Otros títulos:

Mañana la mente puede,
Eduardo Espina
Eduardo Espina. Poesía del deslenguaje,
Enrique Mallén
www.amargordediciones.com

A menudo se ha aplicado el término "difícil" a la poesía de Eduardo Espina. Tal inexacta percepción podría tener su origen en la concentración en el valor constructivo del lenguaje que tiene la innovadora obra del poeta montevideano. Al destacar la textura del poema, es decir, la estructura misma del lenguaje, llevándola a un primer plano, el poeta exige un mayor esfuerzo por parte del lector, logrando con ello elevar el nivel de conciencia de las palabras. Estudios recientes han establecido que la conciencia es consecuencia del lenguaje, entendido éste como fenómeno intermedio en la cadena de conexiones entre la captación sensorial (la periferia) y el pensamiento (el núcleo). La conciencia establece la base para que la atención se centre en aquello que es de interés, e invierta mayor esfuerzo en su procesamiento durante el acto de la interpretación. Ya que el lenguaje es la única modalidad de la conciencia en que los constituyentes abstractos y relacionales del pensamiento se corresponden a unidades concretas, la concentración que alcanza la escritura de Espina en la matriz misma del lenguaje conduce a un ascenso en el nivel perceptivo del lector, lo cual a su vez conlleva una lectura más rica y trabajada, mucho más comprometida con aquello que llamamos poesía.

Enrique Mallén

Eduardo Espina. Poesía del deslenguaje

Enrique Mallén

Eduardo Espina. Poesía del deslenguaje

AMARGORD ediciones

Enrique Mallén es catedrático en la universidad norteamericana *Sam Houston State University*. Ha publicado numerosos libros y artículos sobre lenguaje, literatura e historia del arte. Desde 1997 es director y editor del *Online Picasso Project*, una enciclopédica publicación digital dedicada a la vida y obra de Pablo Picasso. Entre sus libros se encuentran: *Pablo Picasso: The Interaction Between Collectors and Exhibitions, 1899–1939* (Sussex Academic Press, 2018), *Pablo Picasso: A Critical Chronology* (Lumme Editor, 2017), *La Pulsión del Lenguaje: Diálogos y Poemas de José Kozer* (Lumme Editor, 2015), *La Muerte y la Máscara en Pablo Picasso* (Peter Lang, 2013), *A Concordance of Pablo Picasso's French Writings* (Edwin Mellen Press, 2010), *A Concordance of Pablo Picasso's Spanish Writings* (Edwin Mellen Press, 2009), *Antología Crítica de la Poesía del Lenguaje* (Editorial Aldus, 2009), *Poesía del Lenguaje: De T. S. Eliot a Eduardo Espina* (Editorial Aldus, 2008), *La Sintaxis de la Carne: Pablo Picasso y Marie-Thérèse Walter* (Red Internacional del Libro, 2005), *The Visual Grammar of Pablo Picasso* (Peter Lang, 2003), y *Con/figuración Sintáctica: Poesía del Des/lenguaje* (Red Internacional del Libro Editores, 2002).

EDUARDO ESPINA.
POESÍA DEL DESLENGUAJE

Ilustración de portada:
Diseño y maquetación: Amargord ediciones

© Cana negra, s.l.
Arévalo, 11
28770 Colmenar Viejo (Madrid)
© De los textos, Enrique Mallén

info@amargordediciones.com
www. amargordediciones.es
blog.amargordediciones.es

ISBN:
Depósito Legal:

© Todos los derechos reservados
1ª Edición: Madrid 2024

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o fotocopia, sin permiso previo del editor.

ENRIQUE MALLÉN

EDUARDO ESPINA. POESÍA DEL DESLENGUAJE

AMARGORD

EDUARDO ESPINA. POESÍA DEL DESLENGUAJE

A Bonnie y Samantha

"En el momento en que el poema comienza, el lenguaje se está preguntando, no sólo sobre la causalidad del referente, sino además sobre el destino incierto de su actividad".

EDUARDO ESPINA

INTRODUCCIÓN

A pesar del gran interés que ha generado la llamada "poesía difícil" del "neobarroco" latinoamericano (representada por el mexicano Gerardo Deniz, el argentino Néstor Perlongher, los uruguayos Eduardo Espina (Montevideo, 1954) y Roberto Echavarren (Montevideo, 1944), y el cubano José Kozer (La Habana, 1940), entre los más destacados por su originalidad), no hay hasta la fecha ningún estudio realizado sobre la misma. Es una curiosa asimetría, pues los poetas clasificados dentro de este grupo han sido bastante prolíficos en su producción literaria. A pesar de ello, la respuesta de la crítica en el mundo hispano ha sido ínfima, por no decir inexistente. En el mundo anglosajón, por el contrario, la "poesía de la dificultad", también llamada "poesía del lenguaje", es reconocida como un fenómeno ineludible, habiendo despertado gran interés, tanto en la crítica como en las casas editoriales.

Este libro parte pues de la premisa de que existe una estrecha relación entre las dos tendencias estéticas: entre la "poesía del lenguaje" estadounidense y el "neobarroco" latinoamericano. El primer referente "neobarroco" en Hispanoamérica, Julio Herrera y Reissig (Montevideo, 1875–1910), antecedió a uno de los precursores de la "poesía del lenguaje", T. S. Eliot (St. Louis, 1888–1965), en tanto que este se adelantó a uno de los pioneros de la poesía de la dificultad latinoamericana, el cubano José Lezama Lima (La Habana, 1910–1976). El paralelismo entre ambas prácticas líricas augurales resulta innegable. Tanto la escritura "neobarroca" como la "poesía del lenguaje" van más allá de la pura representación, teniendo como meta final una percepción abierta y "polirreferencial" estrechamente ligada al lenguaje y

que, siguiendo mi propuesta anterior (2001), denomino "con/figuración sintáctica".

El objetivo fundamental de este libro, pionero contra su voluntad (pues los estudios sobre este tipo de lírica deberían abundar), es analizar el estilo "neobarroco" de la poesía de Eduardo Espina en relación con la "poesía del lenguaje" practicada por los poetas estadounidenses. Queda claro que la concentración del poeta uruguayo en la estructura del lenguaje está determinada por un interés en el valor creativo de la representación lingüística. La poesía de Espina confirma la hipótesis de Marjorie Perloff respecto a que el período moderno todavía sigue vigente y que la modernidad es un proyecto aún sin terminar. Lo que Perloff ve con toda claridad en la poética de la modernidad es que tal tipo de poesía se configura como "lenguaje cargado de significado" al más alto grado, según señala en su artículo "After Language Poetry."

En una entrevista que le hice en 2007 con motivo de la conferencia *The Poetry of the Americas*, Perloff afirmó que el futuro de la poesía se caracteriza por tres aspectos fundamentales: una renovada atención al sonido (lo cual no significa una vuelta al metro, pero tampoco supone que se pueda denominar verso a cualquier cosa, ya que el verso libre se ha hecho débil); una poética que va más allá de la página para abarcar también elementos visuales, musicales y arquitectónicos, y que se relaciona con la actuación; y, finalmente, una poética guiada por reglas y principios en combinación con "textos hallados". La poesía de Espina sin duda incorpora estos tres rasgos fundamentales.

Teniendo en cuenta las ideas presentadas por Charles Altieri (1990), puede trazarse la genealogía de la poesía de Espina a partir de los rasgos fundacionales de la lírica de T. S. Eliot. Ambas poéticas, originales cada una a su manera, destacan un proceso de "densificación" en la sintaxis, como si

implícitamente estuvieran afirmando que al conocimiento sólo se llega mediante estrategias abstractivas. Según Altieri, la progresión en la estética de la modernidad puede explicarse en términos perceptuales. Partiendo de la abstracción como hermenéutica de la percepción en pintura, el crítico examina la obra de T. S. Eliot, Williams Carlos Williams, Ezra Pound y Wallace Stevens, demostrando que tanto en poesía como en pintura el proceso "abstrayente" de "des-creación" y "re-creación", a pesar de ser hermético, requiere de una discriminación perceptual, y por lo tanto depende de la conciencia. Altieri considera que la estética de la modernidad contiene una epistemología. Para muchos críticos, éste es el único método válido de discernimiento. De igual forma, Perloff (1999) reconoce que una estética constructivista se halla en el núcleo de la "poesía del lenguaje", que insiste en el proceso mismo de construcción, a pesar de su anticlausura, incompletitud e indeterminación.

Según Craig Dworkin, el término "poesía del lenguaje" fue utilizado seguramente por primera vez por Bruce Andrews a comienzos de la década de 1970 para distinguir a poetas como Vito Acconci, Carl Andre, Clark Coolidge y Jackson MacLow, de sus contemporáneos. L-A-N-G-U-A-G-E, como llamaron a su revista Bruce Andrews y Charles Bernstein, comenzó a publicarse en 1978. Tres años antes, Ron Silliman identificó a muchos de estos poetas como tendientes a practicar un tipo de poesía "centrada en el lenguaje", "minimalista" de cierto "formalismo no-referencial" o de "reducida referencialidad", "estructuralista". Los poetas agrupados bajo esta denominación son los ya nombrados Bruce Andrews y Clark Coolidge, además de Barbara Barracks, Lee Dejasu, Ray DiPalma, Robert Grenier, David Melnick y Barret Watten. Este último añadirá más tarde a la lista a Rae Armantrout, Steve Benson, Lyn Hejinian y Kit Robinson. El

movimiento de "poesía del lenguaje" llegó a ser la más prominente vanguardia poética estadounidense en las décadas de 1980 y 1990.

Tal como señala Charles Bernstein, la construcción (y la lectura) de la poesía no debe verse como si se tratara de un "diseño jardinístico", sino como "el trazado de un camino". Pero, donde los poetas anteriores habían optado por hacer un camino siguiendo una línea preexistente, los "poetas del lenguaje" decidieron abrirse paso a través de la selva del lenguaje para crear veredas jamás pisadas antes por una generación de nuevos lectores. La dificultad que hallan muchos lectores al enfrentarse con este tipo de poesía es la recurrencia sistemática al fragmento, al disparate y al sinsentido; así como su rechazo del modelo narrativo que había sido la base de casi todas las formas literarias. El modo convencional de lectura falla. Como señala Espina en una reciente entrevista con Amir Hamed: "Nada es difícil y todo es legible, incluso un poema escrito con neologismos. Solo hay que saber prepararse para entrar y salir transformado." Los nuevos poetas intentan liberar al significado de sus restricciones mediante una previa eliminación de nuestras preconcepciones y preocupaciones sobre el mismo. Bernstein identifica una cierta "polirreferencialidad" como el rasgo definitorio de la "poesía del lenguaje", que es hasta cierto punto equivalente de lo que el crítico Victor Grauer denominó "multi-referencialidad," tal como encontramos, por ejemplo, en el cubismo sintético picassiano: no tanto la eliminación de la sintaxis, sino que más bien un enriquecimiento del poder generativo del léxico.

Lo mismo puede aplicarse a la poesía de Eduardo Espina, o a la de otros poetas "neobarrocos" fundamentales, como el argentino Néstor Perlongher o la mexicana Coral Bracho. Según Jill Kuhnheim (2004), el complejo estilo "neobarroco" de estos poetas es con frecuencia bastante elaborado y

condensado, porque utiliza elementos estructurales (tanto visuales como fonéticos) para crear un lenguaje alternativo que resalta la cuestión de la representación. El "neobarroco" nos recuerda constantemente que no podemos tener acceso directo a la realidad. Como señala la autora, "Espina desafía una lectura convencional porque no hay en sus poemas un hablante poético con una posible biografía a quien atribuir el texto, ni se presenta como si el lenguaje mismo estuviera hablando en una situación miméticamente reconocible, articulado en una cadena familiar de símbolos de los cuales se pueda extraer una historia. La consecuencia, afirma, es que así Espina nos obliga a enfocarnos en la textura de las palabras que materialmente se presentan en la página." (125). Revalorizando una complejidad formal "a-temática", los poetas "neobarrocos" han conseguido promulgar una lectura más lenta y atenta que destaca la particularidad de su poesía. La inaccesibilidad autoconsciente y la dificultad a distintos niveles conforman la estrategia fundamental de sus poéticas y son dínamo de un cuestionamiento sintáctico del *status quo*, que simultáneamente extiende los límites del lenguaje.

La modernidad está cargada de vasos comunicantes. Algo similar a lo establecido se observa también en la filosofía de Wittgenstein. Según Linda Voris, el libro *Investigaciones filosóficas* rechaza cualquier teoría del significado que esté fundada en ideas metafísicas sobre la correspondencia entre lenguaje y realidad (la correspondencia de las palabras para con los objetos y de las oraciones para con los hechos), y sugiere en su lugar que todo lenguaje, incluido el discurso filosófico, obtiene su significado mediante el uso. Lo que relaciona a los "poetas del lenguaje" con Wittgenstein es, en palabras de Perloff, una táctica de "interrogación del lenguaje" para de esa forma investigar las gramáticas del uso de las palabras, así como una postura abierta hacia esa interrogación.

En lugar de las certidumbres de la filosofía analítica, Wittgenstein ofrece un método provisional, revisionista y descriptivo para corroborar los "límites del lenguaje". Perloff afirma en forma convincente que muchos de los escritores experimentales contemporáneos ponen en práctica un proceso de investigación similar al propuesto por Wittgenstein, que es por necesidad tentativo, "autocancelante" y "autocorrector", incluso al tratar con los aspectos más ordinarios de la vida diaria. Perloff señala que normalmente pensamos en lo "poético" como aquello que no puede traducirse por completo, aquello que está inserto de forma única en una lengua específica.

Para Wittgenstein, lo poético no es una cuestión de elevación o separación del lenguaje común, alejándolo del uso cotidiano mediante tropos apropiados o técnicas retóricas. Lo que hace del lenguaje algo poético es su potencial de invención, su estatus como algo "conceptual" (por utilizar un término estético). El arte conceptual es aquel que, en palabras de Sol Lewitt, "se hace para llamar la atención de la mente del espectador más que los ojos" —o hablando de forma más general, los sentidos— el arte, diríamos, que examina el proceso del pensamiento mismo.

De acuerdo a las reflexiones de Wittgenstein, el arte conceptual comienza con la investigación de la gramática y la descripción de las relaciones mismas entre palabras o frases y las unidades mayores en las que están incrustadas. El orden de las palabras variará obviamente entre una lengua y otra, según las reglas prescritas para las relaciones entre las diferentes categorías léxicas. Pero las relaciones básicas entre nombres, verbos, adjetivos y preposiciones se mantendrán intactas. Es conocida la afirmación de Wittgenstein: "Los límites de mi lengua son los límites de mi mundo".

No obstante, a pesar de esto, es sólo en el interior del

lenguaje que paradojas como la intemporalidad de la muerte, por ejemplo, se revelan. Por otra parte, tal como destacó Wittgenstein, el lenguaje presenta a todos las mismas trampas; es como una inmensa red que ofrece fácil acceso a giros erróneos. Lo que el filósofo —y también el poeta— debe hacer es colocar señales en todos los cruces donde se pueden dar giros equivocados, para ayudar a sobrepasar así tales puntos de peligro.

Según Jackendoff (1987, 1992, 1994), la relación de un hablante con el mundo se da mediante el modelo mental que ofrece el lenguaje. El significado expresado a través de medios lingüísticos se conecta al mundo sólo después de ser conceptualizado por el individuo. Al adoptar este tipo de semántica conceptualista, se consigue explicar cómo interactúan las estructuras mentales del "conocimiento real" con las estructuras mentales del "conocimiento lingüístico" a través de un submódulo intermedio, al igual que la fonología, la sintaxis y la semántica se interrelacionan por mediación de otros componentes. Esto nos lleva a la cuestión de cómo se conectan los rasgos del léxico, que son de por sí complejos, con la realidad exterior. La respuesta que da Jackendoff es que existe un nivel intermedio polivalente que se encuentra en constante mutación. A la misma conclusión llega la "poesía del lenguaje" en general.

Siguiendo el modelo lingüístico propuesto por Jackendoff, este libro destaca que los "poetas del lenguaje" y los poetas "neobarrocos" como Espina se concentran particularmente en el papel que tiene el léxico en la composición poética general, utilizándolo con fines estéticos. Ya que el léxico sirve de unión entre estructuras que se encuentran en diferentes submódulos, y ya que se da una correspondencia "borrosa" entre las partes de las estructuras que están correlacionadas, el resultado es un complejo "texto

polirreferencial". El léxico crece en riqueza y variedad, y también lo hacen las relaciones entre niveles intermedios que genera.

Las interconexiones entre rasgos fonológicos y semánticos permiten que la oración se componga de entidades multirreferenciales, donde todos los posibles enlaces deben ser explorados. Se pasa de la mimesis de la realidad externa, a la mimesis del momento presente de la percepción de un objeto. Destaca, en otras palabras, el surgir de la "literatura" como si se tratara de una realidad independiente; como algo independiente que no tiene necesidad de representar cualquier otra realidad objetiva para justificar su existencia. Su atención no se concentra ya en una experiencia universal, sino más bien en el proceso de experimentación de cada momento presente al quedar conectados todos los rasgos del nivel intermedio con la conciencia misma.

En la poesía de Espina, la representación, es decir, el uso prosaico de los componentes lingüísticos para presentar una experiencia a través de la descripción, se subordina al uso de estos componentes con un mayor énfasis en sus cualidades poéticas. El estilo se centra en los componentes individuales más que en la composición en general, extendiéndose el léxico y produciéndose una progresiva degeneración de la sintaxis en fragmentos. Al respecto, cabe destacar que muchos de los poemas de Espina, haciendo un suntuoso exhibicionismo lexicográfico, presentan numerosos sustantivos concretos (nombres de plantas y animales), adjetivos sensuales (colores, texturas), y verbos de acción (el continuo movimiento vital).

Los "poetas del lenguaje", por su parte, descubren que los elementos significativos pueden utilizarse de forma más arbitraria que en el pasado para producir un objeto independiente que deja de ser básicamente mimético. Ambas poéticas convierten la sintaxis tradicional (gramatical o

espacial) en un juego de complejidades, centrando la atención en el objeto artístico como objeto con valor propio, uno al que hay que observar en su opacidad. El símbolo (la semiosis) da paso a la pura representación, que debe mantener su poder rechazando la fácil integración a la experiencia diaria que usualmente imponemos a la percepción.

Espina y los "poetas del lenguaje" comparten la misma concentración en los objetos mismos, tal como estos existen en la mente. Los objetos están inmersos en un continuo de sonidos y asociaciones semánticas que los "poetas del lenguaje" intentan reconstituir en la escritura. Espina considera que su escritura puede informar sobre las cosas tal como "son" antes de que la mente las "capte", despojándolas de su objetividad. Al concentrar su poesía en la percepción inmediata del mundo a través de la conciencia —igual que los "poetas del lenguaje"— tiende a tratar con el léxico mismo, con imágenes mentales sugeridas por las palabras (significados), y por estas como objetos propiamente dichos (significantes). Lo mismo se ha dicho del estilo postrero de Gertrude Stein.

En la poeta estadounidense, lo mismo que en la poesía de Espina, la opacidad sitúa la atención en los elementos significativos (como si fueran cosas con valor propio) y en el objeto estético mismo. Sin embargo, en la asociación de las construcciones mentales (significados), Espina utiliza relaciones basadas en la contigüidad —identificadas por Roman Jakobson como metonimia— y en la similitud, que el lingüista ruso identifica con la metáfora. En caso, la operación asociativa queda resaltada no sólo por imágenes y conceptos (semántica), sino también por las cualidades de las palabras como tales (fonología).

Así pues, al forzar al lector a prestar atención a las palabras, Espina y los otros "poetas del lenguaje" revitalizan el léxico y la sintaxis donde éste interviene. Los "poetas del

lenguaje" y de la dificultad no ignoran el significado de las palabras, pero al presentar cada una de ellas en la plenitud de su valor, dirigen la atención del lector no sólo a la semántica, sino también a la fonología y a los niveles intermedios entre ambas. Esto lleva al lector a enfrentarse a cada palabra de manera independiente, no ignorando sin embargo la conexión entre ellas y el resto de la gramática. Al fin y al cabo, puede concluirse que la meta final de la "poesía del lenguaje", asimismo en su acepción "neobarroca", es redescubrir la fascinación, el desconcierto y la sensación de hallazgo intrínsecos al lenguaje, que lo rejuvenecen en su esencia y totalidad.

CAPÍTULO 1

I

Como quedó establecido, la meta principal de este libro es desarrollar una posible interpretación lingüística que logre enmarcar la trilogía *Deslenguaje* (compuesta por los libros *La caza nupcial*, *El cutis patrio* y *Mañana la mente puede*) dentro de la corriente literaria llamada "poesía del lenguaje". Según la propuesta presentada, la concentración del poeta uruguayo Eduardo Espina sobre la misma estructura del lenguaje está determinada por su interés en el valor creativo de la representación lingüística. Es decir, su obra poética va más allá de la pura representación, teniendo como meta final una referencia que se encuentra atada al lenguaje y que, siguiendo las propuestas del lingüista Ray Jackendoff (1991, 2002), denominaremos "estructura con/figuracional" (L. *cum* "con" + L. *figurare* "formar").

Tal como señala Altieri, para poetas como T. S. Eliot, incluso el más innovador tipo de arte resultaba insuficiente para satisfacer las necesidades del espíritu. Según éste, el poeta debía primero encontrar la fe espiritual, y sólo después podría hacer que su arte se elevara a ese mismo nivel. La obra *La tierra baldía* (1922) es un claro testimonio del peligro que se corre al intentar hacer que las estrategias modernas resuelvan las cuestiones espirituales según planteamientos anteriores, en lugar de enfrentarse a ellas bajo una nueva perspectiva. Fueron autores como Ezra Pound quienes permitieron mantener la esperanza de que la literatura, sobre todo la poesía, pudiera establecer diferentes baremos de pensamientos y valores. Es precisamente esta aspiración la que impulsó a los poetas de la

modernidad a examinar los retos a los que se habían enfrentado otras estéticas, y en particular las artes visuales.

Antes de referir a las innovaciones poéticas de Ezra Pound, conviene hacer un breve recorrido por lo que se ha entendido por "poesía" a lo largo del tiempo. Como apunta Gilberto Palacios Asenjo, la palabra *poiesis* ha sido utilizada sin interrupción desde que los griegos empezaron a emplearla para significar "creación" (Lat. *poeticus* < Gr. *poietikos* "creativo, productivo" < *poietos* "hecho" < *poiein* "hacer"), esto es, la "plasmación imaginativa" del lenguaje, la invención de "fábulas" o "mitos" que contrasta con la "historia" como registro de sucesos reales. Señala Espina: "Cosas que para la poesía serían ahora" (C.I.9). Con frecuencia se ha insistido (de forma más metafísica que literaria) que la actividad poética, debido a su carácter "creativo", posee una inspiración sobrenatural o confiere al escritor una cualidad semi-divina. Esto es lo que plantea Platón, para quien la poesía conlleva una labor que permite a la configuración imaginaria una traslación "del no ser al ser".

Posteriormente, Aristóteles estimaba que era poesía lo que en la actualidad llamaríamos "literatura de ficción", abarcando en ella la "narrativa", el drama e inclusive ciertos aspectos de la filosofía que apelan a la figuración (L. *figurare* "formar") o elaboración mitológica. Hasta este punto se daba cierta ambigüedad de significado. Si bien la poesía proponía un particular empleo de un lenguaje sujeto a cierta regularidad rítmica (que hoy llamamos "verso"), Georgias mantenía que "poesía es todo discurso compuesto en forma métrica". A esto, Aristóteles agregaba que la mera presencia métrica no define el género literario ya que "Homero y Empédocles nada tienen en común salvo el uso del verso y sería conveniente llamar poeta al primero y filósofo de la naturaleza al segundo". Por lo tanto, la distinción entre poesía y mera utilización del

verso no se hallaba en las estructuras rítmicas sino en el contenido temático, en la intensidad y emotividad con que se empleara ese lenguaje métrico.

A lo largo del tiempo, muchos escritores han destacado que la poesía supone no sólo el empleo del verso, sino también una concentración emotiva e imaginativa del lenguaje, un pleno aprovechamiento del poder evocador de las palabras, una intrincada relación de efectos fónicos con valores semánticos, un abandono de la pura referencialidad en beneficio de una expresión figurada que enriquece la significación, haciéndola compleja. Por lo tanto, la poesía se ha llegado a definir como un tipo de construcción literaria escrita en verso que además requiere por necesidad un ámbito semántico y una sintaxis apropiados. Inclusive a menudo se ha admitido la existencia válida de "poemas en prosa", como los de Charles Baudelaire o José Ramos Sucre, que satisfacen los requisitos del género antes señalados, pero no los del verso.

Siempre se ha intentado diferenciar la naturaleza del "lenguaje intensificado" que es propio de la poesía y se ha propuesto una separación fundamental entre "discurso descriptivo" y "discurso poético", caracterizándose el primero por su carácter utilitario e informativo, y el segundo por su intento de causar impacto, suscitando en el lector/oyente un efecto emotivo unitario cuya intención principal no es transmitir información sino generar placer. Para lograr esta última meta, las palabras tienen a menudo que apartarse de la utilización práctica y referencial, desplazándose de un nivel "literal/denotativo" hacia un valor "figurado/connotativo", en el cual debe dominar una especie de "magia semántica", de "encantamiento verbal". En suma, podemos concluir que la poesía exige un lenguaje esencialmente "metafórico", en el cual la imagen visual y precisa prevalece en estrecha vinculación con una atmósfera de "sugestión sonora".

Según recuerda Palacios Asenjo, fue Edgard Allan Poe, uno de los más influyentes teóricos de la literatura moderna, cuya obra ha tenido gran impacto en poetas como Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé y Paul Valéry, protagonistas a su vez de la revolución poética moderna, quien formuló en sus ensayos *La filosofía de la composición* y *El principio poético*, ciertos principios básicos de la poesía. Para Poe, la composición poética no puede justificarse fuera de sí misma, debe excluir toda otra utilidad: sea cual fuere el contenido que se deseara comunicar, lo que debía prevalecer era la expresión de belleza y armonía, alcanzada a través de un acertado empleo de la materia verbal.

El poema ha de poseer una unidad de efecto, circunstancia que limita su extensión y que subordina todos los recursos a una sola meta. Mediante un adecuado uso de las posibilidades fonéticas y semánticas, el poeta debe crear una especie de encantamiento que se adueñe del lector/oyente y lo introduzca en un entorno mágico. Como indica el poema, "una igual que todas, aunque una sola... Música música donde la vida fue casi. Acto seguido, cuan manada las demás. (Piensan en todas las quenas porque lo / fueron, tienen en algún infinito esa fe)" (B.VI.12-16). Esto es, para satisfacer plenamente las aspiraciones del género poético, es necesario suscitar mediante la técnica propicia un estado anímico de exaltada perceptividad, en vez de limitarse meramente a transmitir información. En una entrevista reciente apunta Espina: "Trabajo a partir de la articulación simultánea, sincrónica en superposición, de temporalidades, ideas, anhelos de esos que llamamos 'deseos', como también de vivencias que en ocasiones pueden ser sentimientos o recuerdos que perdieron parte de su contenido emocional. Por lo tanto, es más lo que puede quedar dentro, que aquello que suelo dejar por el camino para poder cumplir así con un método de escritura."

Tales criterios —unidades de efecto, atmósfera mágica, elaboración del lenguaje para obtener un correspondiente estado anímico— han sido en mayor o menor grado los que han regulado la lírica en casi todas las épocas, por muy racional que haya sido su forma, o por muy intelectual que haya sido su contenido. Ello es evidente tanto en la "lírica amorosa" de Dante Alighieri, Guido Cavalcanti o Garcilaso de la Vega, como en la "poesía metafísica" de John Donne o Francisco de Quevedo. Ezra Pound es uno de los autores modernos que mejor sintetizó los conceptos fundamentales de la poesía que hemos apuntado: visualidad de la imagen; intensificación de la aptitud asociativa que posee el lenguaje; evocación de correlaciones emotivas fonéticas; y empleo de palabras indispensables, cancelando toda redundancia.

Al hablar de Pound, siguiendo a Stephen W. Gilbert, sería quizás útil referirnos a él considerando primero sus labores de traductor, ya que éstas dan evidencia no sólo del desarrollo histórico de su poética, sino también de la técnica que se volvió parte permanente de aquella. Aunque Pound se había interesado por la poesía en traducción desde los comienzos de su carrera, su concepción de lo que ésta contribuye a la literatura sufre un cambio interesante entre el *Canto* III y el *Canto* IV. El trabajo en los primeros tres *Cantos* está muy influenciado por la poesía de Robert Browning, sobre todo el poema "Sordello" (1840). Con ellos, el poeta todavía estaba buscando cómo conseguir una voz o carácter coherente y determinante en "el poema que incluye la historia". El cuarto *Canto* es algo más. Lo qué en el primer *Canto* empieza siendo una traducción sin fuente directa ("traducción de traducción"), se vuelve en las partes subsiguientes del poema (a través de la aplicación de los descubrimientos que hizo posible el *Canto* IV), un esfuerzo por traducir el contenido semántico de sus fuentes directas (Confucio y John Adams).

Podríamos comparar esto al *collage* que encontramos practicado en Pablo Picasso y teorizado en Guillaume Apollinaire. Y aquí surge la pregunta sobre con qué teoría de la traducción estaba Ezra Pound operando al principio de los *Cantos*; y si esta teoría cambió. Si es así, debemos investigar qué provocó el cambio. En 1912, el poeta italiano Filippo Tomasso Marinetti hizo una visita a Pound en Londres. Este encuentro pudiera ser una de las causas directas del giro del imaginismo al vorticismo en el estadounidense, pues con la apertura del *Canto* IV reconocemos que algo ha sucedido, que una nueva poética está dirigiendo el desarrollo del verso. Supuestamente, puesto que la asociación de Pound con Wyndham Lewis y su invención del vorticismo intervinieron en estos años, entre la escritura de los primeros tres *Cantos* y la composición del *Canto* IV.

II

Fue en febrero de 1912 cuando también Marinetti montó una exhibición de los futuristas italianos en París. En marzo del mismo año, llevó la exposición a Londres donde se mostró en la *Galería de Sackville*. Lewis y Pound estaban entre aquéllos que siguieron con interés las exhortaciones de Marinetti en favor de la creación de un nuevo arte. Para todo pintor o escritor serio en Inglaterra, los manifiestos futuristas daban pie a profundas reflexiones. Para algunos, como Pound y Lewis, constituyeron una llamada a la acción que, para los futuristas, siempre se consideró algo más que la acción del artista. Según cita de Gilbert, escritores como Germano Celant opinan que el futurismo fue el "primer movimiento artístico de una sociedad de masas... proponiendo una conexión estética

con el cabaret, la política, la lujuria, la arquitectura, la cocina y el vestido". El artista individual se encuentra dominado por la participación del público: "El protagonista de la cultura no podría ser la categoría abstracta del arte o la música..., sino la realidad concreta de la muchedumbre que por su participación no-premeditada, sus intercambios de comentarios y disputas, y su dominación encima sobre los actores, se volvió la experimentación "no controlada" por la tradición de la vanguardia".

Marjorie Perloff define la fase temprana de "el momento futurista" (del que toma el título su libro *The Futurist Moment*) como un "esfuerzo de la obra de arte por asimilar y responder a lo que no es arte". La asimilación se expresó a menudo en el *collage*, reconocido como la contribución a la técnica artística quizás más innovadora del siglo XX. Según la crítica estadounidense, la idea del *collage* fue de Guillaume Apollinaire, para quien éste "comprendía el sentido de una realidad interna más profunda... que habría nacido del contraste de materiales empleados directamente... en yuxtaposición con los elementos líricos". La poesía, entonces, desde la perspectiva futurista, se transforma en una "sucesión no interrumpida de nuevas imágenes, una red estricta de imágenes o analogías, lanzada al misterioso mar de las fenómenos... La analogía no es nada más que el amor profundo que empareja las cosas distantes, aparentemente diversas y hostiles", por citar a Marinetti.

La reacción que provocó el *collage* en la poesía es sumamente interesante. En 1936, William Butler Yeats escribió en la introducción de *Oxford Book of Modern Verse* que la forma poética debía verse "llena, como una esfera, singular", y que, por eso, los *Cantos* de Ezra Pound eran una "mezcla de fragmentos exquisitos o grotescos... de transiciones discontinuas [y] eyaculaciones inexplicadas". Años después en

una reseña de algunos de los *Cantos* (XLII–LI), el poeta y crítico Randall Jarrell clasificaría aquella selección como una "clase de prosa sumamente excéntrica, de ilógicos fragmentos de frases, jergas, en un cierto estilo de toma de notas". Críticos posteriores, sin tener que hacer las comparaciones entre el *collage* pictórico y las técnicas poéticas de Pound en los *Cantos*, destacarán la relación entre poesía y prosa como algo más complicado de lo que Jarrell había admitido en su momento. Pound no sólo reclamó una poesía que fuera tan clara como la buena prosa, sino que encontró una manera de incorporar la una a la otra. Los *Cantos* demuestran, por primera vez en todo un siglo de poesía inglesa, "que la épica moderna en verso es una forma con la fuerza suficiente para absorber grandes piezas de verdaderos datos (i.e. prosa) en su propia textura... sin dejar de ser poesía".

Varias actuaciones futuristas tendrían lugar a continuación en Londres durante los años 1913-1914, y la *parole in libertà* de Marinetti había pasado a ser experimentada por los poetas más jóvenes. Energía, fuerza, dinamismo; éstos se habían convertido en términos fundamentales en la poética de Pound, junto a una búsqueda de claridad y consistencia limítrofe, claves centrales en el imaginismo. A la mezcla se agregó simultaneidad, importada, se dice, de Marinetti y otros escritores futuristas; y entendida como yuxtaposición, dentro de una misma estructura, ya sea visual o verbal, de diferentes esquemas temporales. Boccioni y otros pintores escribieron, en el catálogo de la Galería Sackville (1912): "La simultaneidad de estados de la mente en la obra de arte: ése es el objetivo intoxicante de nuestro arte". Esto se conseguiría por medio de "la dislocación y desmembración de objetos, el esparcimiento y fusión de detalles, liberada de la lógica aceptada". Marinetti fue el primero en llevar la idea de simultaneidad a las artes verbales en su "Manifiesto Inalámbrico", oponiendo la *parole*

in libertà al "verso libre" de los imaginistas. "El verso libre tenía razones innumerables para existir, pero ahora su destino es el de ser reemplazado por el de las palabras-en-libertad", lo cual evitaría "la retórica y trivialidades expresadas telegráficamente" por el verso libre, reemplazándolas por "imágenes telegráficas", "analogías comprimidas" y "movimientos en dos, tres, cuatro, cinco ritmos diferentes".

Lo que sucede más explícitamente en el *Canto* IV es un "efecto-*collage*", volviendo a la idea de Randall Jarrell; una narración simultánea de distintas historias que tienen no obstante mucho en común: Tereus, Cabestan, Itys, Acteon; amor adúltero e ilícito, que transgrede los límites establecidos y se castiga, con desmembramiento y transformación de cuerpos. El *Canto* invoca voces de poetas que más tarde narrarán la historia: Vidal u Ovidio.

Como apunta Perloff, "una vez que entendemos que la prosa es, como el verso, una manera de convencionalizar el discurso, podemos empezar a comprender las complejidades de la *parole in libertà* futurista. Lo mismo que el *collage* cubista y futurista constituyó una ruptura con la "mimesis", poniendo en duda las ilusiones de representación, así la nueva poesía —trátese de los caligramas de Guillaume Apollinaire, o la inserción de Ezra Pound del "ideograma", o "texto encontrado", en la estructura del verso de los *Cantos*— representó una manera de cuestionar la extendida fe en el sujeto logocéntrico, en el tema poético unificado. Lo que lemas como "palabra en libertad", "imaginación inalámbrica", etc., demuestran es que las dimensiones visuales y orales de la poesía, marginadas durante un tiempo por el deseo victoriano de convertir la poesía en encarnación de una verdad más alta, estaban recibiendo una mayor atención desde la década de 1910.

En la propuesta futurista, el énfasis en la palabra aislada o incluso su mera estructura fonética, por un lado, y la inserción de la prosa "ordinaria" (cartas, conversaciones, etc.), por el otro, puede verse como una manera de llamar la atención sobre la materialidad del signo, y asimismo un modo de reducir la transparencia del lenguaje. Apunta Gilbert que en vez de aislar el verso de la prosa en un texto reconocido como poema, el efecto-*collage* de Pound se volvió una manera de recrear el vórtice que él había definido, como un "nodo radiante o racimo... del que, a través del cual y en el que, las ideas constantemente están apresurándose". Posteriormente otros han señalado los diferentes efectos resultantes de la inclusión de varias voces en la poesía de Pound y Eliot. En el último, la profusión de voces origina un "yo" irónico, inestable, mientras que en el primero las voces entran en diálogo y producen una poesía de ideas. Donde el modo de Pound de re-escribir el pasado se desarrolla hacia un diálogo de ideas, el uso que hace Eliot de la alusión y el pastiche crea una voz poética vacía en la que la ironía es un recordatorio constante de la inestabilidad o intermitencia del yo.

El vorticismo de Ezra Pound y Wyndham Lewis se desentiende del futuro. Un vórtice es una circulación con un centro inmóvil (la imagen que Lewis escoge como símbolo es un cono de acero conectado a un alambre). Es un sistema de energía que atrae cualquier cosa que se le acerque. Y la palabra "vórtice" tiene éxito en implicar lo más notable de los diseños del escritor y artista británico-canadiense. La energía personal y artística de Lewis era, en la experiencia de Pound, imprecedente. "El arco-vorticista era inequívocamente Lewis. Sin él, el movimiento sería inconcebible.

III

Poco después de la publicación de BLAST, revista promotora del vorticismo, Europa entró en guerra. Pero recién en 1919 Pound comprendió el hecho amargo de que aquel movimiento literario y artístico llegaba a su fin. El "modernismo" (así denominado por la crítica anglosajona) presidido por él y Eliot había sido, según Gilbert, una llamada al orden en nombre de valores que eran claramente "anti-modernos", aunque la meta última era desarrollar formas literarias explícitamente modernas. En contraste con el futurismo y sus derivados, este "modernismo" (el vorticista de naturaleza, aunque no compartido en su totalidad por Lewis), había intentado rectificar las "tendencias amnésicas" de la modernidad, reconectándolas a la tradición cultural.

La preocupación temprana de Pound por el exilio, la pérdida y la memoria, más claramente vista en sus traducciones del anglosajón ("El navegante") y del chino ("La esposa del mercader del río"), fundamenta su concepción posterior de una "relación tensa entre el pasado y el presente, extendiendo la función del anacronismo desde el contenido hacia la forma". Era precisamente el mero "impresionismo" literario, lo que Pound trató de evitar cuando inventó el "imaginismo". Como apunta Gilbert, la escritura imaginista de Pound estaba ya con anterioridad al futurismo "preocupada por explorar la colisión de esquemas de tiempo", aprovechando el espacio entre dos percepciones secuenciales para evitar que el poema se redujera a una "impresión". El uso de la yuxtaposición (o "la superposición", como a veces él la llamaba, "una idea puesta encima de la otra"), sugería una manera de hacer un "hiato formal" —una pausa entre dos partes del poema— un espacio en el que el lector pudiera construir la relación.

En su estancia londinense, los futuristas introdujeron una serie de dispositivos vanguardistas, promoviendo simultáneamente una crítica total del arte burgués convencional más radical de lo que Pound y sus colegas habían hecho hasta el momento. También eso era el esbozo de una estética que exaltaba "las virtudes de dinamismo y simultaneidad", y que conllevaba una agresiva falta de respeto hacia una institución literaria anquilosada. Sin embargo, el sentido de Pound de su propio origen en un "país medio-salvaje, anticuado" lo llevó al mismo tiempo a la búsqueda de conexiones con la cultura latina clásica, que Marinetti buscó por el contrario, destruir. A pesar de lo estimulante que resultaba el futurismo, Pound no podría jamás suscribirse a la denigración que hizo Marinetti del "arte", o a su culto del presente reacio a cualquier anacronía. El arte moderno —la poesía— es el lugar que da para todo.

Según Gilbert, en la fase más importante del "modernismo" angloamericano, tipificada por el vorticismo, Ezra Pound, James Joyce y T. S. Eliot compartirían la definición de Wyndham Lewis del artista como aquél que "vuelve su espalda al mundo inmediato", y a las fantasías románticas de "presencia" que habían ocupado a las primeras vanguardias europeas. El énfasis recaía más sobre el neo-clasicismo de Charles Maurras. La influencia directa y el principal portavoz de este tipo de neo-clasicismo fue el filósofo y poeta T. E. Hulme, cuya estética resaltaba un "deseo de la austeridad y desnudez, un esfuerzo hacia la estructura y alejamiento del desorden y confusión de la naturaleza y de las cosas naturales". Esta tendencia hacia la estructura implicaba dos concepciones antitéticas de mimesis: por un lado, como mera imitación, y por otro, como proceso que de algún modo complementa a su modelo. Mientras que el futurismo había intentado abrazar lo real, el vorticismo se inclinó por un arte

en busca de una mímesis productiva que podía definirse en términos de "intertextualidad", en lugar de asumir alguna relación concreta entre texto y realidad. La incorporación de la "alusión intertextual" por parte de Pound (supuestamente resultado de su amistad activa con Eliot) en una épica vorticista, "incluyendo la historia", facilitó las técnicas que le permitieron continuar trabajando en los *Cantos* el resto de su vida.

Señala Marcos Gustavo Vieytes que "el poeta está siempre del otro lado, desfasando la lectura tradicional y creando un espectador sólo válido para esa obra y para esa instancia de lectura irrepetibles". Al terminar de leer un poema, la primera respuesta es de vacío, de nada, porque de la nada es de dónde surge el texto; de "un territorio inédito hasta para el propio poeta, por lo cual agradece esa revelación y también que un lector esté escuchándolo con voluntad de desciframiento", como si se tratara de una antigua profecía. Ahora bien, cuando Pound define el poema como "la máxima concentración de sentido del lenguaje" señala a su vez que "ese recorte de la realidad llamado poesía, en el que el poeta va dejando atrás lo accesorio y puramente ornamental", es "un espejo atravesado por vez primera hacia una realidad no sólo más intensa" —expansión de energía que materializará el poema— sino también de "una autenticidad tan densa como incomparable".

Julio Cortázar cita a los fotógrafos Brassaï (Gyula Halász) y Henri Cartier-Bresson al tratar de definir esta aparente paradoja: la de "recortar un fragmento de la realidad", fijándole límites específicos, pero de tal modo que ese recorte actúe como "explosión que abre de par una realidad mucho más amplia, igual a una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara". El escritor profesional que restringe su conocimiento al dominio de un

estilo o el artista plástico sólo preocupado por el aprendizaje de la técnica no alcanzarán jamás el plano poético. Aun así, cabe preguntarse si hay un complejo conocimiento que deba adquirirse para la práctica adecuada de la escritura, que obligue durante la elaboración del poema a mantenerse atento a cuestiones de índole mecánica que requieren mayor concentración racional.

Las hasta entonces no utilizadas corrientes poéticas, personificadas en la poesía de Ezra Pound, y liberadas de los modelos que incluso T. S. Eliot aún hubiera idealizado, podían descubrir sus nuevas bases en algo aparentemente tan alejado como los experimentos llevados a cabo en las artes plásticas. Las obras de Paul Cézanne en particular ofrecían un modelo de múltiples perspectivas, de modelado mediante relaciones cromáticas, y sobre todo una concepción de la pintura como autorreflexión, aspectos que lograrían esclarecer, tanto para los poetas como para los pintores cubistas, lo que podría alcanzarse al resistir la tradicional organización escultural que había sido la base de la representación estética desde el Renacimiento.

El *passage* cézanniano puede considerarse un arte de transición, una forma de "pasar" progresivamente de un plano a otro. Al usar discretamente el *passage* haciendo vagos ciertos contornos, el artista tradicional podía lograr ocultar los conflictos que enfrentaban el espacio único de un objeto determinado con el esquema general requerido por la perspectiva. Cézanne utilizó esta técnica con mayor libertad, aunque con la misma función. Las múltiples disparidades del espacio representacional que observamos en sus obras son tan extremas que a menudo el artista se ve forzado a un uso extendido del *passage* para mitigarlas. Al depender la obra cada vez más de tales ajustes en la superficie, el espacio negativo de la superficie comienza a surgir en la conciencia del espectador.

Ya que no hay lugar en la sintaxis pictórica tradicional para tal espacio, el espectador tiende a interpretar la aparición de la superficie como una distorsión del espacio que rodea a los objetos representados. Por lo tanto, las disparidades que el "difuminado" cubría en un comienzo, esto es las disparidades entre los objetos representados, resurge ahora como disparidades en el espacio representacional, es decir, en la misma sintaxis visual.

Mientras que el surgimiento de la "superficie" era un problema serio para Cézanne, que quería mantener cierto "realismo" en sus cuadros, los cubistas lo vieron como una oportunidad para llevar a cabo un análisis iconográfico y para alterar la representación pictórica. El *passage* fue concebido como un método eficaz para abrir la forma al espacio negativo, poniendo en duda la sintaxis representacional para de esa forma poder distorsionarla y desmantelarla radicalmente. Según progresa el cubismo analítico, el espacio representacional queda por completo saturado con *passage* y facetas alineadas de manera contradictoria. En la fragmentación resultante, las facetas, restos del signo iconográfico, se apartan de los objetos a los que solían hacer referencia semántica mediante su combinación. Con dicho desmantelamiento de la forma, el objeto casi desaparece como significado legible, una vez que sus componentes se ha desperdigado de tal forma que todo intento de síntesis conceptual falla. Posteriormente, Georges Braque y Pablo Picasso continuarán el ataque al modelado escultórico iniciado por Cézanne hasta conseguir una prueba aun más extrema de que el deseo era capaz de hallar correlativos materiales en un continuo proceso de metamorfosis que fundiría por completo la visión con la imaginación totalizadora. Pero vayamos por partes.

Según Altieri, el más claro equivalente en poesía del intricado equilibrio entre un elevado artificio y una atención extrema a lo que es la lógica de la visión (que también persiguiera Cézanne) puede hallarse en la obra de William Carlos Williams. Como veremos, Wallace Stevens y Gertrude Stein conseguirían, siguiendo el ejemplo de Williams, poner el lenguaje al servicio de una visión más compleja del autor, en paralelo a lo que persiguieron Braque y Picasso. En lugar de contentarse con recuperar la naturalidad del ojo mediante las aparentes deformaciones que presenta la mente, éstos últimos se concentraron en la capacidad misma de metamorfosis composicional que permitía ligar la energía mental a niveles más profundos de dinamismo vital.

Con anterioridad debemos señalar que si bien los poetas modernos angloamericanos buscaron en la pintura una base para su nueva aproximación a la literatura, también es cierto que la literatura modela al menos parcialmente la creación plástica. Según Stephen Scobie, la omnipresencia del lenguaje en su sentido más amplio explica por qué éste rodea, penetra, estructura y suplementa las imágenes, tanto verbales como no verbales. La pintura se entiende como suplemento al lenguaje, y el lenguaje como suplemento a la pintura. De hecho, para W. J. T. Mitchell, "la modernidad en las artes visuales supone una cierta resistencia al lenguaje". En cualquier caso, lo visual y lo verbal se complementan y sirven de enmarque recíproco. La "narrativización" es una estrategia retórica de la crítica. Asimismo, términos literarios (tales como metáfora y metonimia) han sido aplicados con frecuencia a la creación plástica. El cubismo se ha definido como un "arte semiótico", un "arte del signo", en tanto que el estilo poético de Gertrude Stein y Guillaume Apollinaire se ha clasificado como "literatura cubista". Es decir, mientras que la escritura de Stein se describe en términos de pintura como "cubista",

la pintura cubista se define en términos de escritura, como "metáfora" y/o "metonimia".

IV

Tal cual señala Randa Dubnick, debido al uso innovador del lenguaje que hace Gertrude Stein, utilizando palabras como si fueran nuevas o carentes de historia, con frecuencia se la ha clasificado como una poeta excéntrica, o —por el contrario— poco sofisticada. Dubnick identifica dos estilos diferentes en la carrera poética de la estadounidense: uno que la misma escritora llama "prosa", y otro que clasifica como "poesía". Cada uno de estos estilos puede decirse que pone énfasis en una de las operaciones lingüísticas básicas denominadas por Roman Jakobson como "selección" (vocabulario) y "combinación" (sintaxis). De forma paralela, las dos fases principales del cubismo —analítico y sintético— manifiestan dos tipos de aproximaciones que podría decirse ponen énfasis en las dos operaciones lingüísticas ya mencionadas.

En el primer estilo de Stein, que podemos observar en *La hechura de los americanos* (1909-1911), se fuerza la contigüidad de la oración lo más posible aunque sin destrozarla por completo, reduciendo a un mínimo el vocabulario. En esto vemos un claro contraste con el estilo posterior de *Brotes tiernos* (1912), donde la sintaxis se abrevia (reduciéndose casi a meras listas) y el vocabulario por el contrario se hace prácticamente infinito. Si comparamos el primer estilo con el cubismo analítico, podríamos apreciar cierto paralelismo entre la compleja sintaxis de Stein y las obras de Picasso, donde el lienzo se anima mediante la interacción de planos angulares y

sombreados. Algunos de estos planos parecen alejarse del espectador en una profundidad llana, pero esta impresión se contradice con continuos *passages* que hacen que la mirada vuelva de nuevo a la superficie del cuadro. La sensación resultante se asemeja a lo que uno experimenta al tocar la superficie de un bajorrelieve. Al incrementarse la complejidad de las formas, el color fue reduciéndose a marrones, ocres y grises. Las obras pretendían aún ser representacionales. No obstante, se había hecho prácticamente imposible su lectura. Para 1912, el cubismo analítico se había restringido en su temática a una repetición de planos superpuestos.

De igual forma, Stein limitaba su obra a oraciones repetidas, a un vocabulario vago y reducido. Tanto para la poeta como para el pintor, las obras de comienzos de 1912 daban evidencia de la naturaleza fragmentaria y volátil de la percepción, y representaban la integridad del momento concreto en que se percibe, con antelación a su consolidación en la memoria, como un todo conceptual. La reducción del vocabulario, tanto verbal como pictórico, lleva en ambos autores a un incremento del hermetismo. En ambos casos una presencia apenas perceptible se oculta tras la superficie translúcida de líneas y palabras. Con la llegada del cubismo sintético tras 1912, Picasso comienza a utilizar elementos pictóricos de forma plástica, a veces creando obras en que "la composición original pueden haberse desarrollado a partir de la disposición de un reducido número de formas abstractas", las cuales sólo sugieren el tema, en lugar de iniciarse con un objeto que se intenta analizar. Los elementos pictóricos en esta segunda fase, tales como color o textura, se utilizan con mayor variedad y riqueza. En Stein, por su parte, en este segundo momento el estilo se centra en la palabra más que en la oración, incrementando el vocabulario y simultáneamente reduciendo la oración a fragmentos sintácticos.

La representación —el uso de palabras para describir una experiencia verbal— se subordina al uso de vocablos por su propio valor, con énfasis en sus cualidades "plásticas" o poéticas. Tanto Stein como los cubistas llegaron a la conclusión de que los elementos significativos podían utilizarse de forma más arbitraria que en el pasado, para producir así un objeto independiente que no era ya sólo mimético. La relación entre los significantes y la referencia se hace arbitraria. Mientras que el vocabulario se extiende en la obra tardía de Stein y en el cubismo sintético de Picasso, la sintaxis de ambos —gramatical y espacial— se ve suprimida mediante la desintegración de la oración y de su organización tradicional, o mediante un uso del plano pictórico que enfatiza la superficie plana sobre la ilusión de profundidad prevalente desde el Renacimiento. Ambos autores juegan con la sintaxis tradicional (gramatical o espacial), en lugar de utilizarla de la manera establecida. Tanto el uno como la otra desvían la atención al objeto artístico como entidad propia, un objeto opaco sobre el que posar la mirada, en lugar de mirar a través de él.

Dubnick utiliza la distinción entre el eje "horizontal" y "vertical" del lenguaje establecida por Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson y Roland Barthes para distinguir entre los dos estilos de la escritora estadounidense y el pintor malagueño. Cuando Stein señala que el elemento principal en su primera fase (que ella llama "prosa") es la oración, y que los verbos, las preposiciones y las conjunciones (que sirven para mantener las relaciones sintácticas) son fundamentales en aquél, lo que implica es un énfasis en el eje horizontal del lenguaje. Por el contrario, el eje vertical supone un mayor énfasis en las palabras a través de asociaciones basadas en similitud u oposición, y tiene que ver con la selección del vocabulario. Es esto lo que observamos en el segundo estilo de Stein, que ella identifica como "poesía". En este caso,

además del discurso o plano sintagmático, las unidades que tienen algo en común se asocian en la memoria, formando grupos en los que pueden hallarse varias relaciones. Los términos se unen *in absentia*, en lugar de *in presentia* (como ocurre en el estilo que promueve la sintaxis). Según Jakobson, "el principio de similitud subyace en la poesía; el paralelismo métrico de los versos o la equivalencia rítmica de las palabras conducen a la cuestión de similitud y contraste en la semántica. La prosa, por su parte, se ve impulsada por la contigüidad".

Según el filósofo William James, la prosa se basa en las categorías verbo, preposición y conjunción, palabras que apoyan la sintaxis, funcionando en el eje horizontal y relacionadas con la contigüidad. Es decir, se combinan para enlazar las palabras de la oración entre ellas. La poesía, por el contrario, se basa en el nombre o sustantivo, que se asocia con la operación de selección (el eje vertical) y la similitud. En el primer estilo de Stein, la sintaxis es la establecida, pero la estrofa se carga emocionalmente ya que consigue prolongarse la duración de la idea o percepción hasta que la escritora se encuentra satisfecha. Con frecuencia se suprimen los pronombres relativos, haciendo más difícil dividir la oración en frases concretas, forzando con ello al lector a adoptar un papel más activo en la elaboración de la estructura sintáctica, fusionando a menudo varias oraciones mediante comas, o conectando de forma mecánica varias cláusulas independientes mediante conjunciones.

Se observa también un uso frecuente del participio presente que incrementa la sensación de proceso y la percepción de la acción como una elaboración continua que ocurre siempre en el presente. Stein introduce cada momento de la percepción de forma aislada dada su creencia de que toda percepción real existe en el tiempo presente. La memoria es inauténtica y confusa, mientras que el conocimiento es apenas

un fenómeno del instante de la percepción. Los participios que prolongan y desenfatizan la acción descrita sustituyen a los verbos convencionales, conteniendo muy poca información. Además de los participios, vemos en los textos pocos adjetivos. A lo largo de *La hechura de los americanos* se percibe una tensión entre palabras que expresan seguridad y plenitud, y aquellas que comunican tentatividad: el vocabulario se reduce no sólo en número, sino también en el grado de especificidad admitido. Los sustantivos convencionales se suprimen en favor de pronombres y gerundios. Y como es de esperar, un estilo que promueve la sintaxis contiene muchas palabras de enlace, tales como verbos auxiliares, preposiciones y conjunciones, palabras que sirven sólo para elaborar el contexto.

Al igual que Stein, los cubistas se interesaron en el proceso de percepción directa, describiendo la composición cubista como descentralizada, con las esquinas mucho menos importantes que el núcleo del cuadro. William Barrett ha señalado que el allanamiento del espacio pictórico cubista encuentra su paralelo en un mismo proceso de allanamiento en la literatura. El cubismo suprimió el concepto de clímax pictórico: era la totalidad de la composición lo que contaba. El espacio negativo (en el que no hay objetos) es tan importante como el espacio positivo (el contorno de los objetos físicos). Si una forma humana se representaba, el tratamiento la reducía a una serie de fragmentos que se distribuían en varias partes del cuadro. El espíritu de este tipo de arte es anticlimático. Todo momento tiene importancia propia. Cada oración es crucial, ninguna lleva una carga climática como en la narrativa tradicional. Toda oración tiene el mismo peso, igual énfasis. Lo mismo se aplica a las obras del cubismo analítico (1909–1912), donde las composiciones "eliminan la memoria del proceso perceptivo". Tanto Picasso como Stein intentaban mantener cada instante de la

percepción con toda su frescura, antes de que fueran sintetizados por la conciencia de la realidad en conceptos del objeto, tal y como se conoce o se recuerda.

Como ha apuntado Roger Fry, el interés en la percepción surge con Paul Cézanne, quien había roto con la tradición del realismo óptico promulgado por el impresionismo, para llegar a un realismo cercano al proceso psicológico de la percepción misma. Ahora bien, las obras cézannianas organizaban el tema según diferentes actos de percepción; los objetos sólidos del paisaje se representaban tal y como el artista los había conceptualizado después de repetidas observaciones. Esto se basaba en el descubrimiento de que el ser humano debe aprender a organizar sus percepciones para lograr ver el objeto (proceso adquirido que se basa en la memoria). Incluso cuando sólo uno o dos rasgos del objeto son los que están presentes, el ser humano puede reconstruir el resto de lo que recuerda por experiencia. Esto es necesario para organizar el aparente caos sensorial del mundo exterior en algo que se pueda manipular con relativa facilidad. No obstante, el precio a pagar es una percepción más débil, basada en la mera repetición. Stein y Picasso, por el contrario, sostienen que cada momento es único tanto para el espectador como para el objeto observado, ya que la repetición propiamente dicha resulta imposible, pues ambos están en constante cambio, de modo que siempre se da un diferente énfasis, o lo que Stein llama "insistencia".

Es por ello que tanto la obra temprana de Stein como el cubismo analítico rechazan la memoria en favor de la experiencia directa del presente. Este uso del tiempo es evidente en la presentación cubista de fragmentos temáticos que cambian constantemente al fijarse la mirada sobre ellos. Picasso defendía la multiplicidad de puntos de mira que resultan de una visión repetida sin reconciliación o

consolidación en un punto de mira estable. Existe una clara similitud entre las unidades relacionales no-miméticas de las facetas del cubismo analítico, y la primera fase de la obra de Stein, en la que predominan las palabras relacionales. La eliminación de categorías léxicas (nombres y adjetivos) y el frecuente uso de pronombres, cópulas, adverbios y otras categorías funcionales conducen a unidades puramente relacionales. No obstante, los primeros retratos de Stein y Picasso pueden considerarse miméticos, al evocar al sujeto con la presentación de fragmentos de información concreta. Para la poeta y el pintor, las composiciones inspiradas en Cézanne y el interés compartido en la percepción dieron como resultado una uniformidad de "texturas", y la repetición de fragmentos uniformes de información visual (color, línea, forma) o verbal (ritmos uniformes de frases repetidas, distribuidas de forma regular, sin clímax) a lo largo de la obra.

En ambos casos se presentan brotes aislados de percepción, exponiéndose las partes más que el todo, enfatizando el eje horizontal del lenguaje, la operación de contigüidad y combinación. De igual forma, el cubismo analítico expone una serie de sinécdoques, basándose en la figura de la metonímia. Las relaciones espaciales en el plano pictórico se ocupan de la disposición de elementos plásticos *in praesentia*, basándose en la combinación o contigüidad entre ellos, y siendo por lo tanto parte también del eje horizontal. La configuración espacial del objeto representado se extiende por todo el lienzo y las líneas que lo delimitan se reagrupan en segmentos que constituyen pequeños planos superpuestos que repiten configuraciones parecidas. Igualmente, el significado base de los párrafos-oraciones de Stein se distribuyen en oraciones repetidas y superpuestas, cada una de ellas con un fragmento mínimo del significado completo.

Como ya se ha dicho, Stein y Picasso comparten el mismo deseo de representar la integridad del momento transitorio de la percepción antes de la consolidación en la memoria de un todo conceptual. Lo que ambos persiguen es una presentación lenta y dispersa de la información que normalmente se da con mayor rapidez y aglutinación en forma de conceptualizaciones. La insistencia en el momento individual de la percepción hace que los lectores y espectadores requieran el uso de la memoria para mantener juntos los fragmentos dispersos de información y de esa forma reconstituirlos visual o verbalmente con la evocación de una imagen. Pero la lentitud de la presentación dificulta la tarea. De modo que la obra primera de Stein y el cubismo analítico extienden la contigüidad espacial y temporal lo suficiente, logrando aproximarse a la obra de arte sin necesidad de la memoria, viendo al objeto representado como "algo visto", no como "algo conocido".

Según apunta Harold Rosenberg, los cuadros cubistas suponían una contradicción: buscaban disolver los objetos en formas directamente percibidas. Sin embargo, deseaban al mismo tiempo mantener los objetos como presencias. Los cubistas querían pintar la realidad subyacente de las cosas como son en realidad, más que como la gente piensa que las ve. Para alcanzar esa realidad esencial, debían eliminar detalles y simplificar las formas. Aunque la mayoría de las líneas y planos de los cuadros cubistas hacen referencia a relaciones espaciales (preocupación con la contigüidad y el eje horizontal del lenguaje), el deseo de mantenerse arraigado al objeto es evidente en las líneas descriptivas utilizadas para el cabello o las manos en el *Retrato de Henry-Daniel Kahnweiler* de Picasso.

De la prosa, con su énfasis en la sintaxis y la supresión del vocabulario, Stein avanzó hacia la poesía, cuyo énfasis recae en el vocabulario y la marginación de la sintaxis. Pasó de un

enfoque en la operación lingüística de combinación (eje horizontal), a la concentración en la operación de selección (eje vertical). También supuso un cambio de la mímesis de la realidad exterior a la mímesis de la intersección del momento presente de la conciencia con el objeto. Todo ello, lleva a su vez al surgimiento de la "literatura" como trozo de realidad independiente: una cosa con valor propio, sin necesidad de representar una realidad objetiva para justificar su existencia. Su atención ya no se centra en los universales de la experiencia, sino en la vivencia momentánea del tiempo presente al intersectar ésta con la conciencia.

De igual forma, el esfuerzo primero del cubismo analítico por ver la realidad más allá de la perspectiva convencional hizo que el artista prestara atención a los elementos de la composición, lo cual le llevó a darse cuenta de que el artista los utiliza tanto arbitraria como miméticamente. Como señala Douglas Cooper, si Braque y Picasso en un principio habían analizado y diseccionado la apariencia de los objetos para descubrir un conjunto de formas que pudieran sumarse a una totalidad configuradora, descubriendo con ello los elementos formales de una composición, ahora hallaron que podían iniciar la composición con elementos puramente pictóricos (planos de color, etc.) y dotarlos gradualmente de un significado objetivo. Podían crear su propia realidad pictórica elaborada a partir de una síntesis de diferentes elementos. Que los componentes de la significación (formas, colores, texturas) pudieran tener importancia propia y que el artista pudiera utilizarlos con arbitrariedad, no para imitar la realidad sino para crear una nueva realidad auténtica —la obra de arte como *tableau-objet*— fue uno de los más importantes descubrimientos de los cubistas. En literatura, las palabras ya no tenían porqué ser un medio de expresión de otra realidad, sino que podían quedar liberadas de su función mimética

(aunque reteniendo su significado y asociación semántica), para ser utilizadas de forma plástica por el escritor.

En sus primeros retratos, Stein se libera de la narrativa y presenta las percepciones momento a momento. Pero éstas no eran tratadas tal cual, sino que eran editadas, seleccionadas y generalizadas de forma que la persona pudiera ser analizada y mostrada en su esencial realidad. El mundo físico se experimenta como único e inmediato al recibir datos la conciencia en tiempo presente. En un principio, el interés principal era la descripción de tipos de individuos o personas específicas, pero esto llevó a un interés en el mismo proceso de percepción, y a la intersección entre objeto y conciencia. Mientras más se centraba el poeta en el proceso de percepción, más llegaría éste a convertirse en el tema principal. La práctica habitual era concentrarse en un objeto, tal y como existía en la mente.

Stein percibía que si el objeto se encontraba inmerso en un todo de sonido, color y asociaciones, era su función entonces reconstituirlo en la escritura. *Brotes tiernos* tiene un vocabulario mucho menos abstracto, conteniendo muchos más nombres concretos, adjetivos sensuales, y mayor cantidad de verbos de acción que el primer estilo de la escritora. Al pasar su enfoque del análisis ordenado del mundo a la percepción inmediata de éste por la conciencia, su escritura se centró cada vez más en la palabra; con las imágenes mentales evocadas y asociadas con palabras (significados), y con las cualidades de las palabras como objetos propios (significantes). Tal como señala Richard Bridgman, "su imaginación se veía estimulada no sólo por las cualidades particulares del objeto, sino también por las asociaciones que éste generaba, y por las palabras que se iban formando en la página".

Al igual que los cubistas, Stein abandona la descripción convencional del objeto, aunque todavía se preocupa del

objeto como "modelo". No obstante, invierte la relación descriptiva tradicional de la palabra con el objeto. En lugar de ser la palabra la que evoca una imagen mental del objeto, el objeto evoca la palabra (asociaciones) que el escritor combina de forma arbitraria en un objeto lingüístico independiente relacionado con el objeto referente, pero no descriptivo de éste. En el cubismo analítico, el artista abstrae las formas de un objeto dado, para crear una representación del objeto (si bien no convencional).

En el cubismo sintético, las formas se generan en el mismo artista, aunque puede utilizarlas para crear objetos en el lienzo. A partir de 1912, los cubistas ya no trabajan partiendo de un modelo en la naturaleza, sino que crean una anotación idealizada de formas que eran equivalentes a los objetos del mundo visual sin ser de ningún modo representaciones ilusionistas de esos objetos. Aunque las conexiones visuales del cuadro con el mundo real aportaban gran parte del significado, la función principal no era ya representar o describir esa realidad, sino existir como objeto independiente. De igual forma, las palabras en *Brotes tiernos* no son convencionalmente descriptivas del objeto, sino que se originan en el escritor y en las asociaciones sensuales y/o lingüísticas que evoca el objeto. La escritura ya no existe sólo para describir un objeto dado, sino que se convierte en una entidad propia, al pasar del análisis de la realidad a la síntesis de una nueva realidad.

En el cubismo sintético, el descubrimiento de que los elementos pictóricos podían utilizarse de forma arbitraría condujo a una vuelta al color y la textura, alejándose de los cuadros grises y planos del cubismo analítico. En el caso de Stein, el nuevo interés en las experiencias sensoriales del momento presente y el libre uso de las palabras dieron como resultado un vocabulario más rico y sensual, en lugar del

limitado léxico de su primera obra. El poder evocador de la palabra exigía una aproximación más "decorativa". Se produce asimismo un resurgimiento de lo particular: sustantivos concretos, adjetivos sensuales, verbos específicos. Las operaciones lingüísticas principales son la asociación y la selección léxica, denominadas por los estructuralistas como "substitución", "selección" y "sistema". La asociación de palabras y conceptos por similitud u oposición, y la selección de palabras de entre un grupo de sinónimos son funciones conectadas con el eje vertical del lenguaje.

El estilo de *Brotes tiernos* reduce la sintaxis (el eje horizontal), en tanto que expande el vocabulario. La sintaxis se hace fragmentaria, desapareciendo casi por completo en los párrafos más radicales. Las palabras "seleccionadas" puede que sean similares en términos de sonido o sentido, pero no se combinan sintáctica, semántica ni morfológicamente. Jakobson asume que cuando la operación de combinación, "la habilidad de agrupar simples entidades lingüísticas en unidades complejas", se suprime, el resultado es un cierto "agramaticalismo". Esto hace que la oración degenere en un mero amasijo de palabras. El orden sintáctico se hace caótico y los enlaces de coordinación y subordinación se disuelven. Como puede suponerse, aquellas palabras cuya función es gramatical —conjunciones, preposiciones, pronombres o artículos— desaparecen primero, dando como resultado un estilo telegráfico. De forma paralela, en el cubismo sintético se extiende la selección, reduciéndose la combinación (o continuidad).

Todo el arte cubista había supuesto desde su comienzo una tensión entre el plano bidimensional del cuadro y la tridimensionalidad del objeto representado. El cubismo sintético enfatiza lo primero, recordando con frecuencia al espectador que la profundidad del cuadro es una mera ilusión.

La concentración en la superficie plana, que se produce primero en el *collage* y el *papier collé*, suprime las relaciones de la sintaxis espacial al reducir la importancia de la profundidad. La sintaxis parece ahora referirse más al plano pictórico (izquierda, derecha, arriba, abajo) que a la profundidad del espacio ilusionista, como ocurriera en la perspectiva tradicional. O, para ser más correcto, el cubismo sintético hace referencia a las expectativas tradicionales del espacio ilusionista únicamente para negarlas, haciéndolas ambiguas. De igual manera, el segundo estilo de Stein se refiere a menudo a la sintaxis convencional, pero sólo como juego de negación de la regla gramatical.

En Picasso, los elementos significantes seleccionados pueden incluso actuar contra la sintaxis espacial, en lugar de funcionar con ella. Al eliminarse por regla general el modelado, el color se aplana, enfatizando la relativa ausencia o la ambigüedad de la profundidad. Los tonos ya no se restringen a una gama media, como en el cubismo analítico, pero tampoco sirven de clave para la percepción de la profundidad. Las líneas tampoco clarifican las relaciones espaciales. Por todo ello, la profundidad se hace ambigua, al ser imposible leer las relaciones "delante de", "detrás de", "hacia adelante", "hacia atrás". No sabemos si contemplamos un objeto o si estamos mirando a través de él. De hecho, todas estas relaciones dejaron de ser relevantes. Observamos una superficie opaca, no una ventana al exterior del mundo.

En resumen, el segundo estilo de Stein lo mismo que el cubismo sintético de Picasso dirigen nuestra atención a los componentes de la significación en tanto objetos con valor propio, y a la obra en tanto objeto de arte —pintura o *papier collé* por una parte, y palabras por otra— que deben ser meta de la contemplación, y no medio a través del cual llegar al referente. Forzando al espectador/lector a enfocarse en la

pintura o en las palabras, se consigue que éstas parezcan y aparezcan nuevas. En el caso de Stein, no se trata de que ignore el significado de la palabra, sino que al presentarla en un contexto inusual dirige nuestra atención tanto al sonido como al sentido de aquella. Al verse el lector ante la necesidad de descifrar el texto palabra por palabra, debe enfrentarse a éstas con una sensación de sorpresa y descubrimiento. Podría decirse pues, que el papel de esta "poesía del lenguaje" es el de rejuvenecer y revitalizar la palabra misma.

V

Refiriendo a la dependencia entre pintura y lenguaje, Stephen Scobie aduce que la "narrativización" es el método de retórica principal en que el lenguaje se apropia de la pintura. Una de las formas en que el lenguaje se impone a la pintura es mediante tales narrativas. Supuestamente una pintura "cuenta una historia", excepto que al ser una imagen visual, no puede literalmente "contar" una historia por sí sola. La pintura más bien "implica" una historia, y el lenguaje se presta convenientemente a "contarla" por ella. Esto supone la imposición de una historia (lineal, consecutiva, lingüística) sobre las imágenes visuales (espaciales, estáticas, no-verbales). En la narrativa, la pintura espera encontrar la extensión temporal que la simple imagen inmóvil carece por necesidad. Por su parte, la poesía a menudo busca escapar de su movimiento inexorable en el tiempo aspirando a la quietud de la pintura.

La narrativa se produce en el denominado "momento cargado" (*pregnant moment*), colocando al espectador "en" la pintura. Aunque no se trata de un punto de vista "real", ofrece

un lugar ficticio, generando el tema de la imagen como el lugar desde el cual se articula. La ficción de una "presencia diegética" se produce mediante la narrativización. El espectador "narrativizado" se ve de forma directa en el cuadro: supuestamente ocupa el puesto del pintor, origen de la mirada, según Richard R. Bretell. Uno de los efectos de tal encuadre es la colocación de la figuras frontalmente. Estas figuras se enfrentan al espectador, no entre ellas. Como apunta Leo Steinberg (1979) sobre Picasso, "si la materialidad del espacio pictórico se proyecta hacia nosotros, también exige una penetración, se aproxima hacia nosotros para que nos acerquemos a ella, se forma abierta, dispuesta a ser penetrada, por lo que las pinturas, cualquiera que sea el tema, paisajes, naturalezas muertas o figuras, se convierten en simulacros del acto sexual más que en un bajorrelieve".

La idea que el lenguaje suplementa, enmarca, condiciona, invade, explota y distorsiona a la pintura aparece referida ya por Jacques Derrida, para quien el lenguaje y la pintura se enmarcan mutuamente. Una obra sobre la pared no se encuentra realmente fuera del discurso o separada del lenguaje. El lenguaje la constituye, como parte de la estructura. Una pintura es una imagen visual apartada de la indiscriminada totalidad visual. Esto es, ya está desde un principio delimitada, "enmarcada". Sin este enmarque no sería una "imagen". Ahora bien, el enmarque de por sí está también codificado. Afirma que alguien (el artista) ha dado forma a la imagen como "una imagen para alguien" (el espectador). El enmarque separa a la imagen del mundo, pero también introduce la imagen en el mundo: la provee de una localización cultural y social. Y tal entorno social es elaborado mediante el lenguaje. Por lo tanto, podría decirse que no existe una imagen pre-lingüística; la pintura siempre existe en el interior del lenguaje. Esto es, el lenguaje es la construcción mental que enmarca, posibilita y

condiciona la manifestación de otro lenguaje. A este nivel, el lenguaje puede definirse simplemente como la percepción sistemática de "diferencia". Incluso si existiera algo fuera del lenguaje, no habría modo de conocerlo ni manera de hablar sobre ello mismo. Así pues, según Derrida, habría un "imperialismo lingüístico": el lenguaje verbal se ve simultáneamente como un producto del sistema y como un modelo de aquél.

La pintura, por su parte, se encuentra inmersa en el lenguaje, desde el momento que recibe título (incluso el término "sin título" es un título) hasta el momento en que el espectador o crítico se enfrenta a ella, intentando articular una respuesta. La pintura existe en el lenguaje por su propia condición de imagen enmarcada. El enmarque aparta a la imagen de la totalidad del campo visual, y la dota del espacio dentro del cual los elementos visuales pueden establecer relaciones de significado. Al mismo tiempo, no obstante, el enmarque permite la contaminación de lo que está en su "interior" (la supuestamente "pura" e independiente obra de arte), por aquello que está en el "exterior" (el contexto social, las circunstancias que rodean al cuadro). De esta forma, el enmarque es siempre permeable: no permite una absoluta distinción entre lo visual y lo no-visual. Todo "original" es desde el comienzo "derivado", al necesitar siempre ser suplementado.

Dos elementos supuestamente distintos (original y suplemento; interior y exterior) son de hecho indistinguibles. No sólo se implican mutuamente, sino que cada uno de ellos se encuentra estructuralmente inmerso en el otro. El texto artístico, ya sea un cuadro, un poema o una partitura, se encuentra simultáneamente completo e incompleto de por sí. Como objeto estético tiene una estructura y es una unidad orgánica que lo hace completo y autosuficiente. Pero tal unidad

sólo puede definirse por el enmarque que delimita la imagen como texto (y como texto dentro del lenguaje se encuentra siempre dividido e incompleto). Desde el momento que existe como imagen enmarcada, invita al suplemento del lenguaje. Ahora bien, el lenguaje también tiene una carencia; carece de lo visual, de lo no-verbal. Y el lenguaje se siente obsesivamente atraído a esta carencia.

Los críticos de arte con frecuencia señalan la "irreductibilidad" de la pintura a la escritura, lo cual provoca, y de hecho produce, un comentario suplementario. De modo que la paradoja es que "la escritura" está estructuralmente inserta en la misma condición de irreductibilidad de la escritura. Siempre hay algo irreducible en la "materialidad objetual". Existe cierta seguridad en la presencia identificable de los objetos conocidos. Por el contrario, para interpretar el signo se tiene que saber en qué código semiótico debe éste inscribirse. Todo signo es por necesidad un signo de ausencia; es sólo la ausencia del referente que permite que un signo sea signo. A este respecto, y tal como recuerda Maurice Denis, el cuadro es al fin y al cabo meramente "una superficie plana cubierta de colores que se disponen de forma ordenada". Vista desde esta perspectiva, es decir, si definimos el lenguaje como sistema diferencial carente de "términos positivos —según Ferdinand de Saussure— la pintura abstracta podría considerarse un mero ejercicio lingüístico. Las formas, líneas y colores pasarían a ser puros significantes, libres de toda necesidad o posibilidad de significados, y presentados meramente por su interacción formal.

La conexión entre pintura y lenguaje queda claramente manifiesta en la interpretación "lingüística" que Daniel-Henry Kahnweiler hace del cubismo. Según el marchante y crítico alemán, el pintor es "un hombre que siente una necesidad irresistible de inscribir sus emociones sobre una superficie

plana por medio de líneas y formas de uno o más colores. El objetivo es "comunicar" sus emociones, y esto sólo puede hacerse mediante una imagen que tiene una "existencia objetiva para el espectador". "Para el pintor, toda emoción termina en una imagen plástica y es esta imagen lo que intenta transmitir."

La finalidad de la pintura es pues "transmitir" algo: la pintura es un medio de comunicación. La cuestión es, qué intenta comunicar. "Existe autonómicamente de por sí y para sí como objeto; pero fuera de sí tiene una existencia adicional —significa algo". "La pintura", dice Kahnweiler, "es la representación de un pensamiento por medios gráficos —es una escritura". Por lo tanto, los cuadros cubistas pueden y deben "leerse": verlos como algo no-representacional es no verlos en absoluto. Sólo hasta aquí estamos de acuerdo con el crítico. Algo parecido parece apuntar Espina es sus poemas: "Hablaba en el balcón un juglar dispuesto a gorjear, / y por hacerlo, dependió pronto del 'pensamiento'" (C.II.7)

Sin embargo, al igual que la escritura verbal, la pintura trata con signos; es una actividad semiótica. El significado de una pintura, como cualquier otro signo, no es el objeto material expresado por el significante (la disposición misma del pigmento sobre el lienzo). Los pintores no imitan el mundo exterior que sólo conocemos vagamente, dentro de los límites de nuestros sentidos; más bien "crean" el mundo exterior de forma visible: lo hacen "ver" en la representación de sus obras, lo "con/figuran". El fin práctico de la pintura es no menos que una función biológica: necesitamos la pintura para poder ver el mundo.

Desde esta perspectiva, el cubismo es un arte "conceptual" antes que "perceptual", esto es, su realismo consiste en una fidelidad a las cosas tal y como las "conocemos", más que como las "vemos", algo que ya había

declarado su más reconocido artífice, Pablo Picasso. El cubismo ignora las apariencias, insatisfecho con lo fortuito de una simple impresión visual, y trata de penetrar la misma esencia "objetual" al representarlo, no tal y como aparece en un momento determinado, sino como existe "en su composición mnemónica", según palabras de Kahnweiler. Esta visión exaltada e idealizada del arte que vemos en el artista español se corresponde con la interpretación del arte como hermenéutica del ser, una manera de formar la conciencia. El arte da el fundamento de lo duradero, establece categorías que permiten comprender al mundo, gracias a lo cual el cúmulo de fenómenos y su constante variación obtienen una forma. Igual, dirá Picasso de sus obras: "La pintura es más fuerte que yo, siempre consigue que haga lo que ella quiere".

Lo mismo se ha dicho de la llamada "poesía cubista" de Gertrude Stein. Los poetas conciben la unidad del poema como algo absoluto e inquebrantable, capaz de absorber cualquier tipo de elemento heterogéneo. Sobre Stein comenta Kahnweiler: "el espíritu cubista en su obra parece tan intenso y rígido que a veces da la impresión errónea que ha llegado a un punto de abstracción. Hace uso de palabras ya existentes sin inventar ninguna, pero se sirve de la materia bruta del lenguaje con absoluta libertad bajo el dictamen de la propia lógica de su obra... y no según reglas preestablecidas". Como ella misma ha señalado: "Me gusta ver a las palabras hacer lo que quieren y necesitan hacer".

Stephen Scobie señala su curiosidad sobre las "guitarras cubistas" de Picasso: en ellas aparecen solamente cinco cuerdas. Esto podría estar determinado —según él— por el hecho de que deben ser capaces de tocar partituras en las que sólo aparecen cuatro líneas del pentagrama. Está claro que los pintores cubistas no se preocupaban de dar una imagen exacta y realista del mundo exterior, sino más bien la entendían

como un "signo" pintado de la realidad que jamás podría confundirse con la realidad misma, conscientes de la esencia de la pintura como medio bidimensional capaz de representar un mundo tridimensional. El arte cubista, a través de claras indicaciones, como las guitarras de cinco cuerdas, evidencia su propia naturaleza, en tanto "juego" de sistemas de signos. La teoría que analiza este importante movimiento actúa como suplemento de aquél, tanto en el sentido de que ya se encuentra allí (puesto que es parte de la pintura), como en el de que establece su continuación en forma de narrativa retrospectiva.

Como toda narrativa retrospectiva, cualquier explicación del cubismo determina y selecciona material que cumple con los requisitos de la misma narrativa, para darle una clara y lógica secuencia. Ya hemos citado la visión de Kahnweiler del cubismo y las divergencias con la nuestra. Para Douglas Cooper, el cubismo supuso un retorno a una concepción anterior del arte: "Los artistas renacentistas abandonaron la forma medieval de representar la realidad, por medio de concepciones experienciales, y comenzaron a depender de la percepción visual, la perspectiva con un punto de fuga y la luz natural". En otras palabras, optaron por dejar de transcribir una verdad más completa de la realidad conocida por la mente humana, en favor de transcribir solo lo que el ojo ve, por muy incompleto y engañoso que fuera. El cubismo, por el contrario, vuelve al principio conceptual, según el cual el artista se tomaba la libertad de llenar huecos en la visión, y componer pinturas cuya realidad sería independiente, pero no menos válida que nuestras impresiones de la realidad.

Según Robert Rosenblum, "para un siglo que cuestionó el mismo concepto de la verdad o el valor absolutos, el cubismo creó un lenguaje artístico de intencionada ambigüedad. Ante un cuadro cubista, el espectador debe darse cuenta de que es imposible reconciliar la fluctuación formal

que se da entre texturas, espacios u objetos. Y al expresar este reconocimiento de la naturaleza paradójica de la realidad y de la necesidad de describirla de múltiples y contradictorias formas, el cubismo ofreció un equivalente visual de un aspecto fundamental de la experiencia del siglo XX". Para John Berger, "el arte por muy libre y anárquico que sea su modo de expresión, siempre busca un mayor control y una muestra, dentro de los límites artificiales de un medio, de las ventajas de tal control". Con el cubismo, "la tradición moderna comenzó no en desesperación, sino en afirmación". La movilidad del signo cubista sirvió de gesto afirmativo del "juego" semiótico, del placer en la libertad de representación, más que de desesperación ante su ambivalencia.

La aproximación semiótica a la pintura que introdujera Kahnweiler se pregunta qué significa inscribir una marca sobre la superficie, y de esa forma establecer relaciones diferenciales entre tal superficie, la marca, y toda otra marca que pueda añadirse a ella; de qué modo puede esta relación de las marcas construirse para que actúen como signos, como representaciones de algo más que no sea ellas mismas. En otras palabras, qué hace que la pintura funcione como "escritura". Según el lingüista estadounidense Charles Peirce, la condición de iconicidad —el parecido del signo con su referente— no elimina la posibilidad de que éste funcione como signo. "La presencia escapa" a todos los signos: símbolos, índices, iconos, toman parte, como signos, en la condición de ausencia. Esto es, la condición de todo signo es la ausencia del referente.

Yve-Alain Bois afirma que "los signos son arbitrarios y oposicionales. Aunque todo es posible en un determinado sistema de signos, en un sistema semiológico, por ejemplo un cuadro figurativo, uno no puede ir más allá de ciertos límites si se quiere que la figura pueda leerse". Gran parte del cubismo se concentra precisamente en la exploración de ese límite: en

palabras de Bois, en "definir el nivel mínimo de articulación semántica que debe adoptar una forma para que pueda leerse como signo". De formas diferentes, tanto el cubismo analítico como el sintético juegan con los márgenes de la "legibilidad": reduciendo o fragmentando el signo, dispersando sus elementos por el entramado de la superficie pictórica, conectando sus atributos en nuevas y paradójicas relaciones, desconstruyendo, pero jamás abandonando, sus códigos de representación. Rosalind Krauss acota que "mientras que la representación ilusionista intenta simular la "presencia" de objetos, las palabras no efectúan tal simulación. Por el contrario, son parte de un sistema de representación, con el prefijo "re" alejando la palabra-como-signo tanto temporal como sustantivamente de su referente. El signo es un sustituto que funciona en ausencia del objeto actual". esto es, todos los signos visuales están basados en la ausencia.

Bois propone que el sistema de entramado del cubismo analítico funciona puramente como índice que se refiere a la superficie del lienzo tal como cual. Sugiere también que "toda superficie plana representada de forma paralela al plano pictórico, sin distorsión, se hace congruente con ella y sirve al mismo tiempo de índice del referente y de la superficie pictórica". Krauss lleva este argumento incluso más lejos: en el *collage* el papel pegado es de por sí una superficie plana superpuesta sobre la superficie plana del lienzo. Por ello oscurece la superficie original y, como índice, se refiere a ella en su ausencia: una ausencia que ha creado él mismo al cubrirla. "A través del componente del *collage*, el espacio que ha sido oscurecido se reconstituye dentro de sí mismo como una "ausencia", ya que su presencia material se ha hecho ahora literalmente invisible.

El elemento del *collage* eclipsa un espacio para así introducir en él otro espacio, una superficie que es la imagen

de una superficie erradicada. La iconicidad simplemente se desplaza del nivel del signo individual al nivel sintáctico de su combinación (el "contexto semiótico"). Al alcanzar lo que Bois denomina el uso semiológico del signo, Pablo Picasso utiliza la arbitrariedad saussureana del signo mínimo para crear un sinfín de ambigüedades de formas. Las mismas líneas o formas (los significantes) pueden utilizarse para referirse a múltiples significados: una curva puede indicar una guitarra, el cuerpo de una mujer, o sea un retruécano visual entre ambos. Georges Braque explota el mismo principio de ambigüedad en relación con el espacio más que la forma.

Christine Poggi afirma que "el papel con apariencia de madera pone en duda las relaciones espaciales, puede ser tanto figura como fondo, y se concibe como un signo de la materia independientemente de su localización en el espacio". Como señala Lynn Zelevansky, la invención del *papier collé* supuso que el signo (en este caso el signo para la profundidad, no el signo para la forma) se hiciera fluido, indeciso, abierto al juego arbitrario. Para Picasso, el *papier collé* y el cubismo sintético en general, liberaron sus tendencias expresionistas y metafóricas de las restricciones que lo coartaban bajo la disciplina del primer cubismo. Braque y Picasso reconocieron pronto que incluso las letras, que en un comienzo habían colocado sólo por su valor plástico, podían servir también como otro sistema de signos visuales. En numerosas obras de este período aparecen como juego intermedio entre lo verbal y no no-verbal.

Las letras, dada su naturaleza plana y frontal, la regularidad del esténcil, reafirmaban en un principio la superficie del lienzo, "enfatizando su carácter bidimensional", según John Golding. De esta forma funcionaban como un "índice" de su propio soporte material. Pero aun más importante, las letras podrían verse también como

representacionales, fluctuando entre lo icónico y lo simbólico. Las palabras no operan "simbólicamente" en el sentido normal de lenguaje verbal. Los signos aquí se refieren a sí mismos. Incluso lo incompleto de las palabras podía pasar a ser significativo. Para Yve-Alain Bois, la transformación de las letras en figuras en el espacio contradice la linealidad del significante gramatical, "imitando" con ello la de la cadena verbal (oral): al fragmentar las palabras, al hacer que las letras se desplacen independientemente por la superficie del lienzo, Braque y Picasso enfatizan su naturaleza gráfica, que es independiente de su homólogo verbal.

Por lo tanto, según lo argumentado, muchos cuadros cubistas podrían interpretarse como poemas altamente condensados: poemas que no dependen de la sintaxis o la linealidad, sino de la yuxtaposición visual-espacial de elementos verbales. Christopher Green llega a afirmar que "no hay habla en los *papiers collés*, sólo escritura". Pero las expresiones conflictivas que se yuxtaponen de forma abrupta refuerzan la analogía con el parloteo de muchas voces, y la falta de una clara cohesión sintáctica, su "fragmentabilidad", conduce a una analogía con el lenguaje, no de la escritura, sino más bien de habla, especialmente el tipo de conversación volátil y espontánea que pudiera haberse dado en los cafés parisinos, el entorno del que surgieron muchas de estas obras.

CAPÍTULO 2

I

Aduce Altieri que el período moderno de entre guerras mantuvo una relación complicada y ambivalente con el romanticismo, la ideología estética y cultural dominante del siglo XIX. Por su parte, la corriente romántica había evolucionado como contrapartida al racionalismo que había aumentado el creciente escepticismo de Occidente desde el Renacimiento, en lo que concernía a verdades absolutas, tanto teológicas como filosóficas, capaces de mantener una relación creíble entre sujeto y objeto, mente y materia, física y metafísica. La respuesta del romanticismo a esta crisis epistemológica y religiosa había sido basar su certidumbre no en la razón, sino más bien en la experiencia individual; no en el poder de inducción/deducción, sino en la intuición de lo universal a partir de las particularidades de la experiencia, y de lo absoluto en las contingencias de tiempo/espacio. La epistemología, la psicología y la estética románticas proponían una correspondencia o continuidad intrínseca entre el sujeto que percibe, el mundo percibido, y el medio de percepción. Los más influyentes teóricos de estas ideas novecentistas fueron Samuel Taylor Coleridge y Ralph Waldo Emerson, y entre los que mejor las ejemplificaron destacan los poetas William Wordsworth y Walt Whitman. Pero la intuición visionaria no se mantuvo por largo tiempo.

A comienzos del siglo XX, la corriente moderna introdujo una ideología contraria al ya exhausto romanticismo, rechazando explícitamente el idealismo epistemológico y metafísico de aquél, su enardecimiento del "yo" individual, su

modelo orgánico para la realización de sujeto y objeto, de palabra y significado. La obra moderna no partía de una convicción en la continuidad o incluso correlación orgánica con la naturaleza, sino por el contrario en la discontinuidad entre sujeto y objeto. La consecuente fragmentación del "yo" y de la experiencia requería una estrecha construcción del objeto artístico a partir de los fragmentos. La obra aparece a menudo como una desesperada insistencia en la coherencia frente a la desolación dejada por el tiempo: la inestabilidad de la naturaleza, la incertidumbre de la percepción, y lo trágico de la historia. Por lo tanto, tal movimiento surge en realidad como una intensificación de la ironía romántica. Quizás por ello, los análisis del período moderno se han concentrado en la ruptura con las convenciones formales como expresión de la desintegración de los valores tradicionales, y es este aspecto del modelo moderno que resalta como antecedente de la postmodernidad.

Muchos estudiosos opinan que la postmodernidad conlleva ideas opuestas a la modernidad, cuyo objetivo metafísico había sido descubrir una "verdad fundamental" bajo aquello que consideramos "realidad". El interés de la época moderna por lo que yace bajo la superficie de la existencia humana estuvo influenciado por las obras de Sigmund Freud y de Karl Marx, por la *Teoría de la Relatividad* de Albert Einstein y por las preguntas surgidas de la *Teoría del Quantum*. La postmodernidad cuestiona la existencia misma de estas ideas. En breve, el argumento postmoderno declara que las condiciones económicas y tecnológicas de nuestra era han dado pie a una sociedad descentralizada, dominada por los diversos medios de comunicación, de tal modo que las ideas son meros simulacros o representaciones interreferenciales, copias las unas de las otras, carentes de una fuente objetiva, original o estable de significado. La globalización, producida

por las innovaciones en comunicación, producción y transporte, se cita como una de las fuerzas que ha conducido a la descentralización de la vida moderna, creando una sociedad global culturalmente pluralista e interconnectada, falta de un único centro dominante de poder político, comunicación, o producción intelectual.

Los críticos postmodernos argumentan que tal descentralización de la sociedad crea inevitablemente expresiones y percepciones que se definen como postmodernas, así el rechazo de toda imposición de falsas unidades de meta-narrativa o hegemonía; la ruptura de esquemas tradicionales de género o unidad estilística; y el desmantelamiento de categorías resultantes del logocentrismo u otras formas de orden impuesto de manera artificial. A pesar de lo que a menudo argumentan los defensores de la postmodernidad —que sus ideales han surgido como resultado de condiciones económicas y sociales específicas, incluyendo lo que se describe como el desarrollo de los medios de comunicación, y que tales circunstancias extenuantes han conducido a la sociedad a un nuevo período histórico—, un gran número de escritores sostienen que este movimiento es más bien una variante o extensión de la modernidad, no una concepción completamente aparte.

Volviendo a "la incertidumbre de la experiencia" que enfatizan los poetas modernos, ya los pintores impresionistas habían recalcado la posibilidad de que las variaciones cromáticas pudieran transformar la relación psíquica del artista con la naturaleza, introduciendo con ello una compleja dialéctica en lo que se refiere a modos de autoría y la relación de éstos con el ambiente. Tal absorción en la inmediatez de la percepción visual supuso una aproximación espiritual en clara oposición a la concepción del "agente" que se observara en William Wordsworth o T. S. Eliot. En las pinturas de Claude

Monet, por ejemplo, no hallamos ninguna perspectiva que no esté de por sí impregnada de lo que se intenta mostrar. El énfasis no recae en lo que el personaje siente, sino en la implicación del artista en lo que ve.

Ahora bien, éste fue sólo un primer paso ya que, como señalara Paul Valéry, más allá de una "modalidad de percepción", los pintores comenzarían pronto a explorar "una modalidad de existencia". La necesidad del artista de describirse a sí mismo imposibilita que éste se limite meramente a absorberse en el proceso visual. Con posterioridad a los impresionistas se produce la necesidad de correlacionar aquella primera apertura (la investigación de cómo el arte revela nuevas verdades), llevando a un enfoque aún más radical que se hiciera responsable de mostrar cómo el deseo del autor se refleja en la estructura formal de la obra. El pintor postimpresionista pone en evidencia un conjunto de fuerzas que representan "una sensibilidad prismática" tanto en lo que respecta a la percepción como a la composición. El genio del artista reemplaza al arte mimético con otro que reglamenta la naturaleza al imponer sobre ella su temperamento. Pero en ese proceso, éste se ve a su vez transformado por la disciplina formal.

El deseo se identifica progresivamente con los estados transpersonales que se producen al elaborar modalidades de sentimientos surgidas del acto de componer una estructura visual. En la obra de Paul Cézanne la preocupación obsesiva por mostrar cómo vemos es inseparable de hacer que el mismo acto de ver ofrezca un trasfondo adecuado para afirmar la energía del deseo, "bajo el cual no puede descender y más allá del cual no desea elevarse". El artista provenzal logró integrar su deseo de revelación y de inmanencia presentacional en un mismo modelo que llamó *réalisation*. Insistía que no podían producirse revelaciones significativas sobre la realidad que no

fueran definidas en relación con el acto perceptivo en respuesta a la sensibilidad. Su modelo de réalisation requiere que sean las propiedades de los objetos las que creen la imagen, no el temperamento del artista.

La *réalisation* transforma un hecho sensitivo en un complejo equilibrio entre tres fuerzas fundamentales: el deseo del pintor por ver cómo ciertos aspectos de la realidad contienen la mente; el reto de usar el medio, de modo que insista en la necesidad de la técnica y la necesidad de hacer que ésta forme parte de la cualidades que ella misma hace visibles; y finalmente, la incorporación en el proceso visual del drama expresivo que se da al intentar el deseo encontrar en las fuerzas de la visión y la composición un modo de proyectarse en reconciliación con lo que produce. La visión reflexiva y la mano constructiva deben establecer su control para reorientar la pintura de manera que no sea un mero hecho de hacer visible un fenómeno, sino de explorar lo que la naturaleza de la visibilidad permite que la pintura proyecte sobre la relación entre deseo y realidad. La obra provee un espacio en que se puede apreciar lo intricado del proceso mediante el cual el ojo se compromete a ver su propia visión. La revelación de relaciones internas reemplaza al deseo práctico, al apreciar la complejidad de la composición y notar cómo la vida psíquica toma forma una vez que nuestra integración en la vida del lienzo se convierte en metáfora de la relación entre visión y realidad objetiva.

De forma paralela en la poesía, William Carlos Williams hizo todo lo posible por desarrollar estructuras impersonales que probaran la capacidad de la mente activa y formacional del poeta para imponer sus propias estructuras sobre lo real; no desplazando a los objetos, sino dotándolos de vida en una nueva dimensión de relaciones constructivas, las cuales de igual forma habían permitido en el cubismo que

una obra se convirtiera en su propia realidad. El deseo no busca crear mundos nuevos, sino establecer principios por los que se pueda habitar el único mundo que se extiende más allá de la proyección del poeta sobre él. Tal proceso de transformación en el poema es al fin y al cabo una forma de probar ciertas capacidades en el medio lingüístico. Williams hace de sus tensiones estructurales el foco de una visión que funciona en términos de contrastes, más que de meras diferencias perceptuales. El lenguaje mantiene dos fuerzas en tensión: una que extiende la escena en nuevas formas relacionales, otra que libera a la mente activa para poner en movimiento una inestabilidad análoga. En definitiva, la dimensión autorreflexiva del lenguaje conlleva una reflexión paralela sobre en quién nos convertimos una vez que hemos captado nuestra relación con la realidad.

Según Marcelo Luna, en el primer tercio del pasado siglo Williams fue el principal exponente en operar uno de los cambios más radicales en las letras de lengua inglesa, el cual afectó por igual al verso y a la prosa, a la sensibilidad y a la sintaxis. De hecho, la poesía británica le debe a éstos y otros poetas estadounidenses haberla liberado de la palabrería académica-metafísica. Un reducido grupo de escritores operó ese cambio: los ya citados Ezra Pound y T. S. Eliot, desterrados a voluntad en Londres y París, a los que hay que sumar Wallace Stevens y e. e. cummings, dos espíritus cosmopolitas que deciden quedarse en Estados Unidos, sin olvidar a Robert y Amy Lowell, Marianne Moore, Hilda Doolitle (H. D.), o a posteriores herederos como Allen Ginsberg, Robert Duncan y Louis Zukofsky.

Fue Pound, entrañable amigo de Williams, quien había iniciado a éste en la estética del "imaginismo", uno de los tantos "ismos" que junto con Amy Lowell había liderado Pound. Como señala Luna, los principios del movimiento

"imaginista" postulaban que el asunto del poema, no importa si de naturaleza objetiva o subjetiva, debía ser tratado de la manera más directa posible, que se emplearan "las palabras estrictamente imprescindibles acordes al tema del mismo", y que "el ritmo no fuera monótono" sino parecido al de una frase musical. Era una reacción contra la estética simbolista imperante en esos años, y así lo entendió Williams desde sus poemas más tempranos, definiendo su búsqueda: "componer, no ideas, sino en las cosas". El poeta decidió retirarse hasta su muerte en un apacible Rutherford, desde donde "operaría" con su imaginismo sobre la realidad de las cosas. Sólo que la "cosa misma" es intocable. Por ende, Williams parte de la sensación que las cosas provocan, y es allí donde se plantea el problema: las sensaciones por sí solas no construyen nada, son informes e instantáneas.

El escritor debe transformar ese caos, utilizando "el lenguaje como agente de cambio, haciendo que la sensación acceda a la objetividad de las cosas, metamorfoseando la sensación en cosa misma, en objeto verbal. La sensación se convierte en materia verbal gracias a la operación de una fuerza irresistible: la imaginación". La imaginación, dice el poeta de Paterson, "es una fuerza creadora que hace objetos", hace poemas que "no son un doble de la sensación ni de la cosa". La imaginación no representa, "produce poesía que antes no estaba en la realidad,... el poeta se convierte en naturaleza y obra como ella..." Cabe aquí citar a Picasso: "Yo no trabajo según la naturaleza, sino delante de ella, con ella. Un pintor debe observar la naturaleza, pero jamás confundirla con la pintura ". Williams llegó a realizar la poesía más innovadora y enfocada en el mismo lenguaje al final de su carrera.

En "una reconciliación parcial entre el sentido y la cosa", el primero se transforma para Williams en "la potencia activa al servicio" de las últimas. El sentido "hace" a los

objetos, los trae al mundo real. Según Luna, el poema para el autor estadounidense se transforma en "una metáfora en la que las cosas hablan y las palabras no son ya meros conceptos sino objetos sensibles". A partir de su adhesión al "imaginismo", el poeta se mantendrá fiel al verso libre durante el resto de su carrera, pero "por vital que tal movimiento fuera y para no volverse artificial, pasa a convertirse con obstinada coherencia en un observador realista" del entorno, tratando de encontrarse en la observación e indagación de cada objeto. Esto lo lleva a "enfrentarse a las cosas y presentarlas tal cual son", encontrando en el verso libre un eficaz instrumento. Un verso que destaca un ritmo interno y maleable, adaptable a cualquier situación expresiva y, así sin explicar nada, "teniendo como meta la objetividad más extrema", consigue poemas de una exquisita frescura, llenos de dinamismo, como paisajes realistas de un cuadro instantáneo: "cuánto depende / de una / carretilla / roja /bruñida por el agua / de la lluvia / junto a los blancos / pollitos". A veces, gracias a una observación detallista de un ojo implacable, logra transmitir una emoción: "¡Todos los complicados detalles / del vestir y / desvestir están completos! / Una luna líquida / se mueve suavemente entre / las largas ramas. / De modo que habiendo preparado sus brotes / para el seguro invierno / los sabios árboles / duermen de pie en el frío". El ojo y el oído: el objeto escuchado y el logos delineado.

La revolución expresiva del verso libre despertó distintos grados de adhesión en poetas, críticos, y en el público lector. De hecho, el que las ideas modernas sobre la poesía se propagaran con éxito no fue impedimento para que, paralelamente, poetas como W. H. Auden y Robert Frost se ganaran el respeto y la admiración casi unánime empleando con frecuencia formas tradicionales. El motivo entonces por el que parece imponerse el paralelismo entre un libro icónico

de la época moderna como *La tierra baldía* y la poesía más reciente se debe a la mediación de los poetas de la década de 1960, a quienes cautivaba todo lo que se denominara "libre" mientras eso significara "ausencia de normas", y ésa fue la interpretación, todavía vigente, que adquirió el término "verso libre": ausencia de pautas (como apunta Timothy Steele). Maillard cita la influyente antología *Naked Poetry: Recent American Poetry in Open Forms*, publicada en 1969, como muestra representativa del decorado más próximo contra el que reaccionara el nuevo formalismo.

II

Apunta Guillermo Peris Bautista que la naciente modernidad literaria de principios del siglo XX había visto cómo la poesía del momento permanecía aún ensimismada en cánones victorianos. Por ello, según relata Timothy Steele en *Missing Measures: Modern Poetry and The Revolt Against Meter* (1990), poetas como William Carlos Williams sintieron la necesidad de renovar la dicción poética emulando algunos de los valores que exhibía, por ejemplo, la prosa de Henry James o Joseph Conrad. Se propusieron que el verso estuviese "al menos tan bien escrito como la prosa", según la expresión de Ford Madox Ford. Rechazando la métrica tradicional, hasta entonces algo definitorio de la poesía, decidieron cultivar el "verso libre", caracterizado no tanto por la ausencia de verso, como por ser un modo distinto de versificar. Para Steele, sin embargo, esa forma no ha cristalizado. La revolución métrica no ha generado las nuevas formas que se esperaba, ni ha logrado dilucidar con claridad qué contiene su modo de escribir que deba ser llamado "poesía" en lugar de prosa.

En lo que la propuesta moderna habría tenido un enorme éxito, no obstante, es en iniciar un modo de prescindir de la prosodia para construir textos fragmentarios con imágenes poderosas. Apoyada en su eficaz empleo de lo visual, la abrupta poética moderna, con su dificultad y sus interrupciones, sería la poética de prestigio del siglo XX. Y esa abrupta poética perdura de tal forma en nuestros días, que no parece exagerado señalarla como la última gran convulsión de la que los críticos han tenido constancia. Porque si la literatura postmoderna emplea a menudo el fragmento, la sutileza referencial y el experimento irreverente a partir de formas tradicionales como cauces para plasmar su sensibilidad, entonces cabe decir que en los escritos postmodernos, y sobre todo en la poética "neobarroca", como veremos luego, late aún el estilo de James Joyce, de Ezra Pound y de T. S. Eliot. Por lo demás, si la producción literaria del siglo XXI es proclive al revisionismo, ése fue también el caso del período moderno.

Resulta significativa, en este sentido, la admiración que el *Ulises* de James Joyce —su irreverente recreación del tema homérico— despierta en T. S. Eliot y Ezra Pound, o el "libertinaje" con que éste último se mide en sus *Cantos* con Dante Alighieri. Obras como las recién mencionadas forman parte ya del controvertido canon occidental por indudable mérito propio, pese a que no son precisamente fáciles de leer. Lo llamativo en este aspecto es que las dificultades que su lectura presenta no son consecuencia, al menos no únicamente, del lenguaje que emplearon sus autores. Y es que siempre ha habido literatura inicialmente difícil de abordar (Luis de Góngora, Arnaut Daniel, Guido Cavalcanti), pero pareciera que la modernidad hizo de su técnica compositiva algo deliberadamente intrincado. Joyce sabía bien que para ser recordado necesitaba proporcionar material del cual se pudiera hablar en el futuro. En otras palabras: su obra, tal y como él la

había concebido, precisaba de —y encontró— un intérprete especializado para lograr pasar a los anales de la historia. Cabe notar como dato curioso que lo que en literatura se ha dado en llamar "movimiento expansivo" parte de la constatación de que el público interesado en poesía contemporánea se limita casi exclusivamente al ámbito académico, donde se juzga según criterios que parecen haber dejado de interesar a un público potencialmente más amplio.

III

En 1979, la revista *The Kenyon Review* comenzó a publicar "poesía formal", es decir, poesía versificada según las formas y los ritmos de la tradición en lengua inglesa. La labor editorial de Frederick Turner al frente de esta revista concluyó en la primavera de 1983, con un monográfico sobre otra manifestación "formal" de poco predicamento: el "poema narrativo". Quedaba claro que Turner y quienes junto a él vertieron sus opiniones en esta publicación querían reivindicar lo que, a su juicio, más se echaba de menos en el grueso de la creación poética en lengua inglesa de las décadas anteriores: ni más ni menos que el público lector de poesía. Tal movimiento expansivo se proponía tapar las vías del descontento devolviéndole a la poesía las "líneas" (versos) e "historias" (tramas reconocibles) que la modernidad había fragmentado y que motivaban la perplejidad del no especialista. En palabras del poeta Dana Gioia, "los jóvenes poetas que en la actualidad trabajan con formas rechazan la brecha entre su arte y su auditorio tradicional. Pretenden reafirmar un protagonismo cultural más amplio para la poesía, restituyendo la paridad entre ésta, la novela y el teatro".

Esto fue lo que provocó que Wade Newman, en un número especial de la revista *Crosscurrents* del año 1988, bautizara como "expansiva" una poesía que aspira a conseguir que los poetas "escuchen bien" sus propios poemas. No hay una estética compartida más allá del reconocimiento del lenguaje medido en versos como algo indisociable del peculiar significar poético. Estos autores entienden que las estructuras prosódicas constituyen la gramática indispensable del discurso poético, y con ello se sitúan a sí mismos en las antípodas de la modernidad. Resulta ilustrativo, por ejemplo, los distintos modos de abordar la composición incluidos en la muestra de poesía formal femenina compilada por Annie Finch (*A Formal Feeling Comes: Poems in Form by Contemporary Women*, 1994). Se trata de mujeres que nunca contemplan las formas prosódicas como inerte o de mero artificio. Más bien las encuentran tal y como las reciben, llenas de significados y de posibilidades poéticas: para algunas de ellas, esas formas representan promesas de plenitud y armonía frente al caos externo; para otras son estructura en la que parapetar el yo de un discurso demasiado arriesgado y personal (un artificio necesario); o un universo de significados en el que habitar y al que cabe reconducir. En lo que todas se muestran de acuerdo es en contemplar ese vehículo formal como un portador eficaz de poesía, como un idioma cargado de posibilidades en el que hablar, y no como un recurso arcaizante.

Es un hecho generalmente aceptado que la poesía contemporánea adopta el verso libre en contraposición a la poesía compuesta en la tradición métrica, que se asocia frecuentemente con una voluntad ornamental, con "ejercicios de estilo" apartados de los cauces de la expresión personalizada. Esto era a lo que se enfrentaban poetas como Ford Madox Ford, quien saludaba el verso libre como una "pretensión por lograr que la personalidad se exprese más

genuinamente de lo que lo ha hecho últimamente". El programa de Ezra Pound incluía "romper el pentámetro" como primer paso hacia la consecución de una convicción generacional: la de "pisotear toda convención que impida u oscurezca... la plasmación precisa del impulso."

La producción pasada se vuelve un idioma torpe en orden a esta finalidad, un discurso "oscurecido" por los recursos de los que hace gala: manifestaría una cualidad muy cercana al reverso de la virtud poética de la propiedad. Desde entonces, la poesía moderna ha buscado reiteradamente las fuentes de su dicción en lejanos dominios del inconsciente o de lo privado, acuciada por la necesidad de una expresión auténtica; un viaje impuesto por la certeza compartida que William Carlos Williams expresa de forma radical en estos términos: "Un mínimo de saber actual parece ser este: no puede haber obra seria en poesía escrita con lenguaje 'poético'. Ajustarse a cualquier rigidez de línea supone retorcer el lenguaje".

El abandono de las formas históricas se sustituye por "una intuición de orden, una forma más allá de las formas, de la cual las formas participan", según Denise Levertov. De modo que "la melodía y el lenguaje son invocados chamanísticamente en ese preciso lugar e instante", tal como indica Allen Ginsberg, en una poesía que aspira a "ir directamente de la mente profunda del hacedor a la mente profunda de quien lo escucha", en palabras de Gary Snyder. En semejante contexto, prosodia es una palabra predeciblemente "fea", un concepto del que poetas y estudiosos "se niegan a hablar", según Robert Bly, uno de esos poetas "desnudos". Inevitablemente, la poesía que se propone "captar el impulso" con precisión objetiva, o aquella hecha desde profundos psiquismos, sólo puede lograr su cometido durante un breve espacio de tiempo.

El poema se plantea como un selecto elenco de experiencias, pensamientos, etc. escogidos por su intensidad. En la medida en que esta intensidad se capte, merecen formar parte de una poesía: son poesía. Esta predilección temática y de tono se traduce en poemas mayoritariamente cortos, que desarrollen, a ser posible, el contenido de una sola percepción captada en su transcurso por una voz solitaria a la que se le da el tiempo justo para mostrar o elaborar sus impresiones asociadas. Por eso la poesía por excelencia del siglo XX es la poesía lírica, siendo una tendencia tan preponderante que hace que los textos poéticos concebidos de distinto modo, como el poema narrativo o dramático, escaseen, y casi tiendan a considerarse un subgénero a fuerza de falta de costumbre.

Diversos formalistas trazan esta reticencia a mezclar verso y narración —en el sentido novelesco de uno o diversos personajes bien trazados, desarrollando una trama en el tiempo—hasta encontrar la curiosa caracterización que hace Edgar Allan Poe del *Paraiso perdido*, de John Milton, como poético: "sólo cuando, perdiendo de vista ese requisito vital de la obra de arte, la unidad, lo contemplamos sencillamente como serie de poemas menores". Según Dick Allen, el siglo XX manifiesta cierto acuerdo con el principio de Poe, "mantengo que no existe el poema extenso", porque ha buscado algo parecido a esa "exaltación que eleva" en la cual el poeta de *El cuervo* cifraba toda cualidad poética. Una característica que el propio Poe reconoce "imposible de mantener a lo largo de una composición de extensión considerable". Esta conciencia de limitación histórica ha engendrado "la nueva narrativa", la opción por componer relatos en verso, a veces con la extensión de un libro. Wade Newman, en su importante artículo de 1988, señala el otoño de 1981 como momento clave, por cuanto en pocos meses vieron la luz tres relatos versificados en formato de libro:

Manhattan Carnival, de Frederick Feirstein, y *Empires*, de Richard Moore. Luego de esto, un buen número de autores ensayarían la fórmula en poemas de muy diversa extensión, intentando con mayor o menor éxito elaborar las tramas y personajes ficticios que la imponente técnica de Henry James, Joseph Conrad o D. H. Lawrence parecían haber ganado definitivamente para la prosa.

A la espera de que la historia emita un juicio siempre incierto (y siempre relativo, como todo lo histórico), que no cabe duda es que lo que se ha convertido en la espina dorsal del formalismo, *Missing Measures*, previene sobre cualquier sospecha de superficialidad. El libro de Steele cuenta la historia de "las ideas y condiciones que condujeron al desarrollo del verso sin métrica", una historia que afecta directamente a los criterios que han regido la poesía del siglo XX. Repasa los argumentos más sugerentes de insignes autores modernos en favor de la liberación que representaba la poesía sin rima ni pie, y concluye que se malinterpretó el papel de estos recursos. Específicamente, los poetas modernos identificaron toda métrica con las preferencias estilísticas victorianas.

Steele propone que Pound, al definir el pentámetro yámbico como algo de naturaleza "metronómica" ("ti tum ti tum ti tum ti tum ti tum... toda variación es tratada como una excepción"), confunde el verso con la identidad métrica que se obtiene tras escandir, pero que este "titumming no explica las necesarias y afortunadamente ilimitadas variedades de contornos rítmicos (y no son "excepciones") que pueden existir dentro de la norma del pentámetro convencional". Que exista la posibilidad de una voz personal "en los márgenes de los yambos" se antoja más que revelador para varias generaciones de críticos, para quienes la prosodia ha sido vehículo de ideologías, de inconfesables tendencias personales, o de inconsistencias poéticas inducidas por teorías ahistóricas

sobre la literatura. Todo menos una dicción poética enjuiciable —y deleitable— como tal.

Por lo demás, tal como Steele documenta, la historia del movimiento del verso libre empezó a torcerse pronto. En 1918, Pound advertía que el "verso libre se ha convertido en algo tan prolijo y verboso como cualquiera de las variedades que lo precedieron... No creo que uno pueda usar provechosamente unos ritmos mucho más tenues e imperceptibles que algunos de los que yo he usado". Pero Pound debe haber supuesto que esta afirmación iba a ser retada. Más de cuarenta años después, en 1953, William Carlos Williams, autor del poema "experimental" quizá más logrado ("La carretilla roja"), y una de las figuras más inquietas y comprometidas con el verso libre, habla en tono de agotamiento histórico de la "forma" que él había cultivado: "Sin medida estamos perdidos. Hemos perdido hasta la habilidad para contar... Hay unas pocas excepciones, pero ninguno de nosotros sabe plenamente lo que hace". Ésta es una razón de más para pensar que, de no haber sido la década de 1960, el verso libre quizá hubiese muerto ante la mirada de sus primeros protectores, dejando tras de sí un puñado de buenos textos y multitud de planteamientos tan originales como difíciles de poner en práctica. Al parecer, no obstante, buena parte de la crítica sigue creyendo en las posibilidades del verso libre, y en ninguna otra posibilidad.

Es revelador el recorrido histórico por algunos hitos de la literatura universal que lo son, entre otras cosas, por actualizar una dicción que juzgaban acartonada. Desde que Eurípides le reprochara a Esquilo su grandilocuencia, hasta la poesía moderna, toda innovación expresiva ha tenido al verso como el arte superior. La innovación histórica de la "modernidad" consiste en tomar la prosa como modelo para la revolución del verso. Por ello Steele argumenta que el

paralelismo que T. S. Eliot quería ver entre los impulsores del verso libre y renovadores como John Dryden y William Wordsworth hubiese sumido a éstos en la perplejidad. No obstante, el desarrollo de *Missing Measures* que más ha hecho recapacitar a la crítica es su análisis del modo en que la modernidad se presentó con trazas de encarnar una actitud científica ausente hasta ese momento del lenguaje y de la poesía.

El sentido de declaraciones como la de T. S. Eliot —"es exactamente tan inútil para un poeta hacer lo que ya se ha hecho, como para un biólogo redescubrir los hallazgos de Mendel... Permanecer con Wordsworth equivale a ignorar el conjunto de las ciencia tras Darwin"— ha tenido un impacto difícil de exagerar. Ezra Pound, en referencia al método ideogramático que presenta como ejemplo deseable para la futura poesía, habla de introducir "una nueva tabla de medidas y pesos" para el lenguaje poético, con el objetivo pseudo-científico de convertir a la poesía en el instrumental adecuado para plasmar "el impulso" sin mediación de una voz personal, de un "yo". En la medida en que los poetas "modernos" adoptaron el modelo científico positivo para explicar el arte y la literatura, asumieron un paradigma de historia acumulativo en que cada nuevo producto debía mejorar al que le precedía. La ciencia experimental no se permite un paso atrás si no es para saltar hacia delante. Se comprende el consejo más absoluto y moderno de la etapa revolucionaria: "¡Hazlo nuevo!" Emulando tal admonición, William Carlos Williams exclamaba "nada es bueno excepto lo que es nuevo". La historia de la literatura como secuencia de superaciones es lo que hace que cualquier tradición tenga escasa aplicabilidad y que, en la medida en que pervive, adquiera matices de confinamiento, o de primitivismo.

A los escritores modernos, esta asociación con una "lectura científico-positiva" de la historia les brindó la posibilidad de presentar sus propuestas como diacrónicamente determinadas. En la secuencia lógica que supone la exposición de los hallazgos científicos, el que supera al anterior ofrece a sus contemporáneos el aspecto de un producto acabado. Apoyándose en esta impresión, un científico parece tener motivos para albergar una noción de progreso que refrende el conocido dictamen de Einstein: de no haber nacido él, otro habría descubierto la *Teoría de la Relatividad*. Si esto suena a lo que hacía Ezra Pound con el pentámetro (reducir una realidad compleja a un patrón visible), piénsese lo que supone para la historia de la literatura robar al poeta su tono personal, convirtiéndose en una "etapa hacia" la expresión contemporánea. La secuencia es visible, como si se tratara de la historia natural, pero no es acumulativa en el mismo sentido. En la actualidad, a ciertos lectores puede parecerles que un autor clásico quizás dijera mejor lo que intenta expresar uno moderno. En todo caso, y como dice Steele, si John Keats no hubiese nacido, no se habría escrito "Al otoño". Sin embargo, la dificultad para adoptar este último punto de vista resulta ilustrativa de la influencia que quizá todavía ejerzan los planteamientos modernos sobre los estudios literarios.

Desde el punto de vista de la crítica, todo esto ocurre en un momento arduo para la literatura en que abundan metodologías y enfoques irreconciliables. Toda discusión literaria está presidida por teorías que arrojan cierta cualidad programática sobre cualquier texto. Por ejemplo, el estado de la crítica literaria es propicio a pensar que la propuesta del nuevo formalismo de recuperar el modo histórico de enfrentarse a un poema según pies, cesuras, y formas estróficas es una postura inequívocamente conservadora o elitista. Se suele citar como ejemplo uno de los primeros artículos

asociados a este movimiento, publicado en 1983 en *The New Criterion*, en el que Brad Leithauser califica la dicción de la poesía del momento con la provocadora expresión de "analfabetismo métrico". Sin embargo, cualquier crítico sin intenciones sesgadas debería reparar en que la perspectiva de Leithauser no es compartida por muchos neoformalistas. Otros estudiosos, rechazando explícitamente tal tono peyorativo para un movimiento que aprecian, prefieren entender que son más representativos pronunciamientos que justifican la aparición de la "poesía formal" como síntoma saludable para la poesía en general, por cuanto "la poesía más vigorosa es posible cuando el poeta tiene abiertas todas las opciones, formales y libres".

No obstante, hoy sigue siendo representativa de amplios sectores la opinión de que una literatura que aspira a dominar técnicas (y sólo técnicas) del pasado para asuntos presentes "trivializa la forma cuando disocia la métrica de lo visual", que es "conservadora porque descontextualiza la poesía" de la actual situación de marginación étnica, convirtiéndose en una "exaltación del yambo que encubre su intención de privilegiar los ritmos de la cultura blanca y anglosajona dominante". Es decir, un instrumento de "imperialismo cultural", como aduce Ira Sadoff.

Otros críticos, como Wayne Dodd, identifican el mundo moderno con el de los desarrollos científicos y filosóficos, que debilitan nuestra noción de una realidad sólida y segura, incertidumbre que sólo puede ser captada por la negación de orden que supone el verso libre. Quizá desconociendo lo bien que su reacción ilustra la unión entre ciencia experimental y literatura moderna expuesta por Steele, argumenta Dodd que la "idolatría de algunas formas privilegiadas" es "enemiga" de la "libertad" que otorga una visión de mundo actual, profundamente influida por

cuestiones como "relatividad, incertidumbre, fenomenología". En el fondo de la escritura formal latería el "anhelo por un mundo más sencillo"; un mundo tan caduco, que la opción estilística asociada con dicho anhelo "no constituye una alternativa responsable". Y es que desde la visión histórica del período moderno aportada por *Missing Measures*, el lector se asoma a un panorama inquietante, más claro desde la perspectiva de la literatura continental europea que desde la anglosajona: la "modernidad" literaria, como movimiento programático, seguro de sí mismo respecto a qué innovación es posible en literatura para un momento histórico, es la única tendencia vigente.

IV

Peyrou en su artículo "Desplazamientos" considera que se puede pensar que toda producción cultural consta de dos fuentes en lo que se refiere al proceso de creación. Una es la individual, en la que hay que incluir las contingencias biográficas del artista, sus preferencias estéticas más o menos subjetivas, su capacidad, su talento. La otro aspecto, la histórica, se relaciona con lo colectivo, con las innovaciones técnicas, con los movimientos sociales, con las coyunturas económicas, con las corrientes de pensamiento y la forma en que estos factores influyen en el ambiente cultural de cada época. Evidentemente, ambas variables son interdependientes: en los gustos de cualquier autor tienen peso los condicionantes de su entorno, y del mismo modo, en muchos casos, son las aportaciones individuales las que generan atmósferas culturales.

Al comparar la poesía moderna con las vanguardias artísticas y las estrategias creativas que las caracterizaron, uno debe empezar señalando que son corrientes que surgen al mismo tiempo, comienzos del siglo XX, y en un mismo espacio, la cultura europea. El aspecto histórico, por lo tanto, es esencialmente el mismo en los casos de los poetas y artistas ya mencionados. En el campo científico aparecen investigaciones como las de Albert Einstein, Max Planck y Werner Heisenberg, que demuestran que "en lo profundo de las certezas más incuestionables del momento", las de las ciencias "duras", se alojaban errores. Algo similar ocurre en el campo de las humanidades después de los trabajos de Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud y Ludwig Wittgenstein. En cuanto a la política, se da en Occidente una enorme tensión que estalla con la primera guerra mundial. Todo esto hace que en esta época se perciba un cambio de rumbo. "Las relaciones económicas, las circunstancias demográficas y la conciencia social son radicalmente diferentes de las que las precedieron".

Los efectos de todo esto se perciben en el campo de las creaciones artísticas, que asimismo reflejan y reproducen las tensiones del momento. Por otro lado, también existieron relaciones de hecho entre poetas y artistas plásticos, las cuales en muchos casos determinaron el rumbo de quienes se vieron implicados: Pablo Picasso y Gertrude Stein, por ejemplo, o el *Armory Show*, exposición que acercó a los poetas estadounidenses las creaciones del postimpresionismo, del futurismo, del cubismo y del expresionismo.

Durante mucho tiempo se ha dicho que el verso más citado de la historia de la poesía inglesa es el inicial de *La tierra baldía*: "Abril es el mes más cruel". El nuevo formalismo se rebela ahora contra lo que verdaderamente ha perdurado, lo que empieza a mostrar síntomas de agotamiento: la tendencia del siglo XX a disponer "fragmentos a orillas de mis ruinas",

por citar el mismo poema. Cualquier artista que formara parte de las llamadas "vanguardias" suscribiría el lema de Ezra Pound: "hazlo nuevo". Una de las pocas características comunes de los distintos movimientos que se agrupan bajo ese nombre es precisamente la necesidad de crear una obra original. Gustave Moreau, pintor simbolista que fue profesor de algunos de los principales fauvistas, como Henri Matisse, estimulaba a sus alumnos a desarrollar su propio estilo. El interés fauvista por evitar la imitación es fundamental en la evolución de esta corriente.

El rechazo de lo mimético se da en dos niveles: no se copia la técnica de los pintores anteriores; y el arte no consiste en imitar el espacio de lo real, sino en dar una visión personal y única de ella. En realidad se continúa copiando la naturaleza, pero no sus creaciones sino su método de trabajo. Esta ruptura con la tradición implica, tanto en la pintura como en la poesía, "una búsqueda de nuevos valores sociales, morales y estéticos. Las convenciones del arte se manejan con plena conciencia, y en muchos casos esta manipulación se transforma en el tema mismo de la obra".

En todas las disciplinas artísticas comienza a tomar fuerza la tendencia a despojarse del tema para poder centrarse en los materiales básicos de cada una de ellas. En literatura, es bien conocido el deseo de Gustave Flaubert de escribir un libro "sobre nada". En el caso de la pintura, "la forma y el color, la superficie del lienzo y los límites del mismo"; en el de la poesía, "las palabras en tanto objeto, independizándose, relativamente y según cada caso, del significado". La consecuencia de esto, en las artes plásticas, será la abstracción, con las innovaciones de Wassily Kandinsky y Piet Mondrian, y todo su desarrollo posterior, pasando por el expresionismo abstracto, el minimalismo y el arte conceptual. En el caso del trabajo con palabras, la expresión más radical de esta idea será

la poesía concreta. Como recuerda Peyrou, tal vez nadie ha manifestado esto como Hélene Cixous: "El sentido es el opio del texto", relacionado con lo cual, no es difícil constatar cómo a comienzos del siglo XX domina el interés por trabajar el fragmento. Y tampoco es extraño, ya que el conjunto de cambios que se da en Occidente puede calificarse de "proceso de fragmentación".

Cabe utilizar un ejemplo que sirvió de inspiración para muchos movimientos de vanguardia: la "teoría psicoanalítica", la cual afirma que el sujeto psíquico está dividido en diferentes niveles y que la conciencia sólo puede dar cuenta de uno de ellos, mostrándonos a un ser fragmentado y desconocido para sí mismo. Más adelante, el "principio de incertidumbre" y el desarrollo de la hermenéutica continuarán marcando límites al conocimiento humano. A la vez que la posibilidad de alcanzar la verdad se va alejando, comienzan a coexistir "múltiples verdades menores, relativas, a veces contradictorias". El cubismo es la máxima expresión de este "multiperspectivismo". La pintura cubista muestra una escena contemplada simultáneamente desde varios puntos de vista. El resultado suele ser monstruoso —*Las señoritas de Avignon*, 1907—, o irreconocible —*Paisaje*, 1907—, ambas obras de Pablo Picasso. Parece que esta enriquecimiento epistemológico conlleva una inseguridad estructural. En algunos poemas de T. S. Eliot asistimos de forma clara a un caso de "fragmentación moral" como también veremos luego en los de Eduardo Espina.

Como señala Peyrou, el conocimiento de otras culturas y religiones supone simultáneamente un cierto relativismo, una pérdida de unidad, en cuanto el conocimiento del "otro" pone en duda la validez del "yo". En *La tierra baldía* aparecen múltiples voces que se van yuxtaponiendo como en un *collage* (uno de los hallazgos más significativos del arte del siglo XX

que también debemos a Pablo Picasso y Georges Braque). En este poema, el narrador sufre continuas transformaciones, lo que genera una sensación de imprevisibilidad y desconcierto. En la última sección de *La tierra baldía* se superponen frases procedentes de los vedas budistas del Brihadaranyaka Upanishad, de una canción popular infantil, de Gérard de Nerval, Thomas Kyd, Dante Alighieri, etc. De los últimos versos del poema, el único que es del propio T. S. Eliot es muy explícito: "Estos fragmentos los he acumulado junto a mis ruinas". Es el espacio de lo heterogéneo, con seis idiomas interrelacionados, del mismo modo que en un *collage*, coexisten, sobre la superficie del cuadro, todo tipo de elementos procedentes del entorno cotidiano: cartas de la baraja, periódicos, etiquetas de botellas, telas, etc.

Esta integración es muy cercana al proceso de recombinación de fragmentos que el mismo Eliot llamó "la dolorosa tarea de unificar". Además de la identificación de distintos sujetos, la constante alteración de tiempos verbales, de escenarios, de tono, la ausencia de regularidad, la oposición entre reflexiones generales y cuestiones íntimas, el contraste entre versos de métrica tradicional y otros totalmente innovadores, dan cuenta de un deseo de recombinar una variedad de fragmentos, de la presencia simultánea de opuestos, del fracaso del intento de asumirlo todo y conseguir una reagrupación de lo disperso ("Puedo conectar Nada con nada", dice el rey de *La tierra baldía* al reconocer que ha recibido una herencia reducida en nada). La "yuxtaposición de los fragmentos, sobre una página o dentro de un marco", evidencia el vacío que hay entre ellos y pone de manifiesto "los requisitos de una época en la que la pérdida de fundamentos que dan cohesión a la sociedad y al individuo, exige que se busquen nuevas maneras de 're-ligar' al mundo".

Peyrou menciona que tanto en esta obra como en el arte cubista en general lo cotidiano ocupa un papel destacado y nuevo en los géneros poético y pictórico. En la poesía de William Carlos Williams, la irrupción de elementos de la vida diaria se produce de una manera más radical y estructural: fragmentos verbales de la realidad cotidiana se transmutan en poesía. "Esto es sólo para decirte" es un poema que toma la forma de una nota que el autor le deja a su mujer en la cocina, aunque también podría pensarse que es una nota que toma forma de poema. De cualquier manera, Williams sugiere que la poesía no consiste en respetar normas concretas (métrica, rima, aliteración, etc.), sino en un modo específico de mirar: visto de cierta forma, todo es susceptible de convertirse en poema —cabe mencionar el comentario de uno de los precursores de la "poesía del lenguaje", Gerard Manley Hopkins y su comentario sobre la importancia de la mirada para el poeta: "Si miras a un objeto con la suficiente intensidad, te devolverá la mirada".

Este procedimiento, consistente en desplazar la línea divisoria entre el poema y la vida cotidiana, de modo que algo de ésta pase a formar parte de aquél. Marjorie Perloff cuenta que en una entrevista John W. Gerber le preguntó a William Carlos Williams: "¿qué es lo que hace que "Esto es sólo para decirte" sea un poema?" Es el mismo tipo de pregunta que cosechó Marcel Duchamp con su *Fuente*, un orinal común presentado en una exposición en 1917, o Pablo Picasso con *Cabeza de toro* de 1942, y tantos otros desde entonces. Este desplazamiento, de lo cotidiano o banal a un contexto en el que se espera algo "artístico", demanda del espectador/lector una redefinición del arte. Tradicionalmente, todo lo perteneciente al mundo de la naturaleza (el caos, la barbarie) quedaba fuera del texto.

El movimiento de inclusión de este "no-texto" en el

texto es, según Göran Sonesson, una de las características principales de la primera modernidad. El ya citado poema de Williams, "La carretilla roja", también se encuentra en esta línea: es una frase sencilla, organizada sobre la página de un modo estrictamente simétrico. Cuatro estrofas, cada una de ellas formada por dos versos, uno con tres palabras y otro con una. La frase afirma la importancia de lo trivial en dos niveles: en el literal ("cuánto depende / de una / carretilla / roja /bruñida por el agua / de la lluvia / junto a los blancos / pollitos") y como fuente de inspiración, en cuanto el poeta decidió escribir sobre ese tema. Pero no se informa sobre qué es lo que depende de la carretilla. Así, "como muchas obras de vanguardia, el poema es una afirmación que formula una pregunta". J. Hillis Miller escribe que "William Carlos Williams es principalmente conocido como poeta objetivista" y que uno de sus intereses es "el carácter despegado de las palabras con respecto a sus valencias objetivas o subjetivas".

En este contexto, cabe notar los experimentos tipográficos de e. e. cummings, dejando letras sueltas y palabras cortadas, y empleando los signos de la máquina de escribir (típicamente, los paréntesis) con un criterio análogo al *collage* cubista. En los textos de William Carlos Williams asimismo, "la palabra se separa de su referente", se aísla asimismo de las demás sobre la página. Es "pura forma", se hace un objeto (el poeta definió el verso como "una máquina hecha de palabras"). Esta experimentación con los materiales propios del lingüista también se encuentra en las obras de su Gertrude Stein, que llevó a cabo una verdadera exploración del lenguaje como sistema. Wallace Stevens, otro compatriota, escribió a su vez que un poema no necesita tener significado, y como la mayoría de las cosas de la naturaleza, con frecuencia no lo tiene. Incluso mucho antes, en *La tierra baldía* de T. S. Eliot encontramos algunas declaraciones sobre "el uso de palabras

independientes de su significado o (de palabras que no significan nada)".

V

En los poemas de William Carlos Williams aparecen objetos sin que lo importante del poema sea la descripción de éstos; más bien a través de ellos se habla del transcurso del tiempo, del valor del instante, del asombro, del placer, etc. Esto se asemeja al criterio de Georges Braque, quien llegó a admitir que "era incapaz de introducir el objeto hasta después de haber creado el espacio pictórico." Peyrou hace también referencia a la obra de Umberto Boccioni, quien en su manifiesto "La escultura futurista", de 1912, reivindica los temas de bajo contenido, afirmando que "en la intersección de los planos de un libro con los ángulos de una mesa, en las rectas de una cerilla, en el marco de una ventana, hay más verdad que en todos los nudos de músculos, en todos los pechos o en todas las nalgas de héroes o de Venus que inspiran la moderna idiotez escultórica"; a algunas obras de Paul Cézanne, sobre quien Kandinsky afirma que "convirtió una taza de té en un ser animado o, mejor dicho, reconoció en esa taza un ser. Elevó la naturaleza muerta a una altura en la que las cosas exteriormente 'muertas' cobran vida". Y también: "No es un hombre, ni una manzana, ni un árbol lo representado, sino que el artista utiliza todos esos elementos para crear un objeto de resonancia interior pictórica que se llama imagen". Esta definición tampoco se aparta mucho de la que Ezra Pound hace de la misma palabra, cuando funda el imaginismo: Una imagen "es aquello que presenta un complejo intelectual y emotivo en un instante". Refiriéndose a su poema imaginista

más conocido, "En una estación del Metro", Pound diría que "en un poema de este tipo uno intenta transcribir el instante preciso cuando algo exterior y objetivo se transforma o desplaza a algo interior y subjetivo".

Según Peyrou, la imagen (la impresión del objeto descrito) "pone en contacto el mundo externo con el interno, lo objetivo con lo subjetivo". Y se cita de nuevo a Kandinsky, quien se refiere a los artistas de su tiempo como "los buscadores de lo interior en lo exterior", para mostrar que poeta y pintor están hablando exactamente de lo mismo. La búsqueda que insinúa el pintor ruso se realiza mediante un proceso de síntesis, de despojamiento de lo superfluo, que es coherente con la devaluación del tema. Es sabido que "En una estación del Metro", poema de dos versos, comenzó teniendo treinta y uno, y que Pound eliminó el material que consideraba de "intensidad secundaria": "La aparición de estas caras en la muchedumbre; / pétalos sobre una húmeda, negra rama". Y en 1912 advertía en contra de usar "palabras superfluas". También *La tierra baldía* pasó por la tijera de Ezra Pound, y no hay duda de que su capacidad expresiva tiene mucho que ver con la agresividad con que se yuxtaponen los fragmentos discontinuos.

El cubismo picassiano, de otra manera, también es una síntesis. Suele decirse que *Las señoritas de Avignon* se ven como si Picasso hubiera caminado 180 grados alrededor de ellas y hubiera sintetizado todas sus impresiones en una sola imagen. Y Pound añadiría: "El "poema de una imagen" es una forma de "super-posición", es decir, es una idea puesta encima de otra". Ya se ha citado uno de los dos ingredientes que Göran Sonesson considera esenciales de la cultura moderna, el movimiento "hacia afuera, tendente a incluir nuevas propiedades, objetos y esferas en el mundo sujeto a la función estética". El que faltaba mencionar es éste, un movimiento

"hacia adentro, una tendencia a reducir el arte a su mínimo denominador".

Del mismo modo que en esta estética común a las distintas disciplinas artísticas el texto acepta el no-texto, la cultura occidental se deja influenciar, tal vez como nunca antes lo había hecho, por múltiples tradiciones. En pintura, las influencias de culturas lejanas no son menos notables que en el de la poesía moderna. Como destaca Peyrou, Henri Matisse reconoce su deuda con Marruecos en cuanto a la "revelación del color"; Paul Gauguin se traslada a Tahití; August Macke viaja por África con Paul Klee y dedica un ensayo a la influencia que tienen sobre él y otros expresionistas las máscaras africanas. La escultura africana también es un rico manantial para las vanguardias europeas. En palabras de Lourdes Cirlot: "La esquematización, junto con el hecho de apartarse por completo de las tendencias imitativas, son factores que se dan tanto en la escultura negra africana como en las obras pictóricas o escultóricas de los fauvistas o expresionistas", y "se utilizaron materiales de distintas procedencias,... tienen mucho en común con determinadas realizaciones efectuadas con la técnica del *collage*, tanto por cubistas como por dadaístas". El cubismo adopta métodos de la escultura arcaica mediterránea, del arte egipcio, y de otros tipos de arte llamado "primitivo", por ejemplo el enfoque conceptual, la emancipación de las apariencias, la descomposición racional y geométrica de lo que se representa, y el desinterés por la perspectiva renacentista.

En el caso de Ezra Pound, y del movimiento imaginista en general, sabemos que este interés por la concisión, por una mínima extensión y una máxima intensidad (y con ella una máxima capacidad de sugerencia), proviene de sus contactos con el arte oriental, especialmente el "haiku" japonés. Hay cuatro elementos en esta estética minimalista que

conviene resaltar. Por una parte, un elemento conceptual. Como ocurre en muchos poemas de William Carlos Williams, las relaciones que se establecen entre dos elementos son el núcleo de la obra. Este elemento conceptual también está presente en la ya citada *Cabeza de toro* (1942), de Pablo Picasso, que al exponer su manillar y sillín de bicicleta establece una doble igualdad: manillar/sillín=arte, y manillar/sillín=cabeza de toro, que puede reducirse a una ecuación única: el hecho de llamar "toro" a la combinación sillín/manillar es arte. En segundo lugar, el poema imaginista tiene clara influencia de la espiritualidad oriental, que no puede dejarse de percibir, y que sin duda procede del ascetismo estético que lo genera, pero también de un deseo de valorar lo breve y espontáneo. Estas obras parecen situarse en un lugar propio, al margen del tiempo y de la historia.

De la misma manera, muchas obras artísticas vanguardistas, como las retículas de Piet Mondrian, trascienden el espacio físico del lienzo, ya que sugieren que sólo por convención terminan donde empieza el marco, y que en realidad se extienden en un "plano imaginario". Muchos pintores, pendientes de esta misma necesidad, comienzan a incluir el marco como parte de la composición. Otras obras, como las "improvisaciones" de Wassily Kandinsky, buscan trascender el momento y situar la creación fuera del devenir temporal al enfocarse, sobre todo, en lo instantáneo. En tercer lugar, en muchas de estas creaciones, al igual que en las filosofías orientales, se deja un lugar muy relevante a lo imprevisto y las conexiones irracionales. El germen que producirá los *action paintings* de Jackson Pollock ya se encontraba en los *objets trouvés* y en la mentalidad de algunos poetas como Wallace Stevens, para quien "las adquisiciones de la poesía son fortuitas", o William Carlos Williams y su sutil apología de lo ordinario.

Por último, una estética que insinúa en lugar de mostrar, que se detiene justo antes de ser explícita, que no considera que la función referencial del lenguaje puede ser el elemento principal de la obra, exige que el lector/espectador desempeñe un papel activo. Este papel que se requiere del receptor, el cual puede consistir en interpretar (o en suspender su ansia de interpretación), en completar (o en conformarse con lo incompleto), en relacionar (o en asumir lo inconexo), es una de las principales consecuencias de los experimentos de vanguardia. Y la dificultad que dicho papel entraña es una de las razones del progresivo distanciamiento del público del arte contemporáneo.

VI

Como documenta Geoff Ward, William Carlos Williams —junto con Ezra Pound— fueron los principales referentes del movimiento poético basado en el *Black Mountain College*, de Carolina del Norte. Lo que se vino a denominar *Black Mountain School* de poesía representaba, en la América de mediados del siglo XX, el punto de encuentro de la innovación poética. El nombre de este movimiento poético deriva del *Black Mountain College*, un *college* experimental fundado en 1933. Para cuando el poeta y ensayista Charles Olson se hizo Rector en 1950, se había convertido en una meca de la vanguardia artística e intelectual. Hasta su cierre en 1957, el *college* había sido el semillero de casi todas las posteriores innovaciones artísticas americanas. Un gran número de escritores, pintores, escultores, bailarines, compositores y demás involucrados en las artes creativas pasaron por las puertas del *college* como profesores o estudiantes. Los poetas que más a menudo se

asocian con el nombre de *Black Mountain* son principalmente Charles Olson, Robert Creeley y Robert Duncan, además de Denise Levertov, Paul Blackburn, Paul Carroll, William Bronk, Larry Eigner, Edward Dorn, Jonathan Williams, Joel Oppenheimer, John Wieners, Theodore Enslin, Ebbe Borregard, Russell Edson, M. C. Richards y Michael Rumaker (algunos de los cuales nunca asistieron al *college*, pero estaban asociados con el grupo debido a su estilo poético o su representación en ciertas revistas literarias). Otros muchos intelectuales y artistas estaban igualmente inmersos en lo que supondría una revolución artística.

Puede ser que la poesía del *Black Mountain* presente una gran variedad de estilos y temas, no obstante, hay características comunes que deben señalarse: el uso de una lengua precisa, declaraciones directas, una dicción a veces llana (incluso obtusa), y la metonimia más que la metáfora o el símil. Estas tendencias literarias evolucionaron como reacción a la poesía anterior, que estaba estrictamente regulada por el metro, la rima, una elevada dicción y temas monumentales. La reacción de los poetas del *Black Mountain* fue una continuación de la revolución poética iniciada por los imaginistas y posteriormente los objetivistas. En general, los poetas del *Black Mountain* intentaban no hacer comentarios sobre su estimación de la escena evocada en un poema, y esta estrategia puede incluso llevar a evitar adjetivos y adverbios.

Como Ezra Pound dijo a comienzos del siglo XX (al describir la poesía de H. D.), la poesía debe ser "un discurso lacónico", "objetivo", sin "deslizamiento —directo", y carente de "metáforas que no permitan ser examinadas—, "un habla directo". Además de su alineamiento con el imaginismo y después con el objetivismo, la poesía del *Black Mountain* puede entenderse como descendiente, especialmente en su tendencia al individualismo, de escritores del siglo XIX como Henry

David Thoreau y sobre todo Ralph Waldo Emerson. Según ha indicado Edward Foster, el ensayo "Autodependencia" dio a los poetas del *Black Mountain*, "a pesar de las radicales diferencias de personalidad, sensibilidad, y ambiciones generales, una aprehensión común sobre lo que el poema debería de conseguir". El poema podía ser una extensión de ellos mismos como personas, como individuos apartados de los ideales de un pasado ortodoxo.

Según Burt Kimmelman, la dependencia de declaraciones directas y metonimias que delatan la poesía del Black Mountain y sus antecedentes "objectivistas" es síntoma de su visión básica del mundo. Lo que es en definitiva "inconocible" puede no obstante ser bello. Esta poesía, por lo tanto, presenta a la percepción problemas fundamentales. En "Amor", temprano poema de Creeley, hay "elementos" seguros como un "roble, la veta del, roble", y hay también por el contrario, "qué blandas sombras pueden llegar / a estar aquí". Estos detalles tienen en su interior una tensión entre lo estable y lo extremo, lo conocido y lo que está en continua evolución.

Las revistas literarias asociadas con la escuela de *Black Mountain* —*The Black Mountain Review*, *Origin* y, en menor grado *San Francisco Review*— servían de refugio para escritores cuyas estéticas y puntos de vista eran considerados inaceptables en las revistas tradicionales del momento. De hecho, es como parte de estas revistas que llega a formarse la sensibilidad del *Black Mountain*. Editadas por Robert Creeley y Cid Corman, respectivamente, las dos primeras revistas mencionadas publicaron figuras que ahora son bastante conocidas como (además de los poetas ya citados) Jorge Luis Borges, André du Bouchet, William Burroughs (bajo el pseudónimo de William Lee), Paul Celan, Judson Crews, René Daumal, Fielding Dawson, Katue Kitasono, Irving Layton, James Merrill,

Eugenio Montale, Samuel French Morse, James Purdy, Kenneth Rexroth, Hubert Selby Jr., Kusano Shimpei, Gary Snyder, John Taggart, Gael Turnbull, César Vallejo, Philip Whalen, Richard Wilbur, y William Carlos Williams. Ejemplares posteriores de *Origin*, en la década de 1960, incluyeron a Margaret Avison, Bronk, Corman, Duncan, Ian Hamilton Finlay, Robert Kelly, Zeami Motokiyo, Lorine Niedecker, Francis Ponge, Frank Samperi, Turnbull, Shimpei, Albers Snyder, Louis Zukofsky y otros.

La poética del movimiento del *Black Mountain* normalmente se identifica con el ensayo de Charles Olson de 1950 titulado "Verso proyectivo", publicado en *Poetry New York*, revista que precedió a las otras. La fórmula definida por Olson para la poesía proponía que esta fuera de verso proyectado y de libre campo. En su ensayo discute la importancia de componer poesía según el ritmo de respiración del poeta, o del lector del poema, y no según una predeterminada estructura verbal o lírica. La respiración del poeta "permite toda la fuerza de expresión del lenguaje". Es más, un poema jamás debería tener pausa o, como Olson lo expresa, "una percepción debe llevar inmediata y directamente a otra percepción". De modo que el poeta debe "usar usar usar [sic] el proceso en todo momento" para que una percepción "se mueva, instantáneamente, a otra". Quizás la esencia de lo que Olson trata de expresar procede de la creencia de Creeley, citada por Olson, de que "la forma no es más que una extensión del contenido".

En opinión de Kimmelman, la apertura de la poesía que Charles Olson promovía puede verse en el poema de Duncan "A menudo me permito regresar a una pradera", que da comienzo al libro de poesía titulado apropiadamente, *The Opening of the Field*. En este poema, Duncan entra de lleno en el proceso creativo en busca de la libertad que la poesía (e

implícitamente la del *Black Mountain*) hace posible; la escritura es un "lugar de primer permiso" dice Duncan. La pradera a la que se refiere el título puede ser real, tangible; no obstante, existe —lo cual es más importante— "como si se tratara de una escena elaborada mentalmente". De todas formas, es un lugar apartado de la persona del poema y de hecho es "como si fuera una escena inventada por una mente, / que no es el mía, pero es un lugar hecho, / que es mío, es tan cercano al corazón, / una pradera eterna unida en toda idea / con el propósito de que allí haya un hall, / es decir un lugar hecho, creado por luz / donde desde las sombras que son formas caen".

La visión de Duncan de la realidad poética remite, al parecer, a la visión platónica del mundo donde formas idealizadas residen más allá de la percepción, entre las cosas conocidas por la humanidad, parecidas pero no idénticas a ellas, como si fueran las sombras que se parecen a los objetos que las proyectan. Lo importante es que asumimos los lugares que habitamos "como si ciertos límites pudieran mantenerse frente al caos", y, por lo tanto, el poema enfatiza lo delicada que es la percepción y resalta el aspecto individual de la visión.

De igual forma, Olson crea en su obra épica *Maximus Poems*, un imponente personaje épico, Maximus, que observa una vasta geografía bajo la guía de un pasado histórico. Lo singular de esta figura debe compararse con la inmensidad del tema de Olson, el terreno bajo los pies de Maximus fijado en Gloucester, Massachussets, y la historia comenzando en la Grecia antigua y extendiéndose hasta el presente americano. Existe algo tangible, como cuando Maximus dice que hay "hechos, con que tratar"; por otra parte, pregunta, "Pero lo que importa, lo que insiste, lo que perdurará, / ¡eso! ¿dónde lo encontraréis, cómo, donde, dónde / escucharéis / cuando todo se haya hecho tablones de anuncios, cuando, todo, hasta

el silencio, sea / tiroteado?" En las obras de Olson, el lector descubre un impresionante panorama histórico, una amplitud de visión, y las eternas verdades dispuestas ante nosotros.

Sin embargo, estas verdades son puestas a prueba por el poeta, y finalmente desbaratadas. Olson se dispone a recrear un espacio (la geografía física) y un tiempo (la historia de su civilización), según el paradigma establecido por Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau, Albert Einstein y Werner Heisenberg. Con todo, esta concepción no ignora la condición eternamente humana, y explica la muerte y el sufrimiento igual que el éxito y el esplendor. Así, en "El martín pescador", observa que los seres humanos son capaces de obtener precisión: "Los factores están / en el animal y/o en la máquina". Suponen, "una discreta o continua secuencia de eventos medibles distribuidos en el tiempo". De todas formas, indica que lo que perdura es el cambio mismo, un tema que trata desde el comienzo del poema y repite a lo largo de él. "Lo que no cambia / es el deseo de cambio". Este concepto se extiende a todas las cosas: "oír, donde la sangre seca habla / donde el viejo apetito camina".

El punto de vista de Olson se hace eco en la obra de Denise Levertov. En su poema "Más allá del fin", el destino humano está restringido por las fuerzas naturales; no obstante, lo importante no es sólo "continuar viviendo", sino también estimular, activar, extender". El "deseo de responder" es una fuerza no limitada por la razón, de modo que siempre residimos "más allá, más allá del fin / pasado lo que termine: comenzar, a ser, a desafiar". Lo que destaca en Levertov y Olson es la precisa estipulación de límites y el reconocimiento de algo más allá de ellos, que puede ser evocado con un lenguaje exigente. Este uso del lenguaje se observa en Joel Oppenheimer, quien fue estudiante de Olson, Creeley y de otros en el *Black Mountain College*. Su obra no es sólo precisa,

procedente de su experiencia de estudiante; también es rítmica según la medida de la respiración del lector o del poeta, tal como había sido estipulado en el ensayo de Olson. Es más, la marca de la dicción de Oppenheimer es increíblemente casual y cándida para su época, reflejando la revolución social en Norteamérica, lo cual llegaría a alcanzar proporciones de crisis a finales de la década de 1960. La poesía de Oppenheimer está localizada en los instantes de la vida diaria. En su poema "El baño", la rutina diaria, por así decirlo, es simple, por ejemplo el hecho de tomar un baño. El baño de la amante, para el poeta, es todo un ritual, aunque sin importancia excepto para su verso. Y aun así, señala con humor, que "ella lo desea sin bañar", él se siente halagado por su deseo. La monotonía de la vida se celebra en el poema por su nexo entre los dos: "el continuo baño de ella. / en la bañera de él. en su agua. esposa".

En cuanto a su filosofía, la poesía del *Black Mountain* comparte también una misma visión de la realidad —del mundo físico y de la relación humana para con él— derivada de las tendencias científicas de su tiempo, tendencias que contradecían la visión del universo estable y predecible que propusieran Isaac Newton y después Immanuel Kant. Poetas como Charles Olson, Robert Creeley, Robert Duncan, y otros, estaban más interesados en las ideas de Albert Einstein, que había formulado la "teoría de la relatividad", y de Werner Heisenberg, que había postulado su "teoría de las relaciones inciertas". Según Einstein, la realidad física era relativa al tiempo; para Heisenberg, era simplemente indeterminada e incompleta. Por lo tanto, Creeley consideraba que el mundo no puede ser "conocido" por completo. En todas las disciplinas que tienen que ver con la atención y actuación humanas, las posibilidades inherentes en la concepción newtoniana del universo —con su contención y consecuente posibilidad de captación— se han abandonado. No

conocemos el mundo de tal forma, y jamás seremos capaces de conocerlo. La realidad es continua, no separada, y nunca puede ser objetivada. Para verla, no podemos apartarnos.

CAPÍTULO 3

I

El *Black Mountain School* parecía emular el intento de Georges Braque por hacer visible el proceso necesario para la visión, siguiendo al mismo tiempo el énfasis propuesto con anterioridad por Paul Cézanne en la lógica de la visión. El objetivo en última instancia era postergar la obtención del significado y hacer de tal postergación una forma de detener y "desfamiliarizar" el proceso que confiere significado, de modo que seamos capaces de reconocer la magia de las palabras. En la lectura, la mente se detiene en los detalles hasta el punto que su espera se ve recompensada, llevando a una compleja sensación de vida total contenida en los objetos. La mente actúa no insistiendo en su propia separación, sino estando completamente "allí": deteniéndose en los objetos, dependiendo de ellos, los cuales a su vez dependen de ella. La realidad provee el espacio que habita la mente pero, aún más importante, crea un conjunto de estructuras paralelas, invitando a sentirla como entidad palpable, táctil.

La simultaneidad de esas estructuras también intensifican el sentido de dependencia de la mente para con la dimensión palpable de la realidad. Al extender el paralelismo estructural a un paralelismo epistemológico, el acto mental se hace casi tan palpable como los objetos físicos. En lugar de imitar los objetos, cuya importancia depende de nuestra interpretación, la estética de la "realización" (*realisation*) busca representar las formas que alinean el deseo con los objetos, las formas de las que dependemos para confirmar nuestras interpretaciones. La "realización" no ignora la mediación del

lector, más bien intenta hacer visible las cualidades transpersonales del "ahí está", representado con una intensidad y "palpabilidad" que hace del "existe" una mera consecuencia.

Así pues, la pintura posterior a Paul Cézanne podía dedicarse a producir un modo de autoría, dentro del cual la fuerza del deseo lograba manifestarse completamente a través de todo lo que mediante él se creara. El cubismo picassiano fue fundamentalmente una forma de poner en evidencia el poder transformador del artista. Siguiendo la corriente nietzscheana, el pintor español insistía en hacer de la pintura un vehiculo para captar el repliegue del mundo en la visión metamórfica del compositor.

Al revelar la vida del ojo como instrumento reflexivo, se podía también generar cambios sustanciales en aquello que la pintura proyectaba mediante su acto presentacional: La "realización" cézanniana podía ahora convertirse en una fuerza que permitiría a la pintura definir formas significativas de *ethos* (comportamiento) que habían sido exclusividad de la literatura. En vez de alinear el deseo con las cosas tal y como son, el pintor podía explorar modos de autoría basados en el intento de imponer a otros sus propios esfuerzos por rehacer el mundo con una diferencia tal que jamás pudiera tomarse como mero reflejo. La pintura edifica realidades.

Para Picasso, la pintura no es cuestión de saber y aceptar, es más bien mostrarse en contra de toda forma ya preestablecida. Presentación y revelación entran en una relación compleja; de hecho se hacen incompatibles. Mientras que en Cézanne la "realización" había sido un intento de alinear el deseo con la realidad, ahora se convierte en una fuerza que sirve esencialmente para crear mundos cómplices con un deseo en perpetua lucha. Al depender la imagen de nuestra actividad integradora, surge un testimonio virtual que nos permite, al menos parcialmente, repetir en la

reconstrucción de la obra las formas del deseo que la pusieron en movimiento. El arte debe conquistar la visión, no mirando hacia el interior, sino haciendo depender el concepto del yo de la habilidad del individuo para equiparar el ver y el hacer.

Lo revolucionario del *collage* cubista es que "representa la representación misma", de tal modo que expone dos dimensiones inherentes en su práctica significadora. En primer lugar, los signos a través de los cuales la obra representa deben diferir y deferir aquello que supuestamente hacen presente. Segundo, el espectador no puede hallarse fuera del constante juego de diferencia y deferencia si es que quiere interpretar los signos como un único objeto consistente de representación. Los signos siempre están implicados en el sistema, y el juego de elementos dentro del sistema frustra todo esfuerzo por objetivar los constituyentes formales de un medio determinado. La capacidad de distinguir constituyentes depende de signos de signos, en un infinito *mise en abîme*. Al reducir la realidad a elementos composicionales, Picasso liga las apariencias a nuestras estructuras esenciales de síntesis. La imagen se refiere a lo real, transformándolo, y a través de tal transformación extrae un nuevo sentido de dependencia elemental entre mente y realidad, constituyendo un nivel de relaciones objetivas que es lo suficientemente estable para proveer las estructuras de nuestra propia transformación.

Lo mismo ocurrió en literatura con poetas como Gertrude Stein o Wallace Stevens. En lugar de concentrarse en hacer visible las condiciones de la visión dentro de una escena, la poesía tendrá que explorar el uso de múltiples perspectivas para crear situaciones que se hacen coherentes sólo mediante el complejo acto de la síntesis imaginativa. En vez de poner énfasis en una lengua purificada que pueda definir claros contrastes alineando la atención con la percepción, el lector podría adaptar el lenguaje a estrategias

que el cubismo había empleado ya en su uso del color, la línea y el volumen como en materiales esencialmente composicionales, sustancias sensuales de estados que tienen realidad imaginativa sólo en el dominio de las relaciones conceptuales.

En Stein percibimos la habilidad de hacer que el lenguaje componga estados materiales que requieren una reevaluación total de cómo puedan estar interrelacionados el "aquí" y el "yo". La representación debe mantener su poder rechazando las fáciles unidades que se imponen en la percepción. Picasso había puesto en evidencia que el *collage* no sólo debía abrir nuevos modos de contacto entre contornos; también debía transformar sus propias energías negativas en una nueva fuerza sintética que dramatizara el poder transformacional. De igual forma, Stein demostró que el lenguaje también podía enfrentar varias sustancias y registros, de modo que la obra toma una densidad cubista de perspectivas y facetas que se hacen eco entre sí y contrastan mutuamente. Claramente, este no es un mero acto de interpretación de símbolos. Es más bien el proceso por el cual se rehace lo que puede rehacerse con los símbolos ya existentes en el lenguaje común.

El lenguaje pasa a convertirse en un medio con la misma gama de efectos expresivos que aquellos que la pintura consigue con el color, la línea o la forma. Para representar el contacto entre los contornos que ella genera en un conjunto de términos, primero opta por aislarlos y luego los retuerce en intricadas relaciones, como sucede por ejemplo en estos versos de Eduardo Espina: "La mirada sueña su ser sin ser cierto / Nada imprescindible es inversamente / proporcional: el uso sacia lo silvestre, / el empolvado a la par de la apariencia" (B.I.1-2). Lo que realmente hace el poeta es dar materia, no a las palabras como elementos sensuales, sino al peso semántico

de éstas que compone su propio ámbito. Éste último, a su vez, puede ser igualmente entendido en términos meramente físicos, ya que los significados se enlazan entre sí, como si fueran facetas transmutadas en un espacio tridimensional. Como veremos más adelante, el supuesto de que existe una clara separación entre significante y significado es un engaño del que debemos apartarnos.

Si en William Carlos Williams se entiende que los sintagmas generan su propia fuerza gravitacional, en Gertrude Stein aquéllos deben evaluarse como elementos que implican un campo gravitacional más amplio, el cual sólo puede observarse en la fuerza que surge al establecer ellos relaciones mutuas. Antes que depender de denotaciones concretas o de estructuras que ya ofrecía la sintaxis, Stein hace de la libertad del juego lingüístico un ámbito donde desarrollar en facetas lo intricado del deseo, el cual de por sí no puede tener una denotación objetiva o una forma verbal fija. La "sinteticidad" de su obra devuelve la fuerza asociativa de la imagen a una simplicidad indefinible que promete una realidad más básica que la que conocemos en términos prácticos, de modo que la intimidad, el misterio y la movilidad del deseo se centran precisamente en el mismo núcleo de nuestra intuición de lo que constituye la capacidad lingüística: su potencialidad.

Marjorie Perloff ha llamado a la estética "modernista" estadounidense "la poética de la indeterminación", título de uno de sus libros. En otro de sus libros, el ya mencionado *The Futurist Moment*, muestra cómo los escritores de aquel momento adoptaron las técnicas experimentales del bricolaje verbal del *collage*. Las formas orgánicas pasaron de ser correspondencias halladas con la naturaleza, como las percibían los románticos, a ser casi lo opuesto: dislocaciones o abstracciones de elementos de la naturaleza en un artefacto inventado o autotélico, por usar la terminología de T. S. Eliot.

La combinación de trozos en una estructura fija llevó a un cambio radical de la estética temporal de los románticos a una poética del espacio. En la pintura el espacio tridimensional fue transferido a un diseño de superficie; en la poesía, la secuencia se fragmentó y los trozos se reensamblaron en una yuxtaposición simultánea. De ahí el cubismo de Picasso o el método ideogramático de Pound.

Sin embargo, este "modernismo" no fue todo indeterminación y ruptura. Incluso el bricolaje daba evidencia de una "contradeterminación" a resistir la "indeterminación". La fragmentación llevó a una creación imaginativa. Wallace Stevens confesó que "una bendita rabia por el orden" dio al artista motivado una nobleza heroica en una época innoble y una función en la sociedad, ya que el trabajo de la imaginación "nos ayuda a vivir nuestras vidas". De igual forma, cuando exigió a sus contemporáneos que renovaran la estética, tal mandato asignaba al artista poderes divinos: el método ideogramático era una técnica de construcción.

Perloff señala que los llamados "poetas del lenguaje" de los años 1980 y 1990 en Estados Unidos llegaron a poner —al igual que Pablo Picasso o Wallace Stevens— especial énfasis en el mismo proceso creativo, resaltando sobre todo lo incompleto e indeterminado de la obra poética. Como ya señaláramos en la introducción, el término "poesía del lenguaje", según Craig Dworkin, lo utilizó por primera vez Bruce Andrews a comienzos de la década de 1970. En esta categoría se incluía a poetas como Vito Acconci, Carl Andre, Clark Coolidge y Jackson MacLow, a los que posteriormente Ron Silliman sumaría otros, tales como Bruce Andrews, Barbara Barracks, Lee Dejasu, Ray DiPalma, Robert Grenier, David Melnick y Barret Watten.

Muchos de éstos habían visto sus primeras publicaciones en *L-A-N-G-U-A-G-E*, revista editada por

Bruce Andrews y Charles Bernstein. Éste último es conocedor de la obra de Ludwig Wittgenstein. Su noción de que "no hay pensamiento excepto a través del lenguaje", es una reelaboración de la propuesta del filósofo austriaco de que "los límites del lenguaje son los límites del mundo", y que "el lenguaje no es colindante con nada más". Tales ideas conducirían a un tipo de poesía entendida como artificio y construcción, donde se prestaba especial atención a la importancia de cada palabra y en particular a la sintaxis.

Steve McCaffery escribió en 1977: "Existe hoy un grupo de escritores que comparten la opinión de que la literatura ha entrado en una crisis del signo... y que la labor más importante en este momento —una labor más lingüística y filosófica que "poética"— es la de demistificar la falacia de la referencialidad del lenguaje. La referencialidad es una especie de ceguera, como la que una ventana pudiera hacer del cristal que es parte de ella, ese impulso motor de la palabra que te impulsa fuera del lenguaje a un mundo tenue del otro y te impide ver lo que realmente ves". El lenguaje poético no es pues una ventana, un cristal transparente a través del cual mirar en busca de objetos "reales" fuera de él, sino un sistema de signos con sus propias relaciones semiológicas. "El lenguaje es material y primario y lo que se experimenta es la tensión y la relación entre las letras y grupo de letras, simultáneamente esforzándose por alcanzar una significación e intentando evitar convertirse en una". Según Lyn Hejinian, "el lenguaje descubre lo que uno podría saber, que es siempre menos de lo que el lenguaje podría decir".

Como ha aducido Geoff Ward, la rápida influencia en Estados Unidos de los llamados "poetas del lenguaje" es sorprendente, y ayuda a comprender el predominio de ciertos estilos en la poesía estadounidense de posguerra. Aunque el grupo incluye un par de veteranos como Clark Coolidge y

Michael Palmer, este desarrollo poético fue llevado al público por una serie de autores que sólo tienen en común el ser desconocidos por el público no americano. Además de los ya mencionados, están Ron Silliman, Steve Benson, Lyn Hejinian, Susan Howe, Leslie Scalapino, Stephen Rodefer, Craig Watson, Steve McCaffery, Bob Perelman, Hannah Weiner y Diane Ward. Jerome McGann, simpatizante del grupo, supone que en la "escritura del lenguaje" "la poesía aparece en crisis en cuanto a su modo de expresión tradicional". Igualmente, Rod Mengham ha notado cierta tendencia utópica a un deseo de crisis, observando en la "desconstrucción" agresiva de la subjetividad literaria una deseada reorientación esencial de la relación entre poema, escritor y lector, "llevando a su culminación un desarrollo de la poesía que privilegia la mente del escritor". El nuevo poema incluye *ab initio* "una preconcepción de cómo, cuándo y dónde será leído", con una clara alusión a la Teoría de la Recepción y explicaciones postestructuralistas del proceso de escritura.

Es fácil de demostrar la diferencia entre la "poesía del lenguaje" y las tradiciones más conservadoras de la poesía estadounidense; un "poema del lenguaje" no se parece en nada a uno de Robert Lowell, James Dickey o Louise Glück. Es más difícil, sin embargo, explicar la relación entre la "escritura del lenguaje" y otras poéticas vanguardistas estadounidenses de la posguerra como los *Beats*, los *Black Mountain* o la *New York School*. La generación de Robert Creeley o Edward Dorn, escritores nacidos en su mayoría en los años 1920, había logrado mantener sus credenciales progresistas e incluso radicales hasta la década de 1980, es decir, hasta la llegada de la "poesía del lenguaje".

El consenso poético en América, que estuvo vigente por unos cuarenta años, suponía una coexistencia antagonista pero equilibrada entre una literatura establecida (representada

primero por Auden, y finalmente por Lowell) y una oposición bohemia e izquierdista, ilustrada en la antología *The New American Poetry* de Donald Allen. Los autores incluidos en ésta última tenían sus propias jerarquías y líderes (Robert Duncan, Charles Olson, etc.), pero mantuvieron una proximidad fraternal con la contracultura y el espíritu de rebeldía que alcanzaría su punto más álgido en los años 1960. Estos poetas parecían estar fijos en el tiempo; condenados a no vencer ni desmantelar el *establishment* poético, pero libres de continuar con su locura dionisíaca y su aire de experimentalismo. Allen Ginsberg ha sido hasta recientemente el poeta más identificado con la juventud por el público estadounidense.

Según Ward, la generación con mayor prominencia en las décadas de 1950 y 1960 estaba dividida internamente de acuerdo con regiones geográficas. Los Beats estaban asociados predominantemente con la Costa Oeste, encontrando un ambiente favorable en una San Francisco tolerante con la homosexualidad, así como en la literatura de exploración psíquica y de disidencia política del "Renacimiento de San Francisco", de Kenneth Rexroth y sus contemporáneos. En cambio, la *New York School* (Frank O'Hara, John Ashbery, James Schuyler y otros) persiguieron carreras en el mundo del arte que los puso en contacto con el expresionismo abstracto, cayendo a su vez bajo la influencia de los surrealistas recién inmigrados a la ciudad (incluyendo al mismo André Breton), que no hicieron sino reforzar la tendencia neoyorquina a mirar hacia Europa en lugar de hacia América.

Mientras tanto, en los bosques de Carolina del Norte, su último rector, Charles Olson, luchaba por mantener abierto el *Black Mountain College*, con un profesorado de mentes independientes que había incluido a los ya citados Robert Duncan y Robert Creeley (un examinador que terminó quedándose), además de John Cage, y un alumnado sólo algo

más joven que los profesores, entre los que se encontraban Edward Dorn, Fielding Dawson y John Wieners. Es importante señalar que cada una de estas regiones mantenía su propio acceso a publicaciones o a la diseminación de sus trabajos. Las diferencias de tipografía, tamaño de página y otros rasgos de diseño, que se distinguen entre los libros publicados por Lawrence Ferlinghetti en la *City Lights Bookstore* de San Francisco y, por ejemplo, en los primeros folletos de John Ashbery o Frank O'Hara que aparecieron bajo *Tibor de Nagy Gallery* en Nueva York, son claras. Cada una llevaba sus propias asociaciones culturales que se conectan con aspectos sociales y con la política general de la poesía.

Michael Davidson habla por toda una generación de lectores de poesía al recordar a "un viejo estudiante bohemio" que le había dado prestado un volumen de *City Lights Pocket Poets* en un autobús en 1959: "No sólo no había jamás leído poemas así... Tampoco había visto libros hechos de esa forma. Su pequeño formato y la encuadernación con grapas daban indicación de su portabilidad pensada para un acceso inmediato, un libro que uno se suponía debía leer en el autobús o haciendo cola. Y había algo en el modo en que mi amigo me entregó el libro que indicaba algo secreto y solidario entre ambos". Unos años antes, la galería de John Bernard Myers en Nueva York había publicado *Turandot*, folleto de poemas de John Ashbery. El entusiasmo de Myers por la nueva poesía no había sido compartido por los visitantes a la galería, que estaban dispuestos a pagar miles de dólares por una de las pinturas, y que sin embargo eran reacios a pagar un par de dólares por uno de los folletos. Mientras que los libros de poesía de la Costa Oeste era signo de una contracultura en auge, que se basaba en una tradición cultural de disidencia política, los de la Costa Este eran como más un adorno de lujo.

Por supuesto que, parafraseando a John Ashbery, estas

distinciones se hacen para inmediatamente desmantelarlas. Un simple modelo geográfico de las poéticas enfrentadas tal y como aparecen en la antología de Donald Allen no es capaz de aclarar gran cosa. Las contradicciones son múltiples. *Lunch Poems*, la colección más popular del poeta neoyorquino Frank O'Hara, fue publicada por *City Lights* en San Francisco. Ginsberg, portavoz poético de la Costa Oeste, ha vivido durante muchos años en Nueva York, y su obra contiene más referencias a esa ciudad que, por ejemplo, la de John Ashbery.

Un recuento del desarrollo de Robert Duncan debe emplazarlo en los contextos excluyentes del *Black Mountain College*, con su austera autosuficiencia y su altiva homosexualidad, y la más exótica trovadoresca del renacimiento de Berkeley del Brother Antoninus o del poeta homosexual Jack Spicer. De hecho, las líneas por las que las distinciones geográficas se aplican y tienen un fin, no se relacionan con la localización física, sino con las antipatías en el modo de proceder. Los *Beats*, los de la *New York School* y los del *Black Mountain College* querían dar la impresión de estar enfrentados por motivos metodológicos y políticos, y así lo daban a entender mediante proclamaciones que destacaban las obvias diferencias con los otros grupos.

Frank O'Hara, por ejemplo, condenaba la adicción del *Black Mountain College* a "la expresión seria, que no es especialmente deseable la mayoría de las veces", apuntando en el ya mencionado *Maximus Poems* de Charles Olson una constipada gravidez neo-Poundiana que podía interferir con el lector. O'Hara también rechazaba la preocupación exagerada de sus contemporáneos por la división de las líneas o cuestiones de forma que se habían extendido tras el manifiesto "Projective Verse" de Olson: "Hay que dejarse llevar más por el instinto", era su opinión. Sin embargo, no es realmente lo

que él hacía, pues en su obra sigue el mismo camino ya explorado por los surrealistas franceses.

André Breton y sus seguidores fueron una fuente importante para el grupo de la *New York School* a través de la influencia del mundo del arte, en el que O'Hara y Ashbery habían iniciado una fructífera carrera, el primero como director asistente (y luego asociado) en el Museo de Arte Moderno. John Bernard Myers de la *Tibor Gallery* había sido editor de *View*, la revista en el exilio de Breton. Como resultado de tales conexiones profesionales, Allen Ginsberg y otros podían acusar al grupo neoyorquino de esnobismo típico del Este y de cierto prejuicio pro-europeo.

La negativa del autor de *Howl* a adoptar un "lenguaje puro" retrotrae a los intentos de Walt Whitman (su principal influencia retórica) y a William Carlos Williams (su mentor), al exigir una ruptura de la poética estadounidense con respecto a Europa. Para los tres poetas, esta demanda era la expresión literaria de una política de disidencia. No obstante, si O'Hara "se mezclaba con el dinero", el propio radicalismo de Ginsberg no era ni mucho menos puro, ya que su programa de liberación sexual y psíquica se disolvió en el iluso romanticismo de la cultura hippie de la década de 1960.

Ward sugiere que es útil examinar el modo en que el surgimiento y la intervención de la "poesía del lenguaje" ha dejado de lado debates y antagonismos para alcanzar quizás una nueva vulnerabilidad al enfatizar ahora las afinidades entre los nuevos poetas estadounidenses, a riesgo de ignorar las diferencias internas que antes resaltaban. Los primeros poemas de Steve Benson muestran la fuerza tosca e innovadora de la "poesía del lenguaje" en los años 1970. Sus estrategias retóricas son drásticas, haciendo una clara crítica de los precursores poéticos. La referencia lingüística se inclina suficientemente hacia temas personales, pero no dentro de un contexto social

específico, o incluso dentro de un contexto de género concreto.

El constante recurso a un artificio referencial, seguido inmediatamente de un golpe de mirada, deja al lector con una ansiedad flotante sobre cuál es el ejecutor de la acción, o cuál la localización precisa de lo que pudieran significar cosas como "amor" o "mentira", dando un claro ejemplo de su inextricable mezcla de placer y amenaza. La técnica de extrañamiento va indicada o bien por un abandono del control literario convencional mediante la inmersión en una extraña mezcla de overtura sexual y alejamiento cínico, o bien simplemente dejando el poema en manos del lector y pidiéndole que lo solucione a solas. El uso que hace Benson del material preexistente para "descomponerlos" y "deshilacharlos" aun más, tiene su lado humorístico. Pero también tiene su lado serio, una seriedad relacionada a la misma preexistencia del texto. Él mismo se autodefine como "un apasionado de la conversación", un giro en dirección opuesta a la subjetividad que ya ha subrayado Lyn Hejinian.

La poesía de Steve Benson ofrece un cambio de dirección radical en la relación entre poema, poeta y lector tal como eran entendidos en el modelo tradicional. Convencionalmente, la escritura establece un "derecho" individualizado a ciertas experiencias. La originalidad de ese "derecho" es puesta en evidencia mediante construcciones lingüísticas inusuales, que pueden sintetizarse retrospectivamente como el "estilo" del poeta. El poema, bajo esta luz, privilegia en definitiva a la mente sobre su objeto: "el pelo que va del ombligo a la línea de su vagina da una sensación de cosquilleo / 9 personas halladas muertas en la carretera temprano esta mañana / placas metálicas en la calle cuya función no considero / en los bordes de la habitación roza una copa de árbol del que se tambalean unos pájaros /

medias de nylon arrojadas por la ventana en un abandono leve / déjame leerte esto en voz alta" ("Tal cual").

Esta postura puede decirse que tuvo su fase heroica en el período romántico, sobreviviendo algo debilitada junto con varios niveles de poética "modernista" estadounidense. La clara ineficacia social de la poesía ha tendido, en una época utilitaria, a aislar a sus practicantes en un débil refugio de subjetividad alienada. Aquí la separación del estilo poético de otras formas comunes de expresión se ha convertido en el propio tema de la poesía, en su única consolación. En claro contraste, la obra de Benson invierte este proceso, insistiendo (como lo hace casi toda la "poesía del lenguaje") que el yo es básicamente una estructura elaborada a partir de interrelaciones lingüísticas; no un libre agente, sino un punto de intersección viviente de varias fuerzas o códigos sociales e históricos. El componente temerario de la obra de Benson puede entenderse como un diagrama expandido de esta realidad social puesto en evidencia por un hablante. Su matriz teórica fue el marxismo científico. Sin embargo, no hay en su obra una clara suscripción a un manifiesto político, sino más bien una serie de cambios de posturas incómodas. La multiplicidad de discursos que crean el yo único pueden oírse simultáneamente y de forma conflictiva. La "conversación" en Benson se ve perturbada de forma invariable por "la inmensa serie de procesos que constituye la vida de un individuo".

II

Cualesquiera que fueran sus diferencias, el *Black Mountain*, los *Beat* y la *New York School* compartían una misma dedicación a la poesía como expresión individual. En parte

cuestión literaria ligada a la persistencia del romanticismo, este énfasis puede entenderse también como una reacción al resentido conformismo de la vida estadounidense durante el período de la Guerra Fría. El énfasis en la expresión propia y en el derecho a un lenguaje privado unió a la poesía, la pintura y la música de los años de posguerra. Este fue el período en que el jazz tuvo una nueva popularidad y crítica favorable, con instrumentistas como John Coltrane y Albert Ayler impulsando las innovaciones rítmicas del BeBop en improvisaciones fabulosas, interpretadas en la época como articuladoras de todo tipo de tensiones emocionales, étnicas y místicas. De hecho, esta fue la era de la improvisación: la prosodia espontánea de Ginsberg y Jack Kerouac, las pinturas de Jackson Pollock y Willem de Kooning, el uso de lo aleatorio en John Cage para hacer de cada actuación musical algo único, y una vez llegada la década de 1960 las improvisaciones colectivas de los *happenings* y los primeros *Pop Festivals*.

En este contexto, los años 1970 pueden interpretarse retrospectivamente como un período de repercusiones, en el que las carreras individuales se vieron consolidadas, pero donde el credo de individualismo artístico cayó en la parodia, como es el caso del narcisismo de Andy Warhol. Es en este punto de inflexión histórica que poetas como Steve Benson comienzan a publicar y presentar sus obras. Uno podría entender su énfasis en la improvisación hablada como extrapolación maníaca y subversión de la estética de improvisación del jazz. Lo mismo podría decirse del énfasis en la respiración en el "verso proyectado" de Charles Olson que ya hemos mencionado y en los principios que subyacen a la propuesta de Allen Ginsberg de "hacer que el nombre y el guión de la conciencia salten juntos". Michael Davidson ha sugerido el término "expresivismo" para clasificar estas tendencias artísticas del período de la guerra fría. Según el

crítico, la escritura del lenguaje ofrece la más seria reprobación hacia aquel "expresivismo" de la literatura de posguerra, "a pesar de estar basada en los logros de las generaciones anteriores".

La primera aparición impresa de textos clasificados como "poesía del lenguaje" puede que haya ocurrido en 1975, cuando Ron Silliman editó una selección de obras de nueve poetas (incluyendo a Bruce Andrews, Clark Coolidge, Robert Grenier, Barrett Watten, Larry Eigner, David Melnick, Barbara Barracks, Ray DiPalma, Lee DeJesu y el mismo Silliman) para la revista *Alcheringa*. En ella, Silliman discute los poetas asociados con las ya desaparecidas revistas de poesía *This*, *Big Deal* y *Tottel's*, refiriéndose al estilo de aquellos como "centrado en el lenguaje", "minimalista", de un "formalismo no-referencial", o "estructuralista". No se trata de un grupo realmente, sino más bien de una tendencia en la obra de muchos.

Para entonces, Stephen Rodefer había comenzado a publicar poemas que llevaban consigo la carga de ingenio y agilidad verbal defendidas por la *New York School*, y Steve McCaffery había realizado una de sus primeras obras, "El huérfano de Ow", cuyos poemas proceden de una "acción calculada sobre una fuente verbal específica o un texto dado", un uso de *objets trouvé* que obviamente deriva de los *cut ups* (un método de yuxtaposición mecánica de fragmentos textuales y audiovisuales que eran posteriormente empalmados de forma arbitraria) de William Burroughs, y de la obra de John Cage.

McCaffery editará posteriormente un número especial de la revista *Open Letter* en 1977, aunque en opinión de Lee Bartlett "de nuevo se trata no tanto de un movimiento, sino de una disposición". Esa "disposición" era más internacional en esta primera etapa de lo que lo será posteriormente. Además de poetas estadounidenses conocidos de Silliman, hay

que citar a canadienses, como el ya nombrado Steve McCaffery o Christopher Dewdney, y al británico Paul Buck, cuya revista *Curtains* estaba interesada en las implicaciones políticas de un uso extremista del lenguaje. Los poemas más exaltados de John James eran relevantes en este punto, como lo eran los poemas de un número de autores residentes en un momento u otro en Cambridge, y representados por un número pequeño de editoriales y revistas: Tom Raworth, por ejemplo, y los más jóvenes como Rod Mengham y Veronica Forrest-Thomson. La obra de esta última *Poetic Artifice* sería la catalizadora del importante texto teórico de Charles Bernstein, *Artifice as Absorption*.

Fue éste y su coeditor Bruce Andrews los que formalizaron aquella "disposición" en algo que se aproximaba a un movimiento a través de la publicación de su revista bimensual *L-A-N-G-U-A-G-E*, cuyo primer ejemplar apareció en febrero de 1978. Dedicada exclusivamente a poesía, la revista combinaba un increíblemente elíptico estilo casero con la urgencia de un boletín; se fijaron estrictas reglas sobre la extensión de reseñas, muchas de las cuales sólo eran de unas cien palabras. Resumiendo los diferentes proyectos de la revista, sus editores pusieron especial énfasis en la orientación de *L-A-N-G-U-A-G-E* exclusivamente hacia la "poesía del lenguaje"; Bernstein y Andrews prestaron atención al "análisis de la sociedad capitalista en su totalidad y el lugar que las formas alternativas de escritura pudieran ocupar en su transformación".

Según éstos dos, el proyecto poético "no supone el convertir el lenguaje en un artículo de consumo; por el contrario, propone la reposesión del signo mediante un estudio detallado de su producción y una participación activa en ella". Desde una perspectiva europea, esto podría en un principio parecer el primer resurgimiento en grupo de un programa

socialista en la literatura estadounidense desde la década de 1930. Pero si *L-A-N-G-U-A-G-E* se toma literalmente en su vuelta a un programa de revolución para los desposeídos, más que un libertarianismo para los desafectados, como en las revueltas de los años 1960, se trata no obstante aún de un discurso basado sólo en un ambiente universitario, con pocas consecuencias para el entono social más generalizado.

El léxico marxista de fetichismo de consumo y orden social está filtrado por un vocabulario que deriva de varios desarrollos en la crítica literaria desde 1968. Es un hecho histórico que *L-A-N-G-U-A-G-E* supuso la primera evidencia colectiva publicada del impacto de la "teoría" en la práctica poética estadounidense. La característica variedad de estilos, y los importantes dilemas de la escritura del lenguaje estaban ya presentes en esta revista desde sus comienzos a finales de los años 1970. Podía hallarse un programa de cambio social masivo; un proyecto colectivo para escribir y analizar la poesía en relación con el impacto de la teoría europea; y el intento de ligar ambos a un repertorio de estilos poéticos que buscaba sus antecedentes en John Ashbery, el formalismo ruso y la obra de Gertrude Stein. Es difícil no ver una discrepancia entre las metas y los logros de la "poesía del lenguaje". Esto puede deberse a que las aspiraciones eran heroicas. Por lo tanto, se hace necesario buscar agujeros en los argumentos de su poética. No obstante es admirable lo que estos escritores habían intentando lograr a través de la escritura. Su obra y las cuestiones que presentan constituyen un auténtico reproche a la mediocridad preponderante en la producción literaria inmediatamente posterior.

Desde un principio, una estrategia de la escritura de *L-A-N-G-U-A-G-E* estaba en el reconocimiento de lo imposible de las metas que se había fijado, lo que no les impedía comenzar una aventura aun mayor en el campo lingüístico.

Según Steve McCaffery, la gramática es una enorme máquina conciliatoria que asimila elementos en una estructura prefijada. Esta estructura gramatical podría compararse al beneficio capitalista, que se reinvierte para absorber mayor mano de obra y con ello mayor beneficio. La estructura narrativa clásica es una "estructura de beneficio": la gramática se entiende como mecanismo represivo, reguladora de la libre circulación de significado, llevando a la represión de la "polisemia" (pluralidad semántica) para hacerla "monosemia" (significación inequívoca) y a la orientación hacia un significado como "acumulación", como superávit de significación. Lo novedoso del análisis de McCaffery se encuentra en la internalización de la lucha política dentro de modelo lingüístico macrocósmico.

La lucha a favor y en contra de ciertos tipos de lenguaje se convierte inmediatamente en una lucha por nuevas distribuciones políticas, afines a ciertos desarrollos contemporáneos como el *Anti-Oedipus* de Gilles Deleuze y Felix Guattari, la obra de Julia Kristeva, y otras aproximaciones radicales e interdisciplinarias. Su incapacidad de convencer se debe a la renuncia de McCaffery a permitir elementos de retórica en su proyecto. No se atreve, porque la magnitud de las ambiciones de su lenguaje no le deja otra opción más que arriesgarlo todo con un impresionante esquema. El supuesto paralelismo entre las estructuras económica y lingüística es ingenioso, abiertamente intricado, y al fin absurdo: "Una crítica lingüística puede movilizarse presentando el lenguaje como opaco y resistente a la reinversión. Una escritura centrada en el lenguaje, por ejemplo, y una poesía fonética y carente de semántica, disminuyen el beneficio y reducen el impulso a la inversión, al mismo tiempo que incrementan la necesidad de producción".

Como ha señalado Rod Mengham, de tales expresiones por parte de McCaffery y Bruce Andrews, "no

queda claro que toda y cada una de sus formulaciones de política económica puedan aplicarse al campo del lenguaje", incluso si puede permitirse la posibilidad general de una comparación entre el funcionamiento del lenguaje y el capital. En cualquier caso, la postura más normal de *L-A-N-G-U-A-G-E*, contemporánea con los argumentos de la teoría literaria, es que los varios tipos de disrupción y ruptura lingüísticas disponibles a la poesía pertenecen a la realidad social/lingüística como punto de incesantes enfrentamientos y contradicciones. Esto no impide el resurgimiento de fabulosas ambiciones románticas como las de McCaffery, que podría leerse en última instancia como sobrecompensaciones por la marginalización de la poesía en el contexto social que tanto desea reconstruir.

Los primeros manifiestos de *L-A-N-G-U-A-G-E* no podían permitirse ser escépticos. Toda característica de ese tipo se apartaba de las propensiones "asemánticas" o "polisemánticas" de la poesía. A pesar del colectivismo de sus metas, la práctica de los poetas individuales reunidos bajo la sombra de *L-A-N-G-U-A-G-E* ofrece una gran variedad. La secuencia de volúmenes de Ron Silliman *The alphabet* y el minimalismo de la obra de Craig Watson no podía estar más distantes en estilo y forma de proceder. Lo que parece unir a todos estos poetas, sin embargo, es su interés por la política de la forma poética. Esto no se limita a las innovaciones o influencias puramente literarias. La "poesía del lenguaje" se predica sobre la creencia de que la separación entre el lenguaje poético y el habla normal demarca el camino hacia la subversión política. En una de las muchas llamadas a las "barricadas lingüísticas", Bruce Andrews declara su impaciencia con respecto a la cerrazón ideológica implicada por un único significado: "dejad de reprimir la construcción

activa" —afirma el autor— "la creación de significado, la creación de sentido, el sentido social".

En lo que se insiste con ello no es sólo en abrir los modos en que se crea significado; el poema en tal caso se parecería a uno de esos edificios altamente tecnológicos como el Pompidou Center que muestran las tuberías y ascensores en su exterior, sorprendente, pero no fuera de sintonía con los proyectos capitalistas que encierra. Más bien, la intención de *L-A-N-G-U-A-G-E* es mostrar cómo funciona la expresión lingüística para de esa forma entrar de lleno en cuestiones de significado social, por analogía. Y es debido a la analogía, importada con la finalidad de reducir la distancia entre la poesía y otras formas de legislación más reconocidas, que aparecen ciertos problemas. Como señala Charles Bernstein, "la autoridad poética como reto a los valores sociales dominantes, incluyendo los modos de comunicación convencionales, es un modelo de participación política para cada ciudadano".

Incluso en sus escritos más polémicos, Bernstein se caracteriza por un ingenio hiperactivo que recuerda la provocación dadaísta y surrealista. El uso de una imaginería ecologista popular para apoyar sus argumentos en favor de la relevancia política de la poesía puede llegar a ser cómico: "Uno no tiene que leer a un poeta, al igual que uno no tiene que sentarse bajo un árbol, para que uno de ellos sea capaz de transformar la emisiones sociales en algo respirable. Como poeta, uno afecta la esfera del lector con cada lector, con el hecho del poema, al poder tomarse la prerrogativa sobre qué forma colectiva puede legitimizarse. El poder político de la poesía no se mide con cifras: nos empuja a contar de forma diferente".

No obstante, los "poetas del lenguaje" irónicamente reconocen la falta de conexión entre las palabras y los objetos.

Quieren que la esfera política sea una excepción a la regla lingüística, cuyo dominio intentan al mismo tiempo demostrar a través de sus escritos. Hasta el momento, el problema más serios de los poetas del lenguaje ha sido precisamente el lenguaje. Las palabras parecen siempre llegar tarde al evento. Pueden señalar, describir, delinear, aproximarse al objeto, todo menos ser el mismo objeto. Sin embargo, el acto referencial, siempre condenado a no dar directamente con su objetivo, genera una vida lingüística que la poesía en particular ha aprendido a cultivar, a veces incluso tomando elementos procedentes del desliz en la comunicación del significado. Aquí podemos hacer referencia a Percy Bysshe Shelley y su habilidad para penetrar en el delirio del lenguaje poético, para de esa forma criticar simultáneamente sus límites. La retorcida victoria del lenguaje poético, la transformación que hace de los fallos de la referencialidad en un extraño triunfo de lo no representacional, figura prominentemente en la moderna poética europea y estadounidense. Los reconocidos precursores de la "poesía del lenguaje" —los surrealistas, T. S. Eliot o John Ashbery— lo demuestran claramente.

Como ha sugerido Eduardo Espina, "Bernstein es el inventor de un estilo y de una prosodia; el precursor de un nuevo instrumento para la voz; el inventor de una compleja maquinaria textual que ha devuelto a los conceptos su musicalidad y a la música sus ideas. La poesía, la que es necesaria, no puede ser otra cosa sino pensamiento con ritmo. El poema como *commedia dell'idea*. Por esa razón su escritura comienza en un vacío semántico, un vacío subverbal, y sigue un camino irreconocible, como si fuera una esponja absorbiendo instancias que transforman incluso su matriz. Su explicitud es intencionadamente falsa. En la opacidad, la transparencia se hace una condición secular más del proceso

de desfamiliarizacion de la lectura que el lenguaje de la poesía contribuye a establecer".

En síntesis, cabría preguntarse si el desliz del significante a partir del significado, y del lenguaje poético a partir de la realidad social pueden considerarse una victoria en la poesía. A este respecto vale consultar la introducción del libro de poemas *a. k. a* (1984) de Bob Perelman, y la primera obra de un largo ciclo, titulada *Raik*, de Ray DiPalma (1989). Perelman advierte desde el comienzo que se trata de un examen de la conciencia. A partir de los parámetros cartesianos de las primeras palabras se deja claro que se trata de una investigación de la fenomenología de la percepción y la conciencia, la mente y los objetos. Que los ejemplos que se van a presentar al lector no van a ser evidentes o racionales queda igualmente claro desde el principio. El tema central es que aunque la historia de un individuo pueda parecer continua y seguida, el yo está autodividido. Ya no se es la persona que se era, para bien o para mal, no sólo en términos del paso de la infancia a la edad adulta, sino también por implicación de minuto a minuto, de escena a escena percibida. Todo ser humano vive cambiando de identidades.

Perelman puede que esté citando a John O'Hara, consciente o inconscientemente. En cualquier caso, el poema se establece siguiendo la misma línea de aquél: es decir, centrado en la conciencia de forma especulativa y exploratoria, utilizando técnicas como el extrañamiento, la "desfamiliarización", la parataxis y todo tipo de métodos "modernistas" estadounidenses para detener la atención del lector y definir el texto como poético. En contraste, el libro de DiPalma toma la textualidad como el tema predominante desde el inicio. Dejando de lado las posibilidades sensuales de la tonalidad, busca más bien crear una atmósfera de estricta experimentación. Aunque los poemas varían en longitud, se

caracterizan por la forma encajonada, utilizando una cantidad considerable de repeticiones; a menudo comienza la primera línea con posibilidades recombinatorias en cada página. La atención microscópica prestada a las palabras y letras es característica también de la poesía de Tom Raworth, que había publicado junto con DiPalma en la época de *L-A-N-G-U-A-G-E*. En suma, la implicación de *Raik* es la inaccesibilidad de la conciencia más allá del lenguaje; es literal y puramente, un "poema del lenguaje".

III

Los textos de Perelman y DiPalma muestran intereses comunes; en la repetición y posibilidad recombinatoria del lenguaje, y en los giros verbales. Es significativo que muchas de estas técnicas estén también presentes en la obra de Gertrude Stein. No obstante, la diferencias de aproximación son vitales, y están ligadas tanto a la historia de la poesía como al estilo personal de cada autor. La mayor limitación de este tipo de poemas está en su homenaje a una teoría preexistente. En definitiva, puede resolverse como si se tratara de un rompecabezas. Una multitud de significados queda abierta, y no es el tipo de ambigüedad poética que promueve una repetida relectura del texto. La carencia de espacio entre las palabras ralentiza la lectura del poema, y tal detenimiento estimula la meditación sobre el proceso de escritura y lectura, que se ven normalmente ignorados como consecuencia del hábito. En todo caso, los pasos que el lector sigue entre la detección de cada una de las palabras y el pensar sobre las operaciones generales del lenguaje resultan claros. Como señala Steve McCaffery en la contraportada de *Raik*, los

poemas buscan "volvernos a sensitivizar sobre la materialidad de las palabras".

Lo que apunta a continuación se presta más a dudas: "Estos poemas llevan a un primer encuentro con la ortografía y el léxico con implicaciones tanto estéticas como políticas". Aquí vemos de nuevo una excesiva confianza en la capacidad de la poesía, y cierta ansiedad de que una poesía carente de la posibilidad de cambiar el mundo quede reducida a mero esteticismo. Es significativo que Perelman retenga el método y la técnica del grupo de escritores de *New American Poetry* (lo que Michael Davidson llama "expresivísimo"), mientras que DiPalma las abandona. Si DiPalma parece estar más influenciado por los dadaístas, futuristas y concretistas, Perelman continúa la concentración en un poética centrada en la conciencia típica de la generación de Robert Duncan y John Ashbery. Existe una tendencia generalizada en la "poesía del lenguaje" a que los textos más abiertos a la herencia "expresivista" funcionen mejor que aquellos que tienen una aproximación purista, como es el caso en *Raik* o las obras de P. Inman. Esto es igualmente cierto dentro de la producción de poetas individuales, como es el caso de Stephen Rodefer.

Como ya se mencionó, Michael Davidson propone que *L-A-N-G-U-A-G-E* constituye una fuerte crítica al "expresivismo", y que la escritura del lenguaje descubre de hecho nuevas fuentes en la poesía estadounidense de posguerra. Si los autores clasificados bajo el grupo de *New American Poets*, como Edward Dorn, John Wieners y John O'Hara habían publicado obras asociadas con un individualismo expresivo, lo fundamental de muchos de sus poemas residía principalmente en el descubrimiento de divisiones internas en el yo. La "visión inexpresable del yo", por citar el lema de Jack Kerouac para la poesía, daba como resultado en práctica una visión inexpresable del "no-ser" del

"yo". El placer que se obtiene al leer los poemas de *New American Poetry* es el resultado de una paradoja: mientras que los poetas en los años 1950 escribían bajo la influencia indirecta del existencialismo continental (una filosofía de soledad que se adoptó como resultas de un dominio de la poesía alienada en la época de la guerra fría y el comercialismo), la ruptura en la poesía apunta en realidad hacia ciertos aspectos del yo que se enlazan con la realidad personal y social del poeta.

La poesía de Frank O'Hara, por ejemplo, expresa el drama psicológico del "yo" atrapado entre la presión conformadora del deseo, y la apertura del "yo" condicionada por el deseo y la propensión a flotar e identificarse con el "otro". Estas tensiones a veces estallan en una compleja comedia, en lugar de verse resueltas. Lo mismo podría decirse de *Howl* de Allen Ginsberg, que enfrenta "las mentes de mi generación" contra "Moloch". El descubrimiento definitivo de la *New American Poetry* tiene implicaciones inesperadas dada su postura neo-existencialista e individualista. Una de las implicaciones conduce a una poesía más social, la cual esa generación no quería desarrollar. Aunque Dorn, O'Hara y Ginsberg también escribieron poemas antirracistas, el objetivo ético continuó siendo libertariano, y por ello individualista. En contraste, los "poetas del lenguaje" fueron capaces de explotar las implicaciones sociales de la *New American Poetry*. Se hallaron nuevos modos de unificar (en una sola relación) la elaboración del "yo" dentro de una red de códigos interactivos, la predeterminación de la sociedad y la fuerza creativa del lenguaje.

Por supuesto que los autores designados como *New American Poets* no estaban agrupados bajo tal denominación antes de su aparición en la antología de Donald Allen. Además de la influencia ya citada del renacimiento de San Francisco,

del surrealismo y el "modernismo" estadounidense, el objetivismo vernáculo de William Carlos Williams es un obvio catalizador; también lo es Walt Whitman. De esta mezcla resultan dos (aparentemente) contradictorias posturas filosóficas: un rampante egoísmo romántico y la disolución del yo en multitudes. A pesar de los muchos cambios estilísticos que se han dado desde Whitman, se produce el mismo intento de entender la experiencia a través de aparentemente contradictorias retóricas del yo; la nacionalidad, la raza y el sexo en Frank O'Hara. Por supuesto que en O'Hara lo cómico tiene tintes de horror, un vértigo a la disolución del yo previamente elaborado. Stephen Rodefer publicó su primera colección de poemas en 1965, año antes del fallecimiento de Frank O'Hara, y una década antes de *L-A-N-G-U-A-G-E*. Al igual que ocurre con la obra de Clark Coolidge e incluso Ron Silliman, sus poemas pueden leerse como relacionados, pero no limitados a ninguna de las dos "generaciones". El libro *Four Lectures*, de 1982, no obstante, continúa la dirección poética inaugurada por O'Hara y sus contemporáneos, condicionado además por los fuertes debates sobre el estructuralismo y la política de la forma poética.

Lo que estructura la inteligibilidad de la escritura poética es el "saber cómo" que el lector trae de su propio hábito a los códigos que hacen ciertas sociedades en momentos particulares comprensibles. El elemento cómico en Rodefer es, en un sentido, saussureano. Toda actividad carece de significado de por sí, y sólo lo obtiene por el contexto o por convención. Las inesperadas yuxtaposiciones en algunos de los poemas proponen que deberíamos dejar de tener sentido, y estudiar cómo se genera el sentido. El intento de William Carlos Williams de mostrarle al lector algo como si fuera por primera vez ha desaparecido; las cosas y las personas están siempre construidas por redes lingüísticas. Pero al lector

perspicaz puede descubrir el código y puede imaginar ordenamientos alternativos, una propensión que siempre ha dado problemas a los individuos con demasiada imaginación. Estamos acostumbrados a la lectura como algo interactivo, como un proceso que permite cierto grado de colaboración. Entramos en relación con el texto en su lectura, aburriéndonos o sorprendiéndonos según el texto ofrezca algo ya conocido o algo incomprensible. Los poemas de Ron Silliman ofrecen la segunda posibilidad, una interrogación continua, poniendo especial énfasis en la textualidad, y en el hecho de que nuestra participación en la elaboración del texto es hasta cierto punto imaginaria, una ficción.

No obstante, el poeta no se oculta sádicamente mientras manipula al lector. La esperanza de "evitar el lenguaje que quiere parecer una imitación de la conciencia" aparece como autodirigida, y resume el proyecto de *L-A-N-G-U-A-G-E* en relación con Frank O'Hara y la generación anterior. Silliman, como Rodefer y Perelman, utiliza la desfamiliarización del *non sequitur* para llamar la atención. Lo mismo hicieron T. S. Eliot y Gertrude Stein. Lo que es novedoso es el cambio en la base poética de la autoridad autosuficiente de la voz del poeta, su estilo o "imitación de conciencia", el "saber cómo hacerlo" mediante el cual cualquier expresión busca validez.

El estilo es, sin duda alguna, algo que sufre como consecuencia de todos estos cambios. Un lector que aprecie la individualidad de Frank O'Hara o la de Charles Olson más allá de las cuestiones que se exploran en los poemas vería cierta relación entre la escritura de Stephen Rodefer y Ron Silliman y la de los *New Americans*. En la obra ya mencionada de Silliman, titulada *The Alphabet*, el estilo se deriva preferentemente de la trascripción visual de signos sociales. Menos introspectivo que los *New Americans*, y carente por

completo del lirismo trágico de John Wieners o Jack Spicer, depende aún de "una imitación de la conciencia".

El repertorio de medios utilizados para la trascripción viene directamente de William Carlos Williams y los *Beats*. "Wall up around construction site" omite partes gramaticales, funcionando de forma cuasifotográfica, buscando la inmediatez, algo aprendido de Allen Ginsberg. El interés en el *haiku* es también algo conocido en aquél. Percibimos imágenes simples, posteriormente desplazadas fuera del enmarque que espera el lector por algún detalle imaginado, aunque físico, que se acepta como real, y se integra a ellas como miniatura conseguida. Lo mismo podría señalarse en ciertas líneas de Jack Kerouac, que están en consonancia con el individualismo *Beat*. La imagen poética en Ron Silliman procede, sin embargo, de un mundo mucho más social. Silliman podría ser el primero y último cómico estructuralista en la tradición estadounidense. Pero si ciertas técnicas se basan en los éxitos de los *Beat*, se da también una crítica del "expresivismo" de posguerra tanto en Rodefer como en Silliman.

Los largos poemas de Allen Ginsberg ya no están en boga, y su poca relevancia es puesta en evidencia por libros como *What* y *Four Lectures*. Silliman y Ginsberg escriben en polos opuestos, en lo que es simultáneamente una postura política y una forma poética. Si las ambiciones revolucionarias de los manifiestos de *L-A-N-G-U-A-G-E* se ponen de lado en favor de la práctica poética real, la postura política implicada por la obra se hace más difícil y efectiva. Las andanzas de Ginsberg por Praga no constituyen sólo una evasión de sus obligaciones en momentos de fuertes tensiones políticas, es también un fallo lingüístico que la práctica de la reciente poesía nos puede ayudar a "desconstruir" correctamente. El poeta está atrapado en una visión del lenguaje como lugar simbólico.

La sexualidad, realeza cómica, la "lengua checa" y la "vieja poética humana", todo está interrelacionado en el poema "Kral Majales" como símbolos translúcidos, extendiéndose de entre las nubes a partir de la romántica primera persona singular. Es un florecimiento tardío del trascendentalismo de Whitman, que es en parte también el romanticismo de Samuel Taylor Coleridge, quitándole algunas de sus trabas y expresada a fuerza de megáfono en el teatro de la América revolucionaria. El énfasis de *L-A-N-G-U-A-G-E*, en cambio, cae en la alegoría más que en el símbolo, en la metonimia urbana más que en las metáforas de la psique; en lo secular más que en lo místico; todo ello se combina para desinflar las ambiciones váticas de la profecía y egocentrismo *Beat*, abriendo al mismo tiempo nuevos caminos para una poesía de mayor concentración social.

Los éxitos de *L-A-N-G-U-A-G-E* no se ven forzados a reducir el valor de la persona para apuntar hacia lo social. La obra de Lyn Hejinian, en especial *My Life*, pone énfasis en la autobiografía y la construcción de la personalidad. Este texto parte de la simple premisa de su título, omitiendo intencionadamente los puntos dramáticos de la narración biográfica convencional. *My Life* no incluye anécdotas excitantes de encuentros sexuales, maternidad o decisiones vocacionales, aunque, como consecuencia de la ausencia de tales momentos (cruciales en las autobiografías de los famosos) se encuentran por todas partes del texto. Marjorie Perloff ve un elemento de sátira en esta negativa, opinando que la obra de Hejinian "llama la atención a la imposibilidad de trazar la evolución de un "yo" coherente, la motivación psicológica para la continuidad de la acción".

Aun careciendo de tal propulsión, la primera persona del texto no se presenta como pasiva *tabula rasa* abierta a los códigos sociales prevalentes a lo largo de su vida, aunque a

todos se nos podría aplicar en parte cierta caracterización, tal como reconoce el texto: "Ahora que "tenía la suficiente edad para tomar mis propias decisiones", me vestía como todos los demás". No obstante, el método prevalente es un *collage* de lo que podría tomarse como *non sequiturs*, comparable hasta cierto punto a las técnicas apuntadas en la obra de Rodefer y Silliman. Ahora bien, la tendencia instintiva es hacia la imagen brillante y la frase mordaz, en que el tono característico de Hejinian resulta restringido y delicado: "¡Que situación! El refrigerador hace un ruido que no puedo deletrear. Los pinzones han venido por fin al alimentador. El mago ha venido a entretener a los niños en la fiesta de cumpleaños. Se llamaban gachas, y nos las comimos para el desayuno haciendo diseños, como con el budín. Somos como gruesos pájaros en la playa. La noche verde extrayendo árboles, como con cuchara también. ¿Qué recuerdo no es un pensamiento "emocionante"?"

A pesar de lo callado de su inmersión en el recuerdo, *My Life* es tan abierto como *Qué y cuatro conferencias* en su aversión a la imitación de la conciencia, la coherencia engañosa tradicional. En su lugar, se invita al lector a participar en la producción del significado, escogiendo poner énfasis en el paralelismo sintáctico como lugar donde se da el sentido, utilizando percepciones infantiles para introducir sin embargo una sofisticada tesis: que los valores de la fonética y la semántica difieren. El esqueleto formal exterior de la obra combina moderación y apertura en una ambigüedad comparable. Escrito cuando el poeta tenía 37 años de edad, *My Life* contenía precisamente ese número de secciones, cada una de las cuales eran de treinta y siete versos. Al volver a publicar el libro a los cuarenta y cinco años, Hejinian mantiene el mismo formato, añadiendo el apropiado número de secciones y oraciones. El nuevo material encaja perfectamente con el anterior; cada oración vital es tan opaca y abierta a la

construcción de significado como cualquier otra. Michael Davidson supone que en el intento inevitable por parte del lector de encontrar conexiones entre las diferentes oraciones yuxtapuestas, donde éstas parecen no prestarse en un principio a ello, lo opaco y secreto puede quedar repleto de cualidades intrínsecas a la experiencia femenina en la sociedad.

Cuando Hejinian clarifica que "la analogía es con la música", se refiere a la organización de sus oraciones y el modo en que el silencio es análogo a las propiedades esquivas de la música o del habla femenino. "Las mujeres, he oído, deben hablar bajo pero sin murmurar. La analogía más obvia es con la música". —comentó—. "La idea de que ellas deben hablar bajo sin murmurar o que uno debe aprender a escuchar forma parte de la sabiduría adulta cuyas consecuencias sociales se han puesto en duda solo recientemente". Lo "esquivo" de la voz femenina, cuyos derechos han sido arrebatados por el discurso de la voz masculina, es un tema sobre el que las feministas han llegado a diferentes conclusiones.

Para finales de la década de 1970, se había sumado al debate estadounidense una aproximación ligeramente descontructivista con reconocimiento de la teórica francesa de Luce Irigaray, que ponía énfasis en el lugar inemplazable del lenguaje femenino con el "otro", o el inconsciente de lo masculino. Otros modelos, menos teóricos y más historiados, entraban también en juego, incluyendo el metodismo del siglo XIX, más importante, las autobiografías espirituales de las mujeres puritanas. Autores dentro de la "poesía del lenguaje", como Susan Howe, han sido capaces de aprovecharse de lo último. Pero la ironía generalizada aunque callada —en el sentido de lo que vemos en Hejinian— de su propia relación hacia la metanarrativa de la historia, la supervivencia y el progreso colectivos, hace que tal afiliación sea problemática en ella.

Hasta cierto punto *My Life* surge como texto confesional, y puede por ello relacionarse a los avances de la época dentro del feminismo. Sin embargo, la técnica literaria adoptada por Hejinian es tan compleja y potencialmente irritable como las que encontramos en poetas masculinos: la comunicación directa es desconstruida satíricamente y reelaborada poéticamente en *My Life*. Su escritura sigue líneas paralelas a lo que encontramos en *Speculum* de Irigaray, pero distante de una aproximación psicoanalítica, con énfasis en la introspección, y en la suposición de un "yo" unificado. No sólo rechaza Hejinian la imaginería de culto de brujas, diosas y demás elementos míticos; la representación temática de la vida de las mujeres está casi ausente en su obra. Es esta una escritura feminista que, sin embargo, se niega a hacer una síntesis formulaica de la identidad biológica y económica de la mujer. En el "rechazo a la cerrazón" de Hejinian, por citar el título de uno de sus ensayos, se presenta un feminismo individualista que ve la obra literaria como determinante del criterio por el cual aquella debe leerse.

La orientación social de la "poesía del lenguaje", y el modelo de vanguardismo que fue explotado por los escritores pertenecientes al grupo de *New American Poets*, resalta de igual forma una idea de "comunidad" (*Gemeinschaft*). La evaluación que se hace de los escritores *Beat* en Estados Unidos, ejemplificada en la biografía de William Burroughs de Ted Morgan, o en la recopilación de la poesía de jazz de Kerouac, va en busca de anécdotas biográficas mezcladas con nostalgia. Los poetas *Beats* se han convertido en figuras míticas. Lo que se enfatiza en definitiva es el libertinaje no revolucionario, la amistad de grupo, y las utópicas "posibilidades de comunidad en un mundo dominado por la autoridad de los mayores". En su análisis de la relación entre poesía y comunidad en los años 1950, *The San Francisco Renaissance*, Michael Davidson sigue

valorizando la escritura, pero intenta desconstruir el mito: en el interior de la "ficción creativa" de comunidad del renacimiento de San Francisco puede verse una cierta esperanza utópica, la cual sería pronto reemplazada por la anonimidad suburbana.

Tales ficciones no le quitan valor a la integridad del movimiento, pero evidencian las dificultades de los escritores de posguerra para mantener una distancia respecto a la sociedad que criticaban. La "poesía del lenguaje" ha heredado este deseo de rebeldía, pero ha tenido que elaborar su crítica desde dentro de una sociedad materialista; la disidencia se ha dejado comprar por un capitalismo tardío. Pero ésta no es la única fuerza marginalizadora: a un nivel teórico esta poética constituye un socialismo tardío, como la retrasada intervención en los debates literarios americanos de una perspectiva marxista. Los hechos más recientes tampoco han servido para llevar los intereses e innovaciones de la "poesía del lenguaje" a la cultura popular, como ocurriera con la fama e influencia de los poetas *Beat*. Por el contrario, la poesía radical estadounidense ha sido desplazada preferentemente a las universidades, desde cuyas aulas prestigiosos profesores como Jerome McGann, Marjorie Perloff, Charles Bernstein, Michael Davidson y George Hartley han llegado a escribir importantes libros sobre el movimiento.

CAPÍTULO 4

I

Según Albert Gelpi, los escritores "modernistas" estadounidenses no buscaban en definitiva una "poética de indeterminación", sino más bien una "exaltación de la coherencia", algo en lo que también insistiera el poeta Horacio. De hecho, a pesar de los manifiestos y los pronunciamientos axiomáticos contra el romanticismo, la modernidad representó una extensión y una reconstitución de los temas más significativos que el romanticismo intentara tratar. A pesar de la crisis intelectual, psicológica, moral y política circundante, la corriente moderna siguió exaltando la imaginación como fuente de coherencia, una imaginación que, despojada de misticismo e idealismo, era aún la facultad cognitiva suprema, dando al artista el poder —como diría Stevens— de "des-crear" la experiencia desordenada en un orden estético. Incluso en su mayor grado de experimentalismo, Ezra Pound, T. S. Eliot, William Carlos Williams y el mismo Wallace Stevens buscaban que las piezas de sus *collages* constituyeran una imagen unificada, un todo armónico (*El todo del armonio* en Stevens).

La coherencia de la obra no tenía por qué ser meramente estética. Altieri ha argumentado en *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry: The Contemporaneity of Modernism* (1990) en favor de la eficacia moral de la estética moderna. Eliot, Williams, Pound y Stevens evidencian —según este autor— que la abstracción en la "des-creación" y "re-creación", aunque hermética, requiere discriminación perceptual, y por lo tanto necesita de la conciencia, lo cual lleva

al lector a comprenderse mejor (a si mismo y a sus circunstancias), y a definir valores y compromisos de los que depende la responsabilidad de sus acciones.

La clave de la estética "modernista" estadounidense se encuentra en su intento por considerar a la imaginación como la capacidad cognitiva humana por excelencia en una era plena de escepticismo, una vez que habían entrado en declive la razón y el romanticismo. Como ya apuntáramos en el capítulo previo, tal revalorización tuvo lugar en dos fases, que indican una dialéctica romántica en el mismo núcleo del movimiento moderno. Primero, el "modernismo" anglosajón de comienzos del siglo XX concentró el valor "des-creativo"/"re-creativo" de la imaginación en la autoridad cognitiva del objeto artístico como algo autotélico y "casi-absoluto".

Posteriormente, en un periodo de expansión, se recuperaron las fuentes del conocimiento más allá de lo estético: en el caso de Stevens, Pound y Williams mediante una exploración de los poderes de la intuición que había sido el legado latente de la corriente romántica en todo el período moderno. De hecho, el término "modernismo" no surgió de los mismos artistas, sino que fue creado por los críticos en los años 1960 y 1970 de forma retroactiva. Es más, para cuando apareció tal denominación, el período estaba ya en fase de declive, por lo que los estudiosos se vieron forzados a crear un nuevo término —"postmodernidad"— para distinguirlo del anterior, según argumenta Gelpi.

La poesía de posguerra define los rasgos principales de este "postmodernismo" incluso antes de que los críticos inventaran tal nueva clasificación: una creciente sensación de separación entre mente y naturaleza, así como entre mundo y realidad; una fuerte experiencia de arbitrariedad material y del fluir del tiempo, de relatividad moral y alienación psicológica, de confusión epistemológica y duda metafísica; una drástica

reducción de las expectativas y aspiraciones; una interrogación del lenguaje como medio de percepción y de comunicación; un cambio de la poesía como obra culminada, a la poesía como proceso inconcluso de improvisación provisional.

Como ya se ha señalado, los primeros retos a la codificación académica del "modernismo" estadounidense vinieron de manos de los escritores *Beat* (Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Everson) en la década de 1950, y de poetas como Charles Olson, Robert Duncan, y Denise Levertov. Incluso la fuerte influencia de la *Black Mountain School* ofrecía un clara dirección; Olson representaba una extensión de la estética de Ezra Pound y Levertov de la de William Carlos Williams, mientras que Duncan y Robert Creeley evidenciaba la fragmentación de las estéticas de Pound y Williams, respectivamente, en formas que anticipaban el "postmodernismo".

La ruptura deliberada con la modernidad se produce recién en la década de 1970 y 1980, cuando un número de críticos desconstructivistas y marxistas acompañados de jóvenes poetas preparan un concertado ataque en nombre de una nueva sensibilidad postmoderna y postestructuralista. Con sus bases principales en Nueva York y San Francisco, se agruparon bajo la bandera de revistas como la ya mencionada *L-A-N-G-U-A-G-E,* editada por Bruce Andrews y Charles Bernstein, *Sulfur*, editada por Clayton Eschelman, *Acts,* editada por David Levi Strauss, y *Poetics Journal,* editada por Barrett Watten y Lyn Hejinian. Libros como *The L-A-N-G-U-A-G-E Book* (1984), de Charles Bernstein, y *Code of Signals: Recent Writings in Poetics* (1983), de Michael Palmer, incluyeron manifiestos de poetas que se autoclasificaban como poetas orientados hacia el lenguaje.

Un mayor reconocimiento de este nuevo movimiento vino cuando la editorial *New Directions*, que había publicado a

Pound, Williams, H. D., Olson, Creeley y Levertov, publicó la antología de Douglas Messerli titulada *"Language" Poetries* (1987). A nivel estético, los autores postmodernos formularon su posición como crítica de las paradojas inherentes en la modernidad. Como apunta Nick Piombillo, el intento por unir los trozos de forma centrípeta en un *collage* coherente produjo en realidad "una estética de fragmentación y discontinuidad". En opinión de los poetas postmodernos, sus predecesores habían colocado una mera máscara de impersonalidad sobre el "yo" romántico, y tal énfasis en el individualismo sólo había servido para promover una postura elitista frente a la responsabilidad política.

El ambiente de crisis bajo el que se genera el "postmodernismo" estadounidense se encuentra inmerso en la relatividad. Ya hemos visto cómo la teoría de Albert Einstein se vio acompañada del "principio de incertidumbre" del físico alemán Werner Heisenberg. Jacques Lacan por su parte elabora una dislocación de la teoría de Freud en una especie de laberinto sin salida. En poesía, el "yo" perceptivo desaparece en un "yo" anónimo y descentrado que refleja la "poliglotía" de la cultura popular. La teoría marxista propuso una explicación histórico-materialista de la crisis psicológica, según la cual los individuos funcionan como meras creaciones de sistemas económicos y de instituciones políticas, y la desvaloración de las artes tiene como fin materializar los valores hegemónicos de la sociedad de consumo. El lenguaje sirve —en tal esquema de valores relativos y sistemas cerrados— como base material a través de la cual sujeto y sociedad se construyen mutuamente. Kathy Acker describe la osmosis entre lenguaje y realidad social a través de la membrana de la conciencia: "Escribo con las palabras que se me dan. Se me da el significado y lo devuelvo a la comunidad. Todos los aspectos del lenguaje —denotación, fonética, estilo,

sintaxis, gramática, etc., están codificados política, económica y moralmente". De igual forma y dado que no existe con anterioridad al lenguaje— o fuera de él —la conciencia es de por sí, a decir de Bernstein, una "sintacticalización"; una "sintaxofonía".

En la teoría post-wittgensteiniana, el lenguaje se convierte en un "código" autorreferencial, autocomplejo de signos arbitrarios simultáneamente determinados por el sistema lingüístico, e indeterminados en su significación dada la separación entre la palabra como significante y significado. Perloff cita la explicación de Blanchot para la crisis de referencialidad y el "desliz del significado": las palabras son "monstruos de dos caras, una es la realidad, la presencia física; y la otra el significado, la ausencia idealizada". James Sherry habla de "las palabras como hechos, en oposición a las palabras como símbolos", pero Bernstein explica que "hecho" en este contexto no indica principalmente referencialidad o representación, no significa "percepción" de un mundo dado como "un campo unificado" sino más bien "del lenguaje a través del cual se constituye el mundo". Bruce Andrews afirma: "El autor muere, la escritura comienza... El tema queda desconstruido, perdido... desconstituido como escritura se extiende a lo largo de la superficie". Inevitablemente, la pérdida del tema pone en riesgo al objeto. La palabra no designa un objeto, sino que lo sustituye en su ausencia; el lenguaje no indica una referencia o presencia, sino disyunción y ausencia. Por lo tanto, Ron Silliman exige "una escritura que no aspire a un signo unificado", una escritura no-referencial" que enfatice la palabra como significante más que como significado. Steve McCaffery escribe sobre "la deformación de la forma poética al nivel del significante": "Alinear, realinear, alinear equivocadamente en la anarquía del lenguaje... Recortes. Grietas. Descomposiciones (invenciones). No tanto intención

como "in-tensión". Plasticización. Afuncionalidad. Quebradas esfericidades. Marginalidades".

La semiótica y la "desconstrucción" subdividieron la modernidad en fragmentos de intertextualidad literaria, y la creación poética siguió la ruta trazada por la crítica. En la metáfora de Frederic Jameson, el lenguaje se convirtió en una prisión: "paredes blancas, ecos de la cerrazón, túneles escarbados; mientras más callados los ecos, más indestructible la superficie verbal". La poética se sumergió en la crítica y la lingüística, "palabras sobre palabras" que terminaron tragándoselo todo. La crítica marxista achacó el excesivo énfasis en la referencialidad del lenguaje al capitalismo, que se entendía como promotor del contenido léxico. Al imponer una relación directa entre palabras y referentes en la economía de mercado, el acto de significación convierte a las primeras en objetos de consumo que pueden ser manipulados en la venta de productos al cliente. Como diría Silliman, "el más importante impacto del lenguaje en el crecimiento del capitalismo ha sido en el área de la referencia y se relaciona directamente con el fenómeno conocido con el fetichismo del consumo". Siguiendo esa lógica, según McCaffery, "la humanización del signo lingüístico", su liberación de las cadenas del capitalismo viene de "centrar el lenguaje en sí mismo", la insistencia en las palabras como significantes, es decir, como objetos distanciados aunque no separados del uso referencial.

La introducción de Barrett Watten al libro de Silliman, *Tjanting* (1981), resume la disposición del grupo "postmodernista": "La escritura se mira a sí misma,... hace una realidad al descomponerla ..". Ya que los "materiales" extrínsecos de la experiencia "no tiene fuerza motivadora", la imaginación no tiene "más opción que... volverse sobre sí misma", aunque "generalmente se encontrará insuficiente en

ese punto". El "héroe" romántico se ha "fragmentado", "reemplazado por una cadena de situaciones objetivizadas y objetos, animados e inanimados". La "autoconciencia" requiere "el reconocimiento de la no-identidad", más que la identidad como "el primer paso en la apropiación del propio destino". Bruce Andrews apunta que "el sujeto se convierte sólo en "el momento de la escritura", vaciado completamente por la operación del sistema lingüístico". Maxine Chernoff admite que "el evento lingüístico 'ocurre' en el sentido que cualquier cosa ocurre. La obra se mantiene o se desploma según la densidad e intensidad del 'evento lingüístico', dependiendo de si el lector participa o no en el proceso constructivo".

La estética "modernista" puso todo su peso en la frágil convicción de que a través del poder de la imaginación, la coherencia estética podría al menos tener una vital función psicológica y moral que posibilitaría la vida personal y social. En palabras de Wallace Stevens, "es la imaginación presionando contra el empuje de la realidad; parece que en definitiva se trata de autopreservación". El "postmodernismo" acierta al ver el "modernismo" en el contexto del romanticismo. Aunque Charles Bernstein admite que el "modernismo" puede verse como "un alejamiento de la referencia, la imagen y el significado", aún asocia en su esencia "la propuesta moderna" con "una poética primordialmente de comunicación personal" y "experiencia directa", tanto en términos de trascripción de cómo se percibe la realidad objetiva (la búsqueda de lo objetivo) y de la escritura como instrumento de trascripción de la conciencia". De igual forma, Silliman ve la paradoja de la modernidad en ser al mismo tiempo "el anuncio de los postmoderno" y "el mantenimiento del paradigma realista anterior", que se identifica con las nociones románticas de "la forma orgánica", el "holismo

artificial" y el intento de hallar "una unidad entre significante y significado".

Es pertinente mencionar que a pesar de su crítica a la modernidad, la postmodernidad comparte ciertos rasgos con el movimiento precedente. Marjorie Perloff localiza la continuidad entre ambos en el desarrollo de una "poética de la indeterminación". Pero según Gelpi, esto es sólo parte de la correlación. La denominada "poética de la indeterminación" es lo que queda cuando se separa la modernidad de sus raíces románticas. El paso de la modernidad a la postmodernidad puede entenderse mejor como un cambio del escepticismo epistemológico al escepticismo ontológico. Es decir, mientras que los autores modernos y los románticos encontraban cada vez más difícil mantener una base firme con respecto a la realidad objetiva, por lo general ambos continuaron asumiendo la existencia de una realidad objetiva; el escepticismo estaba en el proceso epistemológico más que en la convicción de que existiera algo por conocer sobre el "yo" o la realidad.

Los "postmodernistas", por su parte, han desembocado en una duda ontológica sobre la existencia, la naturaleza y el carácter de la realidad objetiva. Al conseguir despejar las falsas pretensiones de la modernidad, sus sucesores lograron —según ellos— abrir la poesía a la cultura popular, a la experiencia y al lenguaje ordinarios, recobrar el juego en un mundo abierto al azar, resistiéndose simultáneamente a una cerrazón forzada. Aceptaron la existencia de una ruptura entre sujeto y objeto, la cual a su vez presentaba un reto a las investigaciones de cómo pueden las palabras referirse a las cosas y aún alcanzar significados.

II

Cabe en este punto analizar la relación entre realidad y lenguaje, ya que esta parece ser cuestionada precisamente por la poesía de Espina. Teniendo en cuenta la dimensión descriptiva del lenguaje —o, si se quiere, los aspectos semánticos mediante los cuales se alcanza a describir el mundo, podríamos preguntarnos qué se agrega a éste al reseñarlo. En un principio parece que nada. Esta es la cuestión que denomina Arthur Danto "la tesis del externalismo". La idea del "externalismo" del lenguaje parece convincente, sobre todo cuando se insiste en la citada dimensión descriptiva y no se pretende que todo lenguaje sea reducible a ella. Más aún: a menos de suponer que el mundo es indiferente a las delineaciones que cabe dar de él, no sería posible formular ninguna descripción. Al fin y al cabo, una descripción que cambia lo descrito deja de serlo.

Sin embargo, la tesis "externalista" presenta varios inconvenientes. Uno es la interpretación exacta de la expresión "se halla fuera del mundo". Debemos suponer que "fuera de" no significa "en otro lugar" (por ejemplo, en un universo "platónico"), ya que entonces no haríamos sino replicar el llamado "mundo" con otro supuesto "mundo", considerado inclusive como paradigmático del primero. Pero asumamos que "fuera del mundo" significa algo similar a lo que Immanuel Kant denominaba "trascendental": la dimensión trascendental del lenguaje sería entonces la que permitiría hablar acerca del mundo, de "lo que el mundo calla", en palabras de Eduardo Espina: "Tanto azar, cuánta causa hasta aquí... Por pensarlo así mejor no decirlo. Mejor dejar en paz a las palabras. Hoy el pensamiento sabe esperar, / el tiempo hace que tirita pero está... Otro oír en lo que el mundo calla" (B.XX.19-30).

Por otro lado, para colocar a la dimensión trascendental fuera del mundo tendríamos que suponer que éste se compone únicamente de "hechos", quedando eliminados de este ámbito aquellos constituyentes del mundo que se definen sólo en oposiciones significativas ("ambivalencia", "infinitud", "otredad"), como sugiere la obra del poeta uruguayo: "Oyen de lado la ambivalencia, / el retorno genial con la región / a pararrayos desconocidos, a / las cosas cuando nunca serán / insuficientes, a las lacias olas... Le toca como sofá tal forma / infinita, un año para mañana / añorando al cañamón menos / cierto por pensar demasiado... Debajo, como los símbolos / lo saben, la historia es otra" (B.XII.10-17). Efectivamente, la historia parece ser otra.

Podríamos pensar, de forma alternativa, que lo que se dice con expresiones del lenguaje descriptivo es asimismo un fenómeno del mundo. Con ello nos adheriríamos a la tesis "internalista", según la cual todo lenguaje, incluyendo sus vehículos semánticos, se halla en el mundo. Esto sólo es posible una vez se amplia el concepto de "mundo", ya que el que una proposición sea verdadera o falsa es algo externo a aquello de lo que se dice que es verdadero o falso. Cabe suponer que toda proposición verdadera o falsa es una "objetivación", esto es, un hecho cultural que sólo tiene sentido en virtud de sujetos que producen tales proposiciones. Si estos aspectos del lenguaje son, en la acepción de Kant, trascendentales, ello no los "elimina" de la realidad; sólo los sustrae de la realidad en cuanto "ser". El "acerca de" de una proposición sobre "algo" no se halla en ese "algo", pero se halla en un mundo del cual ese "algo" forma parte. La prueba es que puede asimismo hablarse "acerca de" la proposición "acerca de" "algo". Las estructuras conceptuales trascendentales pueden ser objeto de discurso porque no son absolutas. Por tanto, nuestra concepción del lenguaje —

incluyendo su dimensión descriptiva— como algo que está en el mundo es función de una tesis ontológica según la cual no hay ninguna realidad absoluta excepto el propio mundo.

La incursión radical que la poesía de Espina hace sobre el lenguaje parece inclinarse más bien hacia esta segunda acepción. El lenguaje poético se explora tanto desde el ángulo fónico, por su valor como objeto físico, como desde el punto de vista semántico, por su aportación cognitiva, esto es, en tanto aparato hermenéutico.

III

¿Qué significan los poemas de Espina y cómo significan? Albert Chillón afirma que el concepto clásico de significado empleado por la lingüística estructuralista es erróneo al designar el contenido semántico referido canónicamente por el significante "lo denotado", al cual se le añade, a lo sumo, algún que otro contenido subsidiario: "lo connotado". Cesare Segre y John Meddemmen resumen así esta concepción: "El término 'connotación' se contrapone a 'denotación' porque designa cualquier conocimiento suplementario respecto al puramente informativo y codificado de la 'denotación'". Al concebir, desde Ferdinand de Saussure, el signo como arbitrario, se postula la existencia de un significante ligado a un significado canónico, independiente de las circunstancias y el contexto de la comunicación. Tal concepción estática del signo es congruente con la lingüística saussureana, para la que la "lengua abstracta" (*langue*) y normativa es el verdadero objeto de la lingüística científica, no así el "habla concreta" (*parole*), siempre inabarcable en su diversidad de manifestaciones, siempre fluida y metamórfica,

renovada por los hablantes en sus innúmeros intercambios lingüísticos.

De las limitaciones de esta concepción da cuenta el esfuerzo que desde la lingüística contemporánea se ha hecho para vindicar la importancia del receptor en la fijación del significado. Los signos son codificados por el emisor mediante significantes cuyos significados van más allá de las meras convenciones léxicas. Una vez se incorporan al verso, las palabras ganan en sus posibles interrelaciones; en su decodificación, el receptor tiene un papel decisivo, colaborando sin duda en la creación del significado final. Escribe Espina: "Será para la página el país otra patria / aprendiendo a preguntarle al primero que puso un pie donde el aire entrara" (C.I.10)

Por lo tanto, el estudio del sentido —de esa gran porción de significado que va más allá de la denotación— no se somete fácilmente a formalizaciones fijas, como se podría deducir del concepto de "lengua". En rigor, si el significado es convencional —y verificable e incluso cuantificable—, el sentido sobrepasa cualquier intento de contabilidad: aunque se apoya en la articulación de los significados convencionales, es complejo y de enorme versatilidad, una suerte de fluido en incesante elaboración y recreación por el contacto entre enunciados. Hasta el punto de que el sentido es sólo aprehensible cualitativamente, mediante operaciones interpretativas que alcanzan tan intrincados complejos como los propuestos por la hermenéutica o la crítica literaria. Esta inevitable aprehensión cualitativa del sentido se debe al hecho de que a diferencia del significado (concebido como un concepto fijo, hipercodificado, abstracto, inmaterial y asensorial), el sentido es mutable, hipocodificado, concreto, material y sensorial.

Los signos tienen significados convencionales

atribuidos, de ahí la existencia de los diccionarios; pero los enunciados reales que aparecen en un verso adquieren sentido "dialógicamente". Un sentido que depende del modo en que los lectores usan el lenguaje, son usados por el lenguaje — piensan y sienten un contexto y circunstancia concretos: reelaboran aquellos enunciados cuyo significado canónico se expande y contrae con figuras y tropos que capturan su experiencia sensorial y sensible. La misma reverberación semántica de la palabra "sentido" ofrece las claves necesarias: el enunciado se lee, y se siente; no sólo se entiende su significado convencional y abstracto, sino que se comprende su significado concreto, incluidos los matices conceptuales y sensoriales que confirman su "sentido".

Esta última palabra, como apunta Chillón, conlleva una acepción más profunda: se siente ante, por, contra o con algo o alguien. El "sentido" se crea en coloquio permanente, en el caso de la poesía con el autor mismo. En este punto conviene recordar que, desde sus orígenes, la retórica afrontó las "técnicas" (Gr. *tekhné* "arte, habilidad") relacionadas tanto con el significado de los enunciados como con las condiciones de la enunciación. Capaz de generar textos adecuados, pero también herramienta de análisis de los enunciados producidos, la retórica iluminaba mediante su extenso repertorio de figuras y tropos las posibilidades semánticas del lenguaje: la elaboración de argumentos y temas (Lat. *inventio* "invención"), la distribución de las partes del discurso (Lat. *dispositio* "disposición"), las sutilezas de estilo y expresión con que éste se manifiesta (Lat. *elocutio* "elocución"), los diferentes modos en que puede ser puesto en juego (Lat. *memoria* "memoria" y *actio* "acción"); en resumen, nada menos que la entera configuración temática, sintáctica y semántica de los enunciados existentes.

Vale señalar que la concepción usual de significado

descansa además en una creencia previa muy extendida acerca de la naturaleza lógica del lenguaje: la que interpreta la palabra exclusivamente como "logos" (Gr. *léghein* "decir, contar, enumerar, escoger, recoger"), es decir, como concepto abstracto, racional, referencial, asensorial y denotativo. En cambio, la idea más correcta del sentido debe apoyarse en una concepción "logomítica" del lenguaje, esto es, en la consideración de que el léxico humano se define a la vez como "expresión" (Gr. *logos* "palabra", "dicurso") y "mito" en el sentido de Roland Barthes (Gr. *mythos* "habla, pensamiento, historia, mito"), aunando concepto abstracto e imagen sensorial, razón y representación, denotación precisa y connotación sensible, referencia analítica y alusión sintética, efectividad y afectividad. El sentido común suele considerar el lenguaje no sólo como mero instrumento de comunicación capaz de encapsular los pensamientos ya formados en la conciencia, sino incluso una especie de articulación lineal de sonidos abstractos, una mera cadena de eslabones enlazados. Dice el poeta: "La poesía es hacer que lo callado llame / la atención del silencio, que lo sensible / hable bien de la idea durando donde el / músculo duerme y la muerte enternece" (C.I.23)

Reducido a esta imagen —reforzada por la hegemonía del paradigma estructuralista— el lenguaje se ve como un mero vehículo de conceptos. La relación que se establece entre significantes y significados es lógica, esto es, unívoca y precisa: "sígnica". Pues bien, como ya se ha apuntado, esta concepción lógica del lenguaje descuida su naturaleza "logomítica": el hecho decisivo de que el léxico no está compuesto de signos netos o unívocos, sino antes que nada lo conforman "símbolos alusivos, sugerentes y polisémicos, equívocos y metamórficos". Al concebir al lenguaje como retórico, Nietzsche acertó al tratar la palabra no sólo como expresión y representación en

vez de reproducción, sino que también al reconocer que tal expresión tiene por necesidad un carácter "figural" (Lat. *figura* "forma" < PIE **fig-* "forma, apariencia"), es decir, "metafórico-simbólico": la palabra se encuentra siempre en tensión entre el concepto unívoco (*logos*) y la imagen equívoca (*mythos*), expresa de modo figurado: imperfecto, incompleto y alusivo. Por su naturaleza simbólica, el lenguaje a un tiempo alumbra y oscurece, declara e insinúa: hay una zona de borrosidad inevitable entre las palabras y su sentido.

Gottfried von Herder declara: "Parece indudable que desde el principio el lenguaje y el mito permanecen en una inseparable correlación... Ambos son expresiones de una tendencia fundamental a la formación de símbolos: el principio radicalmente metafórico que está en la entraña de toda función de simbolización". La esencia del lenguaje es simbólica porque consiste en representar un elemento de la realidad por otro, como es propio de las metáforas. Lenguaje y mito son vastas metáforas de la realidad. Estas propuestas de la lingüística verifican una creencia común a todos los poetas de todos los tiempos: el lenguaje es "poesía en estado natural". Cada palabra o frase constituye una "metáfora en potencia". Y asimismo es algo susceptible de transformarse en otra cosa y de trasmutar aquello que toca. La palabra es un símbolo que emite símbolos. El hombre surge gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original ("el verbo") que lo hizo ser "otro", separándolo del mundo natural. Es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. "Por la palabra, el hombre se hace una metáfora de sí mismo", escribe Octavio Paz.

En su función simbólica, "el lenguaje no sólo nombra y designa, sino que alude y sugiere", como indica Chillón. "No es sólo concepto racional, sino imagen y sensación". Posiblemente la confusión que existe entre lengua y escritura sea la causa de la visión del lenguaje como mera "articulación

significante". Pero éste es, en realidad, algo mucho más complejo y diverso: además de sonidos suscita imágenes, texturas, colores, olores y sabores. Por ejemplo, palabras como "urraca", "aura", "ñandubay", "anuro", "madrépora", "vencejo", "sequoia", "alisio", "gualicho", etc., utilizadas en varios poemas de Eduardo Espina, no son simples líneas acústicas monodimensionales, sino una suerte de medio sensorial tridimensional compuesto de estratos lábiles; no son sólo "logos", sino también "mythos" (imagen y sensación): figuración. Más allá de las designaciones precisas, los sentidos que aquellas palabras suscitan tienen una infinita riqueza gracias a la propia naturaleza "logomítica" del lenguaje. Siguiendo al filósofo alemán Ernst Cassirer, podemos decir que el denso entramado de las palabras del poema contiene todas las posibilidades de la dicción humana: la filosofía, el sentido común, el arte, la poesía, el mito. Podríamos añadir que es en los intersticios del verso donde arraiga la figuración: que toda palabra o frase es, siempre y necesariamente, "figuración inevitable".

Al proponer que la naturaleza del texto no es sólo lógica sino "logomítica", es decir, simultáneamente "abstractiva" y "figurativa", Chillón afirma que las palabras son, además de "designaciones abstractas", "imágenes sensoriales": que el lenguaje tiene "una naturaleza audio-visual". Como señala Chillón, esto lo acepta sólo en parte la estilística ortodoxa que incluye una figura retórica denominada "imagen", emparentada con la metáfora y la sinestesia. Ha de aclararse, no obstante, que las palabras no son "imágenes icónicas", sino "imágenes mentales". El vocablo "imagen" es, sin duda, más complejo de lo que a primera vista parece (Lat. *imago* "imagen, idea, representación mental"); nótese que en latín, *idolum* vuelve a significar "imagen"; y en griego, *idea* se define como "imagen ideal de un objeto". Esa *imago* latina que

es a la vez "imagen" e "idea o representación", da la clave para desentrañar la cuestión. Es necesario pensar que las palabras, por su naturaleza "logomítica", por su tensión inevitable entre abstracción y sensorialidad, poseen por necesidad una dimensión imaginaria o "con/figuradora". De ahí se desprende que al "verbalizar" la "realidad", los sujetos no hacen sino imaginarla. Este es el pensamiento que se deriva de esa concepción nietzscheana sobre la naturaleza retórica del lenguaje: que al hablar, los sujetos inevitablemente idean; que se imaginan la "realidad" (sea esta vivida, observada, evocada o anticipada); que toda dicción humana es siempre "figuración"; que dicción y figuración son constitutivamente una misma cosa; y que, en cualquier caso, la tarea reflexiva y analítica del lector/autor consiste en discernir cuáles son los grados y las modalidades en que esa "figuración constitutiva" (lo que aquí denominamos "con/figuración") de toda dicción se produce.

Es necesario primero reconocer, según Chillón, que por necesidad todo acto de dicción es también un acto de "figuración" (en nuestros términos). Segundo, que los actos de "figuración" en que se incurre al hablar permiten captar y expresar de modo imaginativo y retórico lo que se da en llamar "realidad". Y tercero, que tal suposición no debe llevar a un relativismo nihilista, en virtud del cual todo conocimiento sería mera "ilusión solipsista", sino a distinguir la manera en que la "figuración" impregna los actos de habla. Es imprescindible distinguir varias modalidades de enunciación según el grado en que las afecte esa ineludible cuota de "figuración". La ordenación de tales modalidades de enunciación iría de la mayor referencialidad a la mayor fabulación, es decir, consideraría el estatuto gnoseológico de los enunciados producidos. La "enunciación facticia" o "figuración tácita" sería aquella propia de los enunciados verídicos, en los que el

grado de figuración quedaría reducido, es decir, sería aquélla implícita y no intencional. La "enunciación ficticia" o "figuración explícita", por el contrario, sería característica de los enunciados en los que la presencia de figuración sería explícita e intencional, como sugiere Chillón.

Esta propuesta permitiría superar falsas dicotomías, como la supuesta distinción entre figuración y realidad, apoyada en una extendida confusión entre el plano epistemológico —la figuración— y el plano ontológico —la realidad. Si bien se mira, no nos es dado hablar de "la realidad" más que a través de sus representaciones y expresiones. La importancia radica en determinar el carácter de las diversas modalidades de representación/expresión, no en contraponerlas a una supuesta "realidad" que, de hecho, no podemos percibir más que a través de ellas. Esto nos lleva igualmente a reconocer que en la figuración constitutiva (o "con/figuración") del lenguaje reside una capacidad generadora de conocimiento que sólo aquél posee; un conocimiento que es, no sólo "representación" (Gr. *mimesis* "imitación de los dioses" < Gr. *mimeisthai* "imitar"), sino "creación" (Gr. *poiesis* "creación" < Gr. *poiein* "hacer"). De acuerdo a George Steiner, "el lenguaje es el instrumento privilegiado gracias al cual el hombre se niega a aceptar el mundo tal y como es. Sin ese rechazo, si el espíritu abandonara esa creación incesante de anti-mundos, según modalidades indisociables de la gramática de las formas optativas y subjuntivas, nos veríamos condenados a girar eternamente alrededor de la rueda de molino del tiempo presente". La realidad sería, por citar a Wittgenstein, "todos los hechos tal y como son y nada más. El hombre tiene la facultad, la necesidad de contradecir, de desdecir el mundo, de imaginarlo y hablarlo o pintarlo de otro modo".

Esa capacidad poética del lenguaje, esa facultad no sólo de representar la experiencia, sino de crear y hacer sentido está enraizada en la misma entraña de la composición. Steiner elucida así esa decisiva cuestión: "El lenguaje mismo posee y es poseído por la dinámica de la ficción. Hablar, bien a uno mismo o a otro, es —en el sentido más desnudo y riguroso de esta insondable banalidad— inventar, reinventar, el ser y el mundo". La verdad expresada es, lógica y ontológicamente, "figuración verdadera", donde la etimología de "figuración" remite de forma inmediata a la de "hacer". El lenguaje crea por virtud de la nominación (nombramiento de todas las formas); de la calificación adjetival (modulación de los conceptos), y de la predicación (vinculación de lo nombrado a un evento). El lenguaje mismo posee y es poseído por la dinámica de la "figuración". Podría pensarse que existe una íntima sintonía entre la representación y lo representado, la forma y el fondo, el estilo y el contenido. No es que, dada una cierta realidad objetiva, haya diversas maneras y estilos de referirla, sino que ambos suscitan y construyen su propia realidad representada, la "con/figuran".

Esto quiere decir, ni más ni menos, que sintaxis y contenido son inseparables; que, cualquiera que sea la "realidad" a la que nos referimos, sólo nos es dado conocerla como realidad representada por medio del lenguaje empleado para su evocación, lo que venimos llamando "con/figuración". Como destaca Chillón, fue quizá Gustave Flaubert quien expresó este reconocimiento con mayor elocuencia: "El estilo es en sí mismo una manera absoluta de ver las cosas". El lenguaje no es sólo un instrumento con el que puede darse cuenta de una realidad independiente de él, sino la manera fundamental en que todo individuo experimenta "la realidad". El escritor es, según Flaubert, aquel que a partir de la conciencia sobre la identidad sustancial entre lenguaje,

pensamiento y experiencia, "con/figura" la "realidad" mediante su elaboración lingüística. El estilo se reconoce no como ornamento superficial o simple recurso para cautivar al lector, sino como una manera absoluta de ver las cosas.

Podríamos preguntarnos a continuación cuál es el papel del poeta dada esta posible "con/figuración de la realidad". Sin duda, como apunta Marcos Gustavo Vieytes, "el poeta es su propio instrumento,... su desarrollo ontológico potencia sus posibilidades poéticas, posibilidades éstas más de percepción y transmisión que de construcción". La poesía exige de él un estado de alerta o, si se quiere, una disposición permanente de su ser para que ésta ocurra: no decide el momento en que se producirá el vislumbramiento o surgirán las palabras precisas con las que dar nota de su visión. Lo que proponemos, sin embargo, es que no sólo la palabra poética es un medio por el cual se puede comunicar un estado elevado de experiencia física y psíquica, sino que el poema es a su vez capaz de crear nuevas visiones, nuevas "con/figuraciones". Ahora bien, como no tiene otras pruebas que su palabra, el público general escogerá las más de las veces no entenderlas; o las privilegiadas minorías que manipulen su discurso intentarán pontificar dogmáticamente sobre quiénes deben o no sintonizarlas, decidiendo con antelación quiénes son capaces de hacerlo y quiénes no. Aduce Vieytes sin embargo que nadie tiene derecho a evitar que la palabra poética se lance al viento, pues nadie sabe quién la sabrá acoger como es debido.

Esa evidencia que el poeta anuncia no puede ser más que la afirmación de sí mismo y del lenguaje que lo autodefine (lo "con/figura", diríamos nosotros). Sólo siendo personal y única será satisfactoriamente universal y válida. Si debiera interpretar y reproducir a todos, se vería obligado a suponer cuáles son los deseos contenidos en los otros y entonces

deducir —mediante "una pretenciosa y por demás absurda matemática metafísica"— el mayor denominador común intelectual y sensible del ser, para luego expresar algo que a esa altura no complacería a nadie. Por ello, cuando se habla de "poesía difícil", o "poesía ilegible" incluso, no ha de sorprender que sea sólo una minoría la que pueda verse felizmente arrastrada por la corriente lingüística que generan poetas de la época moderna como Gerard Manley Hopkins, T. S. Eliot, Ezra Pound, John Ashbery, Susan Howe o Eduardo Espina.

En opinión de Vieytes, la destreza en el oficio no es sustantiva al "acontecimiento poético" (porque "el poema no se construye lógicamente: sucede", es producto de la potencialidad "con/figurativa" del mismo lenguaje). Es inevitable que el manejo de las convenciones gramaticales y literarias anteceda a la elaboración del poema, pero no se escribe por su causa, sino a través —y con frecuencia a costa— de ellas. El profesional asume siempre la obligación de una tarea; el poeta, en cambio, se proyecta a sí mismo en el poema. Puede que cuando el poeta perciba que domina un determinado registro de lenguaje y ya no haya misterio que lo confunda, "dejándolo sin recursos racionales para descifrarlo", necesite poner alto a su escritura, al menos, hasta tanto no se abra de nuevo a la "creación original", ilusionándose una vez más con la utopía del "conocimiento total".

IV

Benjamín Valdivia afirma que cuando recordamos el mito (¿metáfora del "conocimiento total"?) nos establecemos

en su reproductividad: lo reconstruimos como experiencia, supliendo con nosotros lo que hay de suplible en el mito). La memoria entonces "re-construye" una experiencia primordial. Wallace Stevens da el ejemplo del auriga en el carruaje del mito platónico: nos sentimos en el mito y tomamos el lugar del auriga, siguiendo a Zeus y cayendo, por ello, en el mundo sombrío debido a nuestra impericia. O quizás caemos incluso antes, al recordar que tal cielo está del todo ausente en nuestra cultura desacralizada. Es entonces que el mito se reconoce como algo obsoleto. La explicación que da Stevens para esta segunda caída es que ahora somos racionalizados, seres sin un alma que pueda viajar por el cielo, aunque sí con una mentalidad que ya no nos es accesible acceder al mito, como ocurría en la antigüedad. Esto no se debe a que el mito tuviera en el pasado cierta consistencia material: "El auriga era tan irreal para Platón como lo es para nosotros", dice Valdivia. La respuesta no se encuentra en la irrealidad del mito, sino en la libertad de los lectores para dejarse poseer por el mito: "Platón podía rendirse... a ese maravilloso absurdo. Nosotros no nos podemos rendir. No somos libres de hacerlo".

Esa situación nos lleva a una pregunta: ¿qué impide que nos acerquemos al mito? La imaginación nos sitúa en el mito antes de que seamos consciente de ello. Cuando la razón interviene, dice Stevens, todo se derrumba; nos bajamos del carruaje. Para la poesía actual la mitificación no puede ser posible. La relación del hombre presente con el mundo es muy estrecha; y éste no permite a la imaginación acceder al mito a no ser que sea como algo proto-racional. En palabras de Valdivia: "El mito propone algo irreal y lo vive, en tanto la razón vive algo real y lo propone. La imaginación actual, rendida a la razón en lugar de al mito, no puede acercarnos a lo irreal. Y en ese sentido tenemos una especie de imaginación

vigilada", que, por nuestro estilo de vida, ha perdido la fuerza con la que antes nos elevó al ámbito mítico.

En esta época de la "imaginación vigilada", poco se puede hacer para una inventiva que no sea la de lo útil, incluyendo la poesía: que se hagan poemas que le sirvan al autor/lector para algo más que para ser escritos/leídos como poemas: son material publicable, elementos de prestigio, atavíos de erudición. Se trata ahora de una imaginación prendida a lo razonado, una imaginación que adquiere lo que Stevens llamará la "fuerza de la realidad". El mundo presente posee la característica de ser ficción (Lat. *fictio* "simil" < *fingere* "formar, preparar, simular"), entendida ésta como el ordenamiento de los elementos reales en otro modo. No es realidad ni es imaginación: "Me refiero a que puede haber obras, y esto incluye a los poemas, en los que ni la imaginación ni la realidad se hallen presentes". La imaginación se ata a la realidad y se establece un núcleo de figuraciones (Lat. *figura* "forma" < PIE **fig-* "forma, apariencia"). Todo sería equilibrado, sólo que la realidad es apabullante. Al decir de Stevens, hay una "presión de la realidad hacia el arte".

Stevens no asume que haya una nueva imaginación, sino más bien una realidad o figuración distinta que provoca modos diferentes de acceder al lugar que ocupaba el mito: la presión de la realidad ha sido tan fuerte que acabó con la imaginación, pero no con ella como tal, sino con la manera mitológica de imaginar. Nuestra sociedad se encuentra en el umbral de una imaginación que se orienta según las razones que tenemos ante la realidad. Se ha provocado una "razón imaginadora". Para el poeta actual la realidad no es un escenario, ni siquiera un escenario vivo, sino la vida que se vive en ese (o en otro) escenario.

El poeta da un lugar a la imaginación sin perder la razón. Equilibra ambas y logra pensar el poema imaginando.

De esa "transacción" figurativa surge el poema. Lo imaginado ya no es irreal como en el mito, pero sigue siendo "no-racional", al no provenir de la razón. Provee un modo de razonar que no es racional. Lo que Stevens afirma es una racionalidad inexplicablemente "no-racional", como ocurre al escribir un poema "que es lo que yo quería que fuera, sin que yo supiera qué era lo que quería antes de haberlo escrito". Una vez el poema está fuera del alcance de la razón voluntaria del poeta y se produce sin control de una razón "direccionada", puede definirse como "no-racional", a pesar de que posteriormente la razón pueda modificarlo a voluntad. Si el surgimiento del poema, su figuración, es algo irracional, no lo es menos el tema que trata. No puede ser que intervenga la razón sin menoscabo del poema: "a medida que un hombre se familiariza con su propia poesía, ésta se vuelve tan obsoleta para él como para cualquier otro". Por eso se requiere que la razón conserve su distancia respecto al poema.

Sin embargo, el poeta no puede guiarse por lo "no-racional" de igual forma que el shamán se deja llevar por lo desconocido. En vez de ver la objetividad percibida y razonada, el poeta descubre el significado de la naturaleza objetiva. No elige sólo la naturaleza sino una composición para esa naturaleza percibida como significación. En un sentido psicológico y epistémico, el poeta "con/figura" su experiencia, sin que en ello vaya necesariamente un complemento de la percepción como supone la psicología gestáltica. Según Valdivia, "la mente tiene que hacer el esfuerzo rimbaudiano de aceptar la fragmentalidad compositiva y de significado que priva en nuestras experiencias. Así, lo racional no riñe con lo 'no-racional' sino que lo aumenta. El poeta se esfuerza mentalmente, pero con una mentalidad no dirigida, con una ideación no vigilada. Esa potencia personal, que no es

inspiración ni sólo voluntad, aunque sigue siendo esfuerzo mental de imaginar poéticamente, es lo que constituye el centro de toda la creación poética".

Para conocer el arte de una época, afirma Wallace Stevens, se necesita sólo observar cómo la materia, la verdad positiva de las cosas, sitia a los individuos. Como ya se ha mencionado, el poeta estadounidense llama a este proceso "presión de la realidad". Son relatos, valores, significados, que se imponen como "verbalización" exclusiva del exterior, es decir, límite por lo visible afuera del "yo". La individualidad artística es el lugar de la resistencia: un instinto —el más noble, según Stevens— que se arma en la memoria y la violencia; memoria de una realidad orgánica, continuidad de interior y exterior que el ojo entiende todavía; y violencia contra los límites, sabotaje por el centro mismo de la realidad: hacer saltar la piedra de bóveda del templo lógico. En otras palabras: "Una violencia interior que nos protege de la violencia exterior". Violencia interior, o sea, individual, pero también, por dentro de la realidad, violencia extrema, sin la cual no hay arte; ni quizá tampoco vida, si atendemos a la sentencia de René Char: "Lo que viene al mundo para no perturbar nada no merece ni consideración ni paciencia".

V

La elección de la composición (estructura sintáctica, diríamos nosotros) como el común denominador de la poesía y la pintura es una caracterización técnica. La poesía y la pintura crean por igual mediante el lenguaje que le es propio. En un principio, el poeta que busca una analogía entre poesía y pintura, y que trata de adoptar el punto de vista del hombre

centrado en la poesía, comienza teniendo la sensación de que la técnica empapa la pintura hasta tal punto que ambas cosas se identifican. No obstante, esto no es cierto, puesto que si la pintura fuese puramente técnica, esa concepción de la misma excluiría al artista como persona. Podríamos mejor decir que se basa en la sensibilidad del poeta y en la del pintor. Ahora bien, si se pone en cuestión el dogma de que hay que buscar los orígenes de la poesía en la sensibilidad y se afirma que un poema afortunado, o un cuadro conseguido, es una síntesis de excepcional concentración (ese grado de concentración que tiene una intrínseca lucidez, en la que vemos con claridad lo que queremos ver y lo vemos instantánea y perfectamente), nos encontramos con que la fuerza operativa de nuestro interior no parece ser de hecho la sensibilidad, es decir, los sentimientos. Parece ser una "facultad constructiva" que saca más su fuerza de la imaginación que de la sensibilidad.

Para Wallace Stevens hay una poesía universal que se refleja también en las artes plásticas. Esta observación se aproxima a la idea de Charles Baudelaire, de que existe una estética por averiguar y fundamental, o bien un orden del que la poesía y la pintura son manifestaciones, pero del que, en realidad, la escultura, la música o cualquier otra realización estética también son manifestaciones. A ningún poeta se le puede haber escapado cuán a menudo un detalle, un comentario, relativo a un cuadro, se aplica asimismo a la poesía. La verdad es que parece existir un corpus de comentarios a propósito de la pintura, en su mayoría comentarios de los propios pintores, que son tan significativos para los poetas como para los pintores. Todos estos detalles, en la medida en que tienen sentido para los poetas lo mismo que para los pintores, son ejemplos específicos de relaciones entre la poesía y la pintura. Por lo tanto, sería posible estudiar la poesía a través del estudio de la pintura, o bien considerar que se puede llegar

a ser pintor después de haber llegado a ser poeta, por no hablar de desempeñar los dos oficios al mismo tiempo, con la economía del genio, como hizo William Blake. La frase de Pablo Picasso de que un cuadro es una horda destructiva, ¿no está diciendo también lo mismo de un poema?

Cuando Georges Braque dice: "Los sentidos deforman, la mente forma", se dirige al poeta, al pintor, al músico y al escultor. Igual que los poetas pueden sentirse afectados por las palabras de los pintores, los pintores pueden sentirse afectados por las palabras de los poetas, y también pueden sentirse afectados ambos por palabras no dirigidas a ninguno de ellos. Para utilizar el punto de vista del hombre que se centra en la pintura, podemos referir al capítulo de *Appreciation* de Leo Stein, titulado "Sobre leer poesía y ver cuadros". Dice el autor que cuando era niño tomó conciencia de la composición de la naturaleza y gradualmente fue comprendiendo que el arte y la composición eran lo mismo. "Quería ser capaz de ver cualquier cosa como una composición y descubrí que era posible hacerlo. Improvisó una definición del arte: es la naturaleza vista a la luz de su significado, y al darse cuenta de que este significado consistía en formas, agregó "formal" a "significado". Al concentrarse en la educación visual, observó que no hay nada comparable al ejercicio de composición que ofrece el mundo visible. Por composición entendía lo que se compone con las palabras: el uso del sentido existencial de las palabras. La composición era su pasión. Consideraba que un cuadro formalmente acabado es aquel en el que todas las partes están tan interrelacionadas entre sí que unas implican a otras.

La mente retiene la experiencia, de modo que mucho después de acaecida aquella, esa facultad interior de la que se ha hablado hace sus propias construcciones a partir de la experiencia. Si se limita a reconstruirla, o a repetirnos las

sensaciones vividas ante aquello, se trata de la memoria. Lo que en realidad hace es utilizar aquello como material con el que hace lo que quiere. Ésta es la típica función logomítica del lenguaje, que siempre utiliza lo conocido para crear lo no conocido. Lo que parecen implicar estas observaciones es la sustitución de la idea de inspiración por la idea de un esfuerzo mental no basado en las vicisitudes de la sensibilidad. Lo que importa es que el poeta hace su obra en virtud de un esfuerzo mental. Al hacerlo así, tiene relación con el pintor, el cual realiza su trabajo, con respecto a los problemas de forma y color, a los que se enfrenta incesantemente, no gracias a la inspiración, sino gracias a la imaginación o a la milagrosa clase de razón que a veces promueve la imaginación. En síntesis, estas dos artes, la poesía y la pintura, tienen en común un elemento laborioso que, cuando se ejercita, no sólo es un trabajo sino también una consumación.

Wallace Stevens habla de "la facultad constructiva", cuya energía se deriva de la imaginación y no de la sensibilidad. Si la imagen nos llega a través de la vista o del oído, su verdadera fuerza está en nuestra capacidad para producir lo inesperado, lo que parece un comienzo o una transformación hacia otro nivel de la experiencia. En el mundo interior del pintor o del escritor, todo tiene un mismo origen. Ahí convergen la pintura y la poesía, que siempre se está insinuando para hacernos "ver" lo que no está cerca de la mirada. Las artes se hacen presencia en una realidad temporal, marcando diferentes etapas y posibilidades en las vidas que las sostienen. Cada una de las artes se manifiesta en su propia dimensión, donde se encuentra su característica primordial, la que aparece ante nuestros sentidos, según ha sugerido Susan Langer. Esto marca las diferencias esenciales entre las artes y las mantiene separadas. Pero aunque el color y la palabra se proyectan a través de nuestras capacidades perceptivas, estas

diferencias son vencidas en el acto mismo de crear, porque este acto obedece a una necesidad interna y no es simplemente el producto de una realidad exterior. La creación se debe a una "abstracción final", a una trascendencia, como dijo Langer, y no a la materia prima con la que se trabaja. Como aduce el poeta José Lezama Lima, crear no es una cuestión de la diferencia o el salto hacia lo contrario, sino un descubrimiento de lo que ya vive en nosotros cuando comprendemos que las ideas que fluyen en nuestro ambiente han encontrado un terreno para crecer y transformarse. Se trata entonces de seguir los pasos de múltiples posibilidades una vez que se han cristalizado en el acto creativo.

La propuesta de Lyn Hejinian de que "el lenguaje descubre lo que uno podría saber, que es siempre menos de lo que el lenguaje podría decir", se asemeja a la intuición fundamental formulada por vez primera por el filósofo Wilhem von Humboldt en 1805. Para éste, igual que para Wilbur Marshall Urban o John Locke, el lenguaje y el conocimiento son inseparables. Pero lo fundamental está en que el lenguaje no sólo es el medio por el cual la verdad (algo conocido sin la intervención del lenguaje) se expresa, sino más bien el instrumento con el cual se descubre lo desconocido, se lo "con/figura". Como ya se ha discutido, conocimiento y expresión son una y la misma cosa. Este es el supuesto de todas las investigaciones de Humboldt sobre el lenguaje. Así pues, el lenguaje no es sólo el medio con que damos cuenta de las ideas previamente formadas en la mente; éstas se "con/figuran" sólo en la medida en que son verbalizadas. A la sombra de las revolucionarias ideas de Humboldt sobre la equiparación entre lenguaje y pensamiento, la otra tradición lingüística —sostenida por Friedrich Nietzsche, Ernst Cassirer, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, Edward Sapir, Benjamin Lee-Whorf, Mijail Bajtin, Hans-Georg Gadamer o

George Steiner, entre otros— ha caído en la cuenta de algo esencial: que no hay pensamiento sin lenguaje, sino pensamiento en el lenguaje ("con/figuración"), y que, al fin y al cabo, la experiencia es siempre pensada y sentida de forma lingüística (se la "con/figura").

Nietzsche añade a la propuesta de Humboldt una nueva intuición fundamental: además de inseparable del pensamiento, el lenguaje posee una naturaleza esencialmente retórica; todas y cada una de las palabras, en vez de coincidir con lo que pretenden designar, son alusiones figuradas que traducen en enunciados inteligibles la percepción sensorial. Aquí vale citar con detalle los apuntes para el "Curso de Retórica" que Nietzsche impartió en 1872-1873: "[L]o que se llama "retórico" como medio de arte consciente, estaba activo como medio de arte inconsciente en el lenguaje y su devenir, más aun, que la retórica es una continuación de los medios artísticos situados en el lenguaje, a la clara luz del entendimiento. No hay ninguna naturalidad no-retórica en el lenguaje, a que se pudiera apelar: el propio lenguaje es el resultado de artes puramente retóricas. La potencia que Aristóteles llama retórica, de encontrar y hacer valer en cada cosa lo que influye y causa impresión, es a la vez la esencia del lenguaje: éste se refiere tan escasamente a la verdad como la retórica; no quiere enseñar, sino transmitir una excitación y percepción subjetivas a otros. El hombre, al formar el lenguaje, no capta cosas o procesos, sino excitaciones: no transmite percepciones, sino copias de percepciones... No son las cosas las que entran en la conciencia, sino la manera como nos relacionamos con ellas, el phitanón. La plena esencia de las cosas no se capta nunca... Como medio artístico más importante de la Retórica valen los tropos, las indicaciones impropias. Todas las palabras, sin embargo, son tropos, en sí y desde el comienzo, en referencia a su significado".

Llegado a este punto, Nietzsche aborda el modo en que el lenguaje da cuenta de la llamada "realidad". Eso que denominamos "realidad objetiva" no es sino un acuerdo intersubjetivo resultante del pacto entre realidades particulares. Convenimos en creer y afirmar que existe una "realidad objetiva"; y establecida esa premisa de opinión, acordamos también que es posible conocerla inequívocamente, esto es, establecer la verdad. Tal silogismo verosímil tiene en nosotros un efecto consolador: separa objeto de sujeto, y afirma que éste es capaz de establecer la verdad sobre aquél. De ahí proviene la creencia común que existe una realidad dada, objetiva, externa e inamovible, y unos sujetos capaces de reproducirla mediante el pensamiento y de transmitirla mediante el lenguaje. Pero Nietzsche, consciente de la identidad entre pensamiento y lenguaje, y de la naturaleza retórica de éste, puso en entredicho la creencia vigente de "verdad". No negando la existencia de la realidad, sino afirmando que el conocimiento que de ella es factible tener es siempre imperfecto y se lleva a cabo partiendo de sensaciones que "hacen sentido" sólo en la medida en que son "con/figuradas" sintácticamente.

En opinión de José María Valverde, "toda nuestra actividad mental es lenguaje, es decir, ha de estar en palabras o en busca de palabras". Esto es, el lenguaje es la "realización" de la vida mental, a la cual estructura según sus categorías léxicas, su sintaxis, su fonética, etc. En verdad, entonces, no es que haya primero un mundo de "conceptos fijos, universales, unívocos", y luego se tomen algunos de ellos para comunicarlos enmarcándolos en sus correspondientes nombres; por el contrario, se obtienen conceptos a partir del uso del lenguaje. El lenguaje "con/figura" un nuevo plano conceptual. Cuando nos enfocamos en la poesía de Eduardo Espina, descubrimos que la complejidad de su lenguaje genera

una complejidad paralela al nivel del pensamiento. Pocos se ocupan de ello, porque se suele dar al lenguaje por supuesto, como si fuera natural. De acuerdo con esta propuesta, somos conscientes del entorno, siempre de modo tentativo, a medida que lo designamos con palabras y lo "con/figuramos" sintácticamente en enunciados, es decir, a medida que lo verbalizamos.

Más allá de la percepción sensorial inmediata o de la reestructuración mental basada en las sensaciones registradas en la memoria, el mundo adquiere sentido sólo en la medida en que lo representamos con lenguaje. Según Chillón, vista de esta forma la lengua es, como en la parábola que Immanuel Kant incluye en su *Crítica de la razón pura*, el aire que el pájaro del pensamiento requiere para elevarse por encima de la mera experiencia sensible; el pájaro se encuentra con la resistencia del aire, pero es ésta, precisamente, la que le permite volar. Toda comprensión mental conlleva inevitablemente una abstracción y categorización lingüísticas: las percepciones provenientes de la realidad externa y las sensaciones y emociones procedentes de la realidad interna deben verse "transubstanciadas" en palabras y enunciados, para en seguida articular esos elementos en enunciados más complejos.

Por todo ello, nuestro conocimiento de la realidad externa e interna es siempre un "tropismo", una inevitable representación. Ahí se fija lo que en lo sucesivo ha de ser "verdad", esto es, se inventa una designación válida de las cosas, y la legislación del lenguaje da también las primeras normas de la verdad. "Asomándose al papiro], apela al suspiro / para pasar la pócima a los escorpiones, / y todo, por un propósito, por no ver lo / porno cuyo porvenir pospone a medias / la verdad del hado al irse por las ramas / derramando ritmo para que nadie diga, / pues derrama, melodías, días, hipótesis" (C.I.2). Una alineación de metáforas y metonimias;

en resumen, una "con/figuración" poética, que, tras largo uso, resulta firme, canónica y vinculante. Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han desgastado y han quedado sin fuerza sensorial; monedas que han perdido su imagen y ahora se valoran como metal (referente), ya no reconocibles como monedas (signo).

Como señala Chillón, afirmar la existencia de una "realidad objetiva" sobre la cual es posible establecer una "verdad" inequívoca no deja de ser meramente una opinión común o "doxa" (Gr. *dokein* "parecer, opinar" < Gr. *dekhesthai* "aceptar"). Y, en tanto que creencia de sentido común, se apoya, parafraseando a Aristóteles en lo verosímil (Gr. *eikós* "razonable"), esto es, en la opinión más generalizada, compartida por la mayoría. Así pues, no existe una "realidad objetiva" cognoscible, sino múltiples realidades particulares, de cuyo común acuerdo surge eso que denominamos "verdades". Y cada experiencia concreta está formada en gran parte de palabras —"con/figurada"—, vivida sobre todo con y en palabras, porque ellas hacen inteligibles los conceptos recordados o imaginados, las sensaciones y los instintos, ese complejo entramado que conforma la vida mental no lingüística.

Apunta Chillón que no existe una sola realidad objetiva externa a los individuos, sino "múltiples realidades subjetivas" que adquieren sentido para uno y son comunicables para los demás en la medida en que son verbalizadas: enmarcadas en construcciones lingüísticas. Los "límites del mundo" de cada cual son definidos básicamente por los "límites del lenguaje" con el que (y en el que) cada cual concibe y vive el mundo" (lo "con/figura"). La experiencia, más allá de la simple pero imprescindible percepción sensorial, es sobre todo experiencia lingüística. No se da una separación radical entre subjetividad y objetividad, esto es, entre el "interior subjetivo" de cada uno

y el "exterior intersubjetivo" de todos, precisamente porque existen tantas realidades como experiencias individuales, y porque la vida mental de todos habita dentro de ese medio a la vez íntimo y compartido que es el lenguaje.

Cassirer atribuye a Humboldt la concepción acertada del "signo fonético, que representa la materia de toda formación del lenguaje" como "el puente entre lo subjetivo y lo objetivo", porque en él se combinan los elementos esenciales de ambos. Pues, por una parte, el fonema se conecta con la fonética y en esa medida se inclina hacia un sonido articulado por un hablante; y por la otra, en cuanto sonido escuchado, es una parte de la realidad sensible que lo rodea. De ahí que se perciba y se conciba como algo "interno" y "externo" simultáneamente; como "una energía de lo interno que se traduce y objetiva en algo externo". La comunicación es, vista de esta forma, el acto de concordar las experiencias particulares mediante enunciados, con el fin de establecer "acuerdos intersubjetivos" sobre el "mundo de todos" que llamamos "realidad". La cultura se define como la progresiva decantación de esos enunciados lingüísticos, que en la medida en que son asumidos van formando "un sedimento común para uso consciente e inconsciente de todos".

CAPÍTULO 5

I

A pesar de lo atractivo de la tesis ya mencionada de Lyn Hejinian en relación a la "poesía del lenguaje", lingüistas como Ray Jackendoff han presentado claros argumentos en contra de tal interpretación de la significación verbal. Antes de entrar en detalles concretos, cabe repasar algunas cuestiones pertinentes a la referencialidad del lenguaje. La capacidad de referirse a entidades como unidades discretas y diferenciables es un mecanismo del que, muy probablemente, cualquier lenguaje existente o concebible deba disponer. Algunos autores, como John Lyons, han denominado al proceso mediante el cual las lenguas entresacan entidades individuales de un *continuum* de referencia, "individuación". De forma genérica, se entiende como tal la capacidad que tienen los hablantes para referirse a una determinada entidad o suceso extrapolándolos de un todo más inclusivo en el que se conciben y del que forman parte.

Con las debidas matizaciones, puede convenirse que la referencia del lenguaje, la realidad que nos rodea —o cualquier otro mundo posible o imaginable— está conformada por una amalgama más o menos continua de entidades y sucesos que es preciso aclarar para que la propia comunicación sea posible. Centrándonos en el caso de la individuación de entidades, se observa que las lenguas utilizan múltiples recursos para llevarla a cabo. En español, en particular, puede usarse la referencia deíctica ("aquello") u otros pronombres ("él"), así como una gran variedad de sintagmas nominales ("un surubí", "el dorado anuro", "la gema del ojo", "el retrato de la ostra", "la oíble quemadura de crisálidas", "una anónima alma", "la garúa

herida", "el habeas del verano", "el gato de Angola", "el ceibal labrado", ejemplos venidos de los poemas de Espina incluidos en el apéndice). Otras lenguas utilizan recursos ligeramente diferentes. Así, las lenguas con clasificadores (como el japonés) construyen la referencia individualizada mediante grupos nominales en los que el nombre o su especificador se combinan con un morfema o lexema, denominado "clasificador", el cual tiene una doble función: la de indicar que la entidad denotada es discreta y contable, y la de clasificarla de acuerdo con ciertas especificaciones semánticas y perceptuales, tales como tipo, forma, consistencia, tamaño o disposición. Dichos clasificadores, utilizados en ausencia del nombre, tienen, como los pronombres en español, capacidad de referencia anafórica.

De acuerdo con la corriente teórica denominada "gramática cognitiva", en el origen de la mencionada capacidad de "individuación", se halla la capacidad de "categorización". Desde dicho punto de vista, determinados elementos del continuo son percibidos por los hablantes como propietarios de rasgos recurrentes, por lo que se consideran pertenecientes a una categoría conceptual. Por ejemplo, observando que la gran mayoría de las cosas a las que en español se denominan "gato" presentan en su parte inferior un número reducido de apéndices en los que se sitúan las uñas, es posible convenir que, pese a la gran diversidad de aspectos que ofrecen, ya que físicamente forman una única unidad continua con el gato, tales apéndices pueden entenderse como pertenecientes a una categoría de cosas, que recibe el nombre de "patas".

La expresión lingüística de las categorías conceptuales está relacionada con el fenómeno de la convencionalización, y por consiguiente con múltiples factores dependientes en último término de cada lengua concreta, la cual designa a los diversos rangos de entidades y sucesos de acuerdo con los

mecanismos de que dispone. El grado máximo de convencionalización es la "lexicalización", o expresión de un determinado concepto en una lengua mediante un determinado "lexema". Grados menores de convencionalización resultan en la expresión de un concepto mediante construcciones expuestas a diversos grados de variabilidad, desde expresiones complejas invariables, como son los "lexemas", hasta estructuras sintagmáticas sujetas a un mayor o menor espectro de realizaciones alternativas, tanto en lo relativo a su estructura como a los elementos léxicos que en ellas pueden insertarse.

Tal como pone de manifiesto Salvador Climent Roca, la elucidación de términos tales como "referencia", "significado", "sentido", "denotación", "designación", etc., es una materia que ha ocupado a escritores, filósofos y lingüistas desde la Grecia clásica. Básicamente, existen dos tipos de aproximación a lo puede entenderse como el "significado" de una expresión lingüística: una (llamada "realista") que parte de Aristóteles, y otra (que podría denominarse "abstraccionista") que emerge de la obra de Platón. Ambas teorías comparten la suposición de que existe "la realidad", es decir, el mundo tanto interno como externo que experimentamos día a día; y también la constatación de que la organización de dicho mundo en entidades designables no es en absoluto algo trivial. Sin embargo, una y otra defienden posturas opuestas sobre si el lenguaje natural puede o no, y cómo, "referirse" a la realidad.

La aproximación realista postula que las unidades del lenguaje refieren a entidades de nuestro entorno. Los desarrollos basados en la misma utilizan para tal propósito la unidad formal denominada "conjunto": esto es, dado un universo (que puede ser el mundo físico, un mundo abstracto, o una combinación de ambos), las entidades en él quedan de un modo u otro individualizadas, agrupándose de forma

"natural" en clases, definibles mediante condiciones necesarias y suficientes, y por tanto formalizables a través de conjuntos. En los modelos realistas no tiene gran relevancia saber cómo se produce la individuación. De hecho, puede producirse de múltiples maneras: lo que importa es que cada forma de individuación corresponda a posibles conjuntos. Por lo contrario, desde el punto de vista abstraccionista, se considera que un lenguaje no puede referir al mundo, sino a un universo consistente en abstracciones, cuya naturaleza ontológica permanece disjunta de los objetos de la realidad.

Según Roca, ambos modos de comprender la significación lingüística son formalizables, y de hecho han sido formalizados mediante una semántica teórica de modelos, es decir, un sistema consistente en: (i) un formalismo que disponga, entre otros recursos, de nombres (propios) para individualidades y nombres (comunes) para conjuntos de ellas; (ii) un universo (o múltiples universos) que conste de individualidades de referencia; y (iii), un conjunto de valores de verdad que relaciona uno con otro. En todo caso, la diferencia fundamental entre las teorías "realista" y "abstraccionista" es que, sólo en la segunda, el universo verbal no puede jamás entenderse como "el mundo". Por tanto, dicha aproximación introduce la noción de un tercer nivel de representación semántica: un nivel abstracto diferente de los niveles lingüístico y referencial. Desde este punto de vista, que ha dado origen a la mayoría de los modelos semióticos y lingüísticos, un lenguaje puede describir un cierto mundo, pero debe hacerlo mediante "un nivel abstracto intermedio". En esto difiere de la propuesta realista, para la cual lenguaje y nivel intermedio son básicamente lo mismo: los signos lingüísticos no son sino nombres para las categorías abstractas.

Los modelos propuestos por Gottlob Frege, C. K. Ogden y I. A. Richards son los principales herederos de la

concepción platónica del significado. En el modelo de Ogden y Richards —en el que ya se entiende "lenguaje" como "lenguaje natural"— los tres niveles son los denominados "símbolo", "pensamiento" y "referente", los cuales, según aclara Pat Hayes, deben ser entendidos como "lenguaje", "significado", y "mundo". La noción subyacente, sin embargo, no es en absoluto innovadora, pues puede leerse ya en los estoicos griegos (que diferenciaban entre "aquello que es significado", "aquello que lo significa" y el "objeto"), así como en San Agustín (quien en *De Dochtrina Cristiana* planteaba una distinción entre "signo", "significado" y "cosa") o en los escolásticos medievales, que acuñaron la máxima "la palabra significa mediante los conceptos".

Estos modelos suelen representarse gráficamente mediante un triángulo en el que cada nivel y cada relación entre niveles goza de distinta naturaleza ontológica, recibe distinto tipo de contenido y, en definitiva, es denominado de forma diferente. En cualquier caso, se asume que el nivel intermedio, además de ser abstracto, tiene una representación mental (sea "pensamiento", "idea", "significado" o "concepto"). En cuanto a las relaciones que ponen en correspondencia a los niveles de representación, Ogden y Richards las clasifican en tres tipos: "signo lingüístico" (simboliza un pensamiento); "pensamiento" (refiere a un referente); y "signo lingüístico" (representa a un referente). Este modelo, sin embargo, no toma en consideración la posibilidad de que, permaneciendo un referente inalterado, el significado correspondiente pueda cambiar para el hablante/oyente, sea por causa de alguna alteración en la percepción, en el conocimiento o en el sentimiento hacia el mismo.

Gottlob Frege había abordado el problema con anterioridad, estableciendo la distinción del contenido significativo entre "referencia" (Alem. *Bedeutung*) y "sentido"

(Alem. *Sinn*), según la cual dos signos (por ejemplo "el pulso del papiro" y "el trabajo del poeta") pueden tener un mismo referente ("el poema"), pero diferente "sentido"; e incluso un signo (por ejemplo "un espesor infinito") puede tener sentido, aunque es dudoso que tenga referencia. En la terminología de Frege, un signo "expresa" un sentido; un sentido "designa" una referencia; y un signo "posee" una referencia. Hemos de notar que en el modelo fregeano, el "sentido" no es una representación mental subjetiva, sino más bien un ente objetivo, comunitario y susceptible de ser transmitido de generación en generación. En consecuencia, no debe confundirse el nivel de representación mental de Odgen y Richards con el nivel correspondiente de Frege (el "sentido", que es de orden estrictamente abstracto).

Es más, debe advertirse que para Frege, el nivel de los referentes no es el "mundo real", sino el mundo de los conceptos relacionados con los objetos o extensiones del mundo real, pero con características propias. Por consiguiente, el triángulo expresión-sentido-concepto de la semántica fregeana no es estrictamente análogo al triángulo de Ogden y Richards, ni al genérico de los modelos platónicos, dado que en Frege el mundo "real" no juega un papel directo, sólo indirecto, en el sentido de que los objetos "caen" en clases de referentes. Para ser más preciso, el "sentido" de Frege debe ser interpretado como un nuevo nivel interpuesto entre el nivel lingüístico y el nivel abstracto de los modelos platónicos, correspondiendo el nivel de los "referentes"/"conceptos" de Frege el nivel intermedio abstracto de éstos últimos.

Roca menciona otro modo de enfocar la cuestión de la referencialidad del lenguaje, el cual puede entenderse como la primera gran alternativa a los modelos platónico y aristotélico. Se trata de la teoría "constructivista" o "cognitivista" que se expone en los trabajos de Hilary Putnam

en filosofía, Eleanor Rosch en psicología cognitiva, o Ronald W. Langacker en lingüística, y que se compendia y extiende en George Lakoff. El punto básico de dicha aproximación es la negación de la validez como teorías semánticas de los modelos basados en aparatos lógico-simbólicos en tanto en cuanto "el significado no puede ser caracterizado por la manera en que unos símbolos son asociados a cosas en el mundo". El cognitivismo desplaza del centro del debate semántico a los formalismos y sitúa en su lugar a las posibilidades cognitivas del ser humano, su capacidad de "construcción" de la realidad externa. Según estos autores, no puede existir una única descripción correcta de la realidad, sino múltiples maneras de describirla o comprenderla, las cuales son fruto de una construcción mental que hacen los hablantes de la propia experiencia.

II

El modelo cognitivista puede ser representado del mismo modo que el de Ogden y Richards ya que también en éste se postula la existencia de objetos mentales que median entre el lenguaje y el mundo externo. No obstante, para el cognitivismo dichas estructuras no se basan en las lingüísticas, sino que forman parte de sistemas cognitivos generales. Tampoco se consideran objetos con referencia en entidades del mundo real, sino modos de "construirlo" en la mente. Por otra parte, las clases mentales en que se organiza dicho conocimiento no pueden considerarse como conjuntos de elementos sino como categorías difusas definibles a partir de prototipos o esquemas. Se estima que dicho sistema de representaciones mentales es, como en el caso del "sentido"

de Frege, algo compartido por los hablantes de un mismo sistema cultural (reflejado quizás en un mismo sistema lingüístico); y, como en los modelos de inspiración platónica, la relación de significación se establece entre el nivel lingüístico y el nivel abstracto intermedio.

Tomando esto en cuenta, supongamos que, como indica el sentido común, existe un "mundo real", o nivel de entidades percibidas a través de los sentidos y de eventos en que dichas entidades están involucradas. Asumamos asimismo que es posible utilizar el lenguaje para aludir al mundo y así comunicarse con otros hablantes. A la relación que se establece en el proceso comunicativo entre las expresiones del lenguaje y las entidades o eventos del mundo la denominamos "referencia". Así, expresiones como "gramática de salón", "aquel poema" o "el verso de Espina" refieren a entidades del mundo real que pueden tener una misma identidad, como es aquí el caso. Cabe recordar que los referentes de Frege no son "objetos" del mundo, sino "conceptos" bajo los que se clasifican dichos objetos. Por ello, la correlación entre varios conceptos y un sólo objeto no es problemática.

Sin duda, por múltiples motivos discutidos desde Aristóteles, la anterior suposición, con parecer razonable, es insuficiente, ya que no toda expresión lingüística tiene un correlato evidente en el llamado mundo real. Hasta este momento no se han mencionado referencias como "el desparejo acertijo de hicocervos", que cita Eduardo Espina en uno de los poemas seleccionados. Es evidente que, aunque en el mundo real no existen hicocervos, Espina habla de ellos. Lo más sensato al respecto es suponer que tales entidades, si no son del mundo, deben ser del nivel abstracto o cognitivo. Sin embargo, se había reservado este nivel para conjuntos, significados, intensiones, conceptos, o categorizaciones de entidades, no para entidades específicas; y dichos seres, por

poco probable que sea su existencia, debe considerarse como pertenecientes a la "categoría" de animales ficticios. Luego la expresión "el hicocervo de la escolástica" implica algún tipo de referencia a una entidad en particular e incluye además el concepto general de [hicocervo].

La solución a este problema se halla en la noción de "mundos posibles", asumiendo que los hicocervos son entidades de un mundo que no es el mundo de las cosas tangibles, pero que a efectos comunicativos funciona como si lo fuera. El mundo de los hicocervos no es más que una construcción de la mente, pero desde el momento en que dicha ficción es compartida por hablantes distintos, se ha de asumir que éstos están de acuerdo en que una palabra como "hicocervo" tiene referencia en un universo sobre el cual se puede hablar. Tal suposición coincide con la noción de "espacio mental" de Gilles Fauconnier, que sirve de marco para la fijación de la referencia en la gramática cognitiva. Dichos "espacios mentales" o "mundos posibles" se construyen en la mente de los hablantes a imagen y semejanza del mundo real, por lo que el mecanismo fundamental de referencia al mundo real es aplicable a la de mundos posibles.

En un sistema de representación basado en estructuras de rasgos, éstos se definen en una ontología de "tipos", que se asume como modelo aproximado de las clases de entidades que conforman el conocimiento compartido por los hablantes de una lengua. En dicho formalismo se podrá expresar sin problemas que el hicocervo de la escolástica estaba dotado de dos naturalezas. Una de sus mitades se ocupaba en demoler a la otra, como el animal fabuloso de Ctesias que se comía las patas sin notarlo; y sin que tenga mayor relevancia el que tales conceptos sean susceptibles de tener referencia en el mundo real, en un "espacio mental" de Fauconnier, o en alguna otra especie de "mundo posible". La representación parcial de un

sistema de tipos contiene el universo general que es modelo del mundo de referencia, incluidos objetos imaginarios —como los hicocervos— y abstractos —como los objetos del metalenguaje, incluidos los signos lingüísticos y las representaciones semánticas a ellos asociados.

III

Tal como observa Juan Magariños de Morentín, en la "semántica conceptual" de Ray Jackendoff no se toma en consideración la referencia de las palabras hacia un mundo externo independiente de los hablantes, sino hacia un modelo representativo de la reconstrucción mental que los hablantes hacen del mundo. Jackendoff plantea su trabajo como una investigación de los principios de representación mental que dan lugar al pensamiento y su expresión mediante el lenguaje. Su hipótesis básica al respecto asume la existencia de una representación mental, denominada "estructura conceptual" que es innata y común a los hablantes de cualquier lengua. Ésta se corresponde, por un lado, con otros tipos de representación mental (visual, auditivo, etc.), y por otro, con el componente sintáctico del lenguaje. La "estructura conceptual" está sujeta a unas reglas de formación compuestas de unidades básicas y principios combinatorios (ambos innatos) que dan lugar, de modo generativo, al conjunto total de conceptos posibles; entendiéndose que éstos pueden ser tanto "léxicos" (sentidos de las palabras) como "sintagmáticos" (proposiciones). La aplicación de los principios combinatorios a las unidades básicas conceptuales es lo que denomina Jackendoff la "sintaxis del pensamiento".

Más concretamente, se plantea la existencia de una gramática mental acompañada de ciertos niveles de representación del lenguaje. Dicha gramática mental la conforman tres componentes o, lo que es lo mismo, tres niveles de representación diferentes (fonológico, sintáctico y semántico-conceptual) que no tienen una correspondencia directa entre sí, pues ni sus elementos, ni su estructura, ni ningún otro aspecto son equivalentes. Es decir, cada uno tiene sus leyes compositivas propias. Bien es verdad que la sintaxis restringe la fonología y también en cierta manera la semántica (o componente semántico-conceptual, pues para el lingüista ambos componentes están unidos). El componente semántico-conceptual, que en sentido estricto no es lingüístico sino pre-verbal, necesita la sintaxis para expresarse lingüísticamente. Sin embargo, no hay equivalencia exacta entre los tres sistemas, aunque sí es necesario que estén en conexión de alguna manera, y esa es la función de los llamados "módulos de enlace", ponerlos en contacto: existe un "módulo de enlace" entre la fonología y la sintaxis, que consiste en un conjunto de reglas de correspondencia, y otro entre la semántica y la sintaxis. Es decir, hay tres sistemas o componentes actuando en paralelo que interactúan mediante "módulos de enlace".

En el modelo de Jackendoff no existe un componente léxico propiamente dicho, sino que se postula que el léxico se halla distribuido en las reglas de correspondencia entre "módulos mentales", por ejemplo, entre las reglas que relacionan estructuras fonológicas y estructuras sintácticas; y entre estructuras sintácticas y estructuras conceptuales. Jackendoff se hace dos preguntas importantes, una desde la filosofía del lenguaje, y otra desde la psicología. La primera cuestiona cuál es la naturaleza del lenguaje humano, tal que podamos hablar acerca de lo que percibimos y hacemos. La segunda se pregunta, qué revela la estructura gramatical del

lenguaje natural acerca de la naturaleza de la percepción y de la cognición. Estudiar la semántica del lenguaje natural es al fin y al cabo estudiar psicología cognitiva. A este respecto, existen dos modos de descripción en psicología: el "modo fenomenológico", que concierne al carácter de la experiencia, y el "modo fisiológico", que se preocupa de la estructura y función del cerebro.

La psicología cognitiva tradicional expresa sus descripciones desde lo que puede llamarse la "arquitectura funcional", esto es, las clases de medios de procesamiento de la información de que debe disponerse para dar cuenta del funcionamiento del organismo. Al responder a cómo hablamos acerca de lo que vemos, este modo de descripción puede referirse al flujo de la información desde lo icónico hasta la memoria visual de corto alcance. Y desde allí a la memoria proposicional, etc. Pero, especificar determinadas capacidades para procesar la información no es lo mismo que especificar lo que es la información. Los modos de descripción de la estructura y del proceso son más explícitos al tratar al cerebro como un procesador de información. En cuanto al primero, se responde a la pregunta acerca de cómo hablamos de lo que vemos, presentando caracterizaciones formales de la información visual, de la información lingüística y de las relaciones entre ambas; en lo que concierne al segundo, se añade a esto una caracterización del algoritmo implicado en calcular tal información en tiempo real.

Mientras que la lingüística es el estudio de la estructura gramatical, la psicolingüística es el estudio de las estrategias empleadas para procesar la estructura gramatical en tiempo real (la actuación lingüística). La decisión metodológica de Jackendoff es desarrollar "una teoría de la cognición de modo estructural". Al intentar investigar cómo hablamos acerca de lo que vemos, desarrolla una teoría de la estructura conceptual

(la información compartida por las modalidades visual y lingüística), sin tener en cuenta cómo se calcula esta información, qué recursos están disponibles para calcularla y almacenarla, y cómo actúan las neuronas para codificarla. Se considera que una teoría precisa sobre cómo se estructura la información es vital para la elaboración de teorías sobre otros modos de descripción. Desde un punto de vista psicológico, su propuesta puede considerarse como un planteamiento de las exigencias puramente estructurales a una teoría de la cognición, dejando a otros precisar qué consecuencias pueda tener para el procesamiento. Situar el procesamiento y las consideraciones fisiológicas en el trasfondo no es, por supuesto, lo mismo que desatenderlas. En particular, siempre debe recordarse que una teoría de la estructura de la información mental, eventualmente, debe aplicarse al cerebro.

IV

A partir de la obra de Jerrold Katz y Jerry Fodor, *La estructura de la teoría semántica*, se aceptó que una parte del objetivo de describir el conocimiento lingüístico consiste en describir la correspondencia entre forma superficial y significado. El problema puede dividirse en dos temas principales: el primero atañe a qué clase de objeto formal es un significado; el segundo trata de la relación entre los significados y la forma sintáctica. Según estos autores, los significados se expresan mediante un nivel formal de descripción lingüística distinto de la estructura sintáctica, denominado "representación semántica". Este nivel de estructura lingüística se relaciona con la sintaxis mediante un conjunto de "reglas de proyección" o "reglas de

correspondencia". Se asume que una regla adicional se encarga de caracterizar aquellos aspectos de la estructura semántica que son independientes de la estructura sintáctica, tales como el listado de primitivos semánticos y los principios combinatorios que los regulan ("reglas de buena formación semántica").

Según Ray Jackendoff, debe existir un nivel de representación mental en el cual la información transportada por el lenguaje sea compatible con la información proveniente de otros sistemas periféricos como la visión, la audición no-verbal, el olfato, etc. Si no existieran tales niveles, sería imposible usar el lenguaje para dar cuenta de los datos sensoriales. De acuerdo con la "hipótesis de la estructura conceptual" que él propone, hay un único nivel de representación mental, la "estructura conceptual", con el cual las informaciones lingüística, sensorial y motriz son compatibles.

Para conferirle un aspecto formal al problema, Jackendoff asume que las "estructuras conceptuales" posibles, alcanzables por todo ser humano, se caracterizan por un conjunto finito de "reglas de buena formación conceptual". Supone también que estas reglas son universales e innatas (que cualquiera tiene esencialmente la misma capacidad para desarrollar conceptos), pero que los conceptos que se desarrollan en la práctica dependen en alguna medida de la experiencia.

Jerry Fodor parece estar del lado de Jackendoff respecto a la formulación de hipótesis acerca del mundo, al suponer que las dimensiones conceptuales principales ya deben estar a disposición del aprendiz, por ejemplo, no podrían aprenderse las distinciones de color si la mente no proveyese una dimensión conceptual en función de la cual las distinciones de color pudiesen representarse mentalmente. Lo que debe especificarse de forma innata mediante las reglas de

buena formación conceptual es la existencia de tales campos conceptuales, no las particulares distinciones en su interior. La "estructura conceptual" podría en un principio interpretarse como otro nivel más allá de la estructura semántica, vinculado a ella mediante un conjunto de reglas (la "pragmática"), que especifica la relación del significado lingüístico con el entorno extralingüístico. Un argumento a favor de esta hipótesis proviene de la autonomía del nivel semántico, al mostrarse que hay unidades y/o principios de combinación apropiados para la formalización de la inferencia lingüística que son diferentes, por ejemplo, de los requeridos para la transmisión de la información visual al sistema lingüístico.

Una tesis alternativa, propuesta por Noam Chomsky entre otros, asume que las estructuras semánticas pueden ser un subconjunto de las estructuras conceptuales. En este caso se argumenta que las estructuras semánticas se subsumen en la estructura conceptual, al demostrar que la inferencia lingüística no es sino un caso especial de los más generales principios con independencia de la modalidad (verbal, visual, etc.) que incluso deben atribuirse a los organismos no-verbales. En este último sentido, pueden investigarse las características comunes a juicios que involucran información visual, lingüística y las combinaciones de ambas. Estas características deben considerarse en función de la estructura conceptual, en la que son compatibles las dos clases de información. Puede mostrarse que surgen características análogas en los juicios acerca de determinadas propiedades semánticas fundamentales de las frases, de las que se da cuenta a nivel de la estructura semántica. Por lo tanto, los niveles semántico y conceptual deben coincidir.

En oposición a lo anterior, la "hipótesis de la estructura conceptual" propone la existencia de un único nivel de representación mental, en el cual y desde el cual se proyecta

toda la información periférica. Este nivel se caracteriza como un sistema innato de reglas conceptuales bien-formadas. El interés de la teoría semántica respecto de la naturaleza del significado y respecto de la correspondencia entre el significado y la sintaxis se traduce en los objetivos de describir las reglas de buena formación conceptual y las reglas de correspondencia, respectivamente.

Jackendoff investiga la conexión entre el "mundo real" y lo que él denomina el "mundo proyectado". La cuestión sobre qué es el significado debe dividirse en dos partes: el tipo de información que transporta el lenguaje (esto es, el "sentido" o "intensión", lo que podríamos llamar de forma introspectiva "ideas") y la naturaleza de aquello a lo que se conecta esta información (es decir, la "referencia" o "extensión", lo que podríamos denominar "mundo real"). Con respecto a lo primero, se asume que existe un nivel de organización mental, que está conectado causalmente con los estados del sistema nervioso, y que su función puede considerarse como procesamiento de información. La relación entre significado y realidad es aun más compleja.

En lo que concierne a la capacidad visual, por ejemplo, lo que se ve no puede provenir sólo del entorno, ya que —como ocurre con la ilusión visual de Müller-Lyer— las figuras están a menudo imbuidas de una organización que no está allí en sentido físico alguno, que no es en modo alguno necesaria y que es inconsistente con los hechos reales. Tal organización, que implica de forma simultánea segmentación de los datos del entorno y unificación de partes separadas, debe ser parte de la propia "codificación" de la mente respecto de aquellos datos. Las ilusiones visuales no son artificios que queden al margen de una teoría acerca de la "experiencia ordinaria". De hecho vastas áreas de la experiencia se deben a tales contribuciones mentales. La razón de que parezca

contraintuitivo atribuir la organización de la experiencia a la mente es que una parte de esta organización consiste en la atribución de la propia organización al mundo; se construye con tanta normalidad como para perder conciencia de la propia contribución a la experiencia.

Si el mundo experimentado debe tanto al proceso de organización mental, resulta fundamental para una teoría psicológica distinguir entre los datos del entorno y el mundo experimentado. Como ya apuntamos, Jackendoff llama al primero "mundo real" y al segundo "mundo proyectado". No se niega que exista un "mundo real", simplemente se afirma que no puede percibirse "el mundo verdadero tal como es". El ser humano sólo tiene acceso al "mundo proyectado", al mundo organizado inconscientemente; está limitado a hablar de cosas que han recibido representación mental a través de aquellos procesos de organización. La información transmitida por el lenguaje debe referirse al "mundo proyectado", por lo que el mundo real sólo juega un papel indirecto en el lenguaje; sirve como materia prima de la que se sirve el proceso de organización que genera el "mundo proyectado".

Debido a esto, debe cuestionarse la importancia de las nociones de "verdad" y "referencia", tal como suelen ser concebidas. A la verdad se la considera en general como la relación entre un determinado subconjunto de oraciones y el mundo real; a la referencia se la estima como una relación entre las expresiones lingüísticas y las entidades en el mundo real a las que esas expresiones se refieren. Según Katz, los procesos por los cuales se construye el mundo proyectado son los mismos en cada ser humano (parte de la herencia genética); el carácter innato puede dar cuenta de la aparente capacidad de mutuo entendimiento.

Por otra parte, hay aspectos del "mundo proyectado" cuya construcción no está determinada (no es necesaria) ni

según los universales genéticos ni por las circunstancias comunes y en esto radican las diferencias interpersonales e interculturales. Es decir, existen situaciones en las que los hablantes de hecho no puede compartir información porque su construcción de la experiencia es incompatible; con lo que el lenguaje tiene que tener ciertos aspectos subjetivos. No obstante, el hecho de compartir una estructura mental semejante garantiza que las proyecciones sean, en la mayoría de los casos, compatibles.

V

Lo que es fundamental para el tema central de este libro es que, según Ray Jackendoff, pensamiento y lenguaje son independientes, y el segundo no limita de ningún modo al primero. En un principio pudiera pensarse que el lenguaje de alguna forma determina el significado. Por ejemplo, las lenguas difieren en su semántica, bien por las distinciones semánticas que gramaticalizan o por los patrones de lexicalización. Ahora bien, estas razones hacen referencia al modo en que ciertos aspectos de las formas lingüísticas se proyectan sobre complejos de significado, no al contenido del significado de por si. Por ello pueden caracterizarse como diferencias entre lenguas en lo que respecta a las reglas de los "módulos de enlace" —(a) en la proyección de un vocabulario particular, (b) en los patrones generales de proyección codificados por diferentes clases de elementos léxicos (que son reglas de los "módulos de enlace"), o (c) en las reglas sintagmáticas del "módulo de enlace" asociado con rasgos gramaticales y morfológicos.

Puede hablarse de "semántica lingüística", no porque

invoque un diferente tipo de estructura cognitiva, sino porque involucra el modo en que el vocabulario y la gramática de diferentes lenguas proyectan en el mismo nivel de estructura conceptual, creando de esa forma diferentes agrupamientos de significados dependiendo de la lengua usada. La semántica de por si es el estudio del "módulo de enlace" entre la conceptualización y la forma lingüística (fonología y sintaxis). Por lo tanto se encarga de estudiar las organizaciones de la conceptualización que pueden ser expresadas o invocadas por el lenguaje. En particular, la semántica léxica estudia la organización de la conceptualización que puede ser agrupada en simples palabras (o más claro, en una regla del "módulo de enlace" cuyo otro lado es un morfema).

Si el pensamiento no depende del lenguaje, tampoco es cierto que la realidad dependa ni del uno ni del otro. Jackendoff propone que si el lenguaje está de algún modo codificado en la mente del que lo usa, parecería casi necesario invocar una especie de conexión mística entre la mente y la realidad. ¿Cómo resolvemos la conexión entre pensamiento y/o lengua con respecto a la realidad? Nótese primero que la noción de "objeto en el mundo" para empezar ya de por si sospechosa. Por todo ello, la teoría conceptualista interpreta la referencia fundamentalmente como algo dependiente del usuario del lenguaje. La existencia de una entidad en el mundo real no es una condición necesaria o suficiente para que un hablante sea capaz de referirse a ella. Más bien, el factor crucial es haber conceptualizado una entidad del tipo adecuado. Sea como fuere que la computación de un rasgo exterior llega a producirse, en un momento determinado debe construirse una estructura cognitiva que podríamos llamar "percepto".

El resultado debe ser una estructura cognitiva/neural que distinga entidades en el entorno de la percepción y que permita a uno prestarles atención. Tal estructura cognitiva no

tiene porqué ser lingüística. Puede ser, por ejemplo, auditiva o visual. Los neurólogos entienden que el sistema visual crea una estructura cognitiva que constituye parte de la percepción por parte de un organismo de la realidad que lo rodea, y que lo ayuda a comportarse de forma acertada en su entorno. En otras palabras, el sistema visual puebla "el mundo" con todo tipo de "objetos" que carecen de realidad física.

Naturalmente, el mundo perceptual no está del todo fuera de sintonía con respecto al "mundo real". De hecho, la "realidad" construida por el sistema perceptual se da en respuesta a lo que quiera que se encuentre en el entorno. El sistema perceptual ha ido evolucionando para que los organismos puedan actuar de forma adecuada en el mundo real. No tienen como meta un "modelo real del mundo", sino "un modelo de mundo" que sea lo suficientemente adecuado para permitir la planificación de acciones que a la larga lleven a una mejor propagación de los genes. Ahora bien, el "mundo perceptual" es lo que constituye nuestra "realidad". Más allá de los datos sensoriales, los "perceptos" están en su totalidad "atrapados en el cerebro"; no son más que estructuras formales codificadas en neuronas y son ellas las que nos relacionan con el mundo. Curiosamente, el sistema perceptual nos da la sensación de que se encuentran "allá fuera": experimentamos objetos en el mundo, no "perceptos" en la mente.

CAPÍTULO 6

I

Desde Sigmund Freud en adelante se ha dicho que existen dos tipos de fenómenos en la mente: los que son accesibles a la conciencia, y aquellos que no lo son. Psicólogos cognitivos como Francis Crick y Christof Koch han intentado encontrar una correlación neural para aquello que entendemos como conciencia. En complementariedad con la investigación de estos, Ray Jackendoff propone buscar más bien qué correlatos funcionales pueda haber para la conciencia, en particular qué estructuras y procesos de la mente funcional, pudieran tener como resultado cierta constancia verbal. Al percibir un objeto se tiene en cuenta rasgos como la forma, el tamaño, el color, que pueden descomponerse en partes de diferentes maneras. Estos son denominados rasgos descriptivos del "percepto". Una característica fundamental del "percepto" es que aquello que lo constituye como figura separada del fondo en que se encuentra es lo que recibe el nombre de "rasgo indéxico". La mente establece tales rasgos indéxicos en respuesta a datos perceptuales; pero, una vez establecidos, no desaparecen si el dato perceptual está ausente. En otras palabras, los rasgos descriptivos se ligan a un rasgo común indéxico. Este ligamiento es un acto de construcción mental. Otro tipo de rasgo a considerar es el que registra no las cualidades perceptuales de una entidad, sino más bien la sensación que produce al ser experimentada. Estos rasgos se conocen como "afectos" o "valuaciones" de un "percepto". Entre ellos se encuentra la distinción de si una entidad es externa o interna, autogenerada o no, etc.

Al generar o comprender una expresión verbal con referencia deíctica se produce una "ligamiento funcional" entre una entidad lingüística y un "percepto". El rasgo indéxico de un "percepto" es el rasgo crucial para la referencia lingüística. Si no existe un rasgo indéxico al que se puede ligar los rasgos descriptivos, no existe nada a lo que una expresión lingüística referencial pueda atarse. Ahora bien, los rasgos indéxicos no siempre identifican objetos, pueden también referirse a entidades en el mundo conceptual. Desde el punto de vista del lenguaje, no se pueden distinguir entre entidades abstractas y concretas. Todo lo que se requiere es un rasgo indéxico. De hecho, el "módulo de enlace" con el lenguaje no puede "ver" tampoco si los rasgos descriptivos son perceptuales o inferidos, por lo que, en lo que respecta al lenguaje, la referencia procede de igual forma, haya o no un objeto físico correspondiente en el mundo. Si un concepto abstracto tiene un rasgo indéxico y rasgos descriptivos, también puede tener una categoría ontológica y una valuación. En otras palabras, lo que determina que sea juzgado como "real" es que tenga la valuación externo —incluso si se trata de un objeto claramente abstracto.

La pregunta que surge en este punto es la siguiente; si la estructura conceptual es la que genera una "realidad" paralela y metamórfica, ¿a qué se debe el énfasis que los poetas del lenguaje ponen sobre el mismo medio? En otras palabras, ¿qué papel juega el lenguaje en la creación de aquella múltiple "realidad" paralela al mundo "exterior"? Así como ya vimos con Pablo Picasso, Gertrude Stein, Wallace Stevens o Charles Bernstein, la obra poética de Eduardo Espina fuerza al lector a concentrarse en la estructura misma del lenguaje en cuanto representación creativa. De acuerdo con la teoría mentalista de Noam Chomsky, un hablante tiene la capacidad de crear representaciones lingüísticas originales mediante la combinación

de un número finito de unidades establecidas. Al enfocarse en la estructura del lenguaje, Espina resalta precisamente este valor creativo e íntimo de la representación lingüística (referida metafóricamente como "arboleda"): "Pero no todo embellecimiento hablará / de lo oblicuo en la arboleda: el bosque / bañado de vencejos, da el visto bueno; / está la luna para que luego la explique / En la gema del ojo grazna lo agrietado. / Dentro, lo que no es nada, deja de ser". La capacidad lingüística va determinada por la gramática mental, de la cual todo hablante está dotado, siendo ésta el producto de una serie de principios de combinación que establecen qué configuraciones son posibles y lo que éstas "significan". Más allá del lenguaje es posible que nada "signifique" ("dentro, lo que no es nada, deja de ser"). Toda representación lingüística, entendida desde este ángulo, queda abierta a la creatividad del lector y del escritor. Ambos son partícipes en las configuraciones sintagmáticas resultantes de la potencialidad que ofrecen los principios del lenguaje.

Transfiriendo esta intuición a la teoría de la "modularidad representacional" de Ray Jackendoff, suponemos que a las reglas que regulan los sistemas formales del lenguaje (fonología, sintaxis y semántica) se suman una serie de reglas de correspondencia que determinan las relaciones entre éstos y otros "módulos extralingüísticos": el sistema articulatorio/perceptivo (que permite que el lenguaje pueda ser articulado y percibido) y el sistema conceptual (que permite que el pensamiento pueda ser expresado a través de la creación poética). Más concretamente, la teoría de la "modularidad representacional" propone la existencia de varios niveles de codificación, que están conectados por "módulos de enlace", los cuales permiten transferir en parte la información de un formato a otro. Por ello, debe pensarse que la derivación de una representación visual está constituida por tres derivaciones

independientes y paralelas, una en cada uno de los tres componentes.

Es precisamente la conexión entre el "componente lingüístico" y el "módulo conceptual" la que interesa a Eduardo Espina. Puede decirse que el fin último de su obra poética es una "aproximación compleja" a la referencia y no al lenguaje de por sí. Nótese que esto puede parecer contradictorio, dado el énfasis que el autor da a la estructura misma del lenguaje. Esta contradicción se disuelve una vez sabido que el "módulo verbal" está estrechamente conectado con el "módulo conceptual" a través de los "módulos de enlace", por lo que toda elaboración en el plano lingüístico —como se observa en la "poesía del lenguaje"— se ve reflejada en una elaboración paralela al nivel conceptual. Como resultado, la complejidad del lenguaje conduce a una mayor comprensión del pensamiento y por consiguiente a una visión más profunda de la realidad. "Donde sólo pareceres eran de cuanto no / es aunque sean achaques de habladuría / o lenguaje en folios de ráfaga enroscada" (A.V.1). La referencia a la que apunta la poesía de Espina no conlleva una significación extralingüística en el sentido de que pueda existir más allá del lenguaje. Más bien, este nivel de significación surge de forma simultánea en el proceso creativo del lenguaje verbal, y es por ello "con/figuracional".

La estructura conceptual proporciona la base formal de la interacción entre lenguaje poético y realidad extralingüística. Aunque la estructura conceptual es lo que el lenguaje expresa, no es estrictamente hablando una parte de la facultad verbal. Es más bien un nivel cognoscitivo central de representación, que interacciona con otras capacidades mentales. Es en concreto, la interacción del lenguaje con la estructura conceptual la que permite una percepción de la realidad que es imposible con antelación al lenguaje. Esto se

debe a que al elaborar configuraciones poéticas complejas, se requiere que el enlace entre el lenguaje y el pensamiento sea más sofisticado. Se ha supuesto que el pensamiento, codificado en la estructura conceptual, es una función mental separada del lenguaje verbal, y puede darse en ausencia de ambos lenguajes.

No obstante, es un hecho indiscutible que ambos lenguajes ofrecen un entramado que hace posible ciertas formas de pensamiento más complejo que el de otros organismos carentes de ambas capacidades. Debe tenerse en cuenta por otra parte, que el enlace entre estructura sintáctica y estructura conceptual se caracteriza por serias deficiencias. Al no corresponderse las categoría sintácticas cien por ciento con categorías conceptuales, la interrelación entre ambos niveles establecida por los "módulos de enlace" es múltiple y ambigua. Espina intuye que al ser el lenguaje independiente del pensamiento, es posible imaginar la existencia de una dimensión de la significación anterior a la conciencia, de estructuras distintas a su plasmación poética. Sin embargo, suponemos que la composición artística lleva a alcanzar un mayor conocimiento, derivado de la capacidad de lenguaje de iluminar esa significación anterior.

Las reglas de la gramática no son accesibles a la conciencia, sólo lo es la expresión de éstas. Esta distinción puede ser reinterpretada en términos de niveles de representación. Algunos niveles pueden verse reflejados más que otros en la forma en que la realidad es experimentada. En particular, toda sensación periférica se encuentra en su totalidad fuera del alcance de la conciencia. De igual forma, las estructuras conceptuales, aunque expresadas a través de formas gramaticales, son también inaccesibles. Son más bien las configuraciones de rasgos fonéticos (fonemas) los que son accesibles a la conciencia. Consecuentemente, al ser el lenguaje

poético la única estructura a la que puede accederse de forma consciente, éste aparece como un reflejo directo del pensamiento, que por su parte parece oscuro y misterioso. De hecho, sólo se tiene constancia de éste último a través de las representaciones lingüísticas. De ahí la propuesta de Ludwig Wittgenstein ("los límites del lenguaje son los límites del mundo") que condiciona la poética de Charles Bernstein, y de otros.

La forma de la experiencia va determinada por el nivel más básico del lenguaje verbal, por lo que el lenguaje se experimenta como una secuencia de fonemas. Sin embargo, el contenido de la experiencia, la comprensión de los fonemas, está codificada en estructuras conceptuales y representaciones específicas, cuya organización es totalmente inconsciente. Sólo por tener una modalidad específica lingüística verbal, es posible tener conciencia del pensamiento abstracto, formando un concepto perceptivo. Notar una entidad de hecho consiste en construir un constituyente en la estructura conceptual que la codifica. Una vez formado un concepto perceptivo, se le puede someter a ciertos procesos: al enfocar la atención sobre un objeto, se procesa con mayor rapidez y detalle; al mismo tiempo, puede "anclarse", estabilizándolo en la memoria activa y comparándolo con otros objetos en el entorno o en la memoria; también puede individuarse y darle entidad propia. Todo esto es posible gracias a la presencia de la representación verbal que sirve de amarra para una posterior elaboración consciente. La conciencia lingüística provee la base ("el espejo") para que la atención capte aquello que pueda resultar de interés, y de esa forma sea sometido a un mayor procesamiento. Escribe Espina: "lo grabo, / frente al espejo del lenguaje que se acongoja / con sorna de solar vocabulario pero tampoco / porque este espejismo de palabras no es todo"

(A.III.1). Como resultado de este incremento, la resolución y viveza del campo consciente queda incrementada.

Al ser el lenguaje la única modalidad que puede presentar el pensamiento abstracto a la conciencia, es sólo a través de éste que lo percibido forma parte de la experiencia, en lugar de ser algo intuido. Por ello podría decirse que únicamente se adquiere conciencia en una reflexión estética de la constitución verbal. Espina es consciente de la labor desveladora del lenguaje. Sin la estructura fonológica como manifestación consciente del pensamiento no sería posible enfocar la atención sobre una palabra en el texto, ya que la atención requiere alguna manifestación consciente como amarra. Los fonemas constituyen objetos perceptivos que "anclan" la atención en configuraciones determinadas, lo que permite guardarlas en la memoria como unidades reincidentes. El lenguaje poético es la única modalidad de conciencia en que los constituyentes abstractos y relacionales del pensamiento se corresponden con unidades divisibles. Al ser conscientes, estas formas son accesibles a la atención, la cual a su vez concretiza la estructura perceptiva asociada con ellos, extrayendo detalles que dan consistencia a unidades conceptuales que no tienen en principio una base estable.

La significación se constituye en la intimidad de una conciencia que queda formulada como intento de dar sentido a pensamientos del poeta. Estos pensamientos pueden estar ya presentes en la mente como resultado de vivencias pasadas o pueden surgir en el mismo acto de la elaboración artística. En el primer caso, las palabras u objetos visuales sirven para notificar al poeta de actos síquicos inconscientes; para dar noticia externa de la significación que emerge internamente de dichos actos. En el segundo, el lenguaje refuerza la estructura conceptual asociada a ellos, dándole consistencia.

El lector que pretenda comprender la significación a que apuntan las palabras deberá, partiendo de ellos, trascenderlos, hasta llegar a la estructura conceptual, reviviéndola o reconstruyéndola en la interioridad de su propia conciencia. Por otra parte, la estructura lingüística tiene un contenido propio, una semántica, que es independiente de su conexión con el pensamiento de trasfondo. Por ello, el significado al que llega el lector de la trilogía *Deslenguaje* no tiene porqué coincidir con el que motivara la obra (la estructura conceptual), sino que puede ser tangencial al pensamiento inicial (una segunda referencia que hemos denominado "con/figuracional"). Es sólo en la escritura misma donde puede producirse tal proceso de "con/figuración", con el cual el lector, una vez atrapado en la escritura, logra alcanzar una visión del lenguaje, de la "realidad" y de sí mismo que eran previamente inexistentes. Dice Espina en su entrevista con Hamed: "Puesto que muchas veces cuando escribo poesía desconozco la información que quiero comunicar (solo me guía la obligación de que debo hacer hablar a las palabras), escribo para que durante el proceso de escritura aparezca algo, y 'algo' (ese ser innombrable) siempre aparece. El día que no aparezca, yo desaparezco."

II

La más precisa articulación de la "con/figuración" metamórfica que proponemos se halla en las ideas de Victor Grauer. Como indica el crítico, la historia de la pintura occidental muestra un cierto grado de enfrentamiento entre dos visiones diferentes de la creación pictórica: el arte como "percepción", lo que podría describirse como una especie de

"experiencia visual" directa; y el "arte como lenguaje", concebido como sistema convencional de signos para transmitir "significados" a través de procesos conceptuales. En los últimos estudios cognitivos surge la pregunta sobre qué supone realmente "ver" algo. El mundo "real" presenta la apariencia de un todo continuo y permanente existiendo fuera de nosotros como un conjunto de objetos. Los cuadros "realistas" y las reproducciones fotográficas son capaces de mostrar esta experiencia sin ningún problema.

Ahora bien, un estudio detallado del sistema visual descubre que esta suposición es falsa. Lo que se refleja en la retina es algo discontinuo en comparación con el mundo estable y continuo que "vemos". El pintor de cuadros "realistas" no es un agente pasivo, sino un observador activo, que decide fijar su atención en ciertos detalles para de esa forma "construir" la ilusión de una visión total compuesta de fragmentos ensamblados según ciertas convenciones del "lenguaje pictórico". Una de las dificultades a las que se enfrenta es el reconciliar los detalles con la totalidad del espacio para reconstruir en el lienzo la ilusión de algo que supuestamente vemos "de forma natural". El "lenguaje" de la pintura del siglo XIX, por ejemplo, utiliza una forma de perspectiva para solucionar este problema, creando un fondo abstracto e idealizado dentro del cual se emplazan los detalles. Pero este entramado geométrico lleva a que cada objeto tenga una existencia pasiva en su interior. Idiosincrasias, tales como los rasgos específicos de objetos inusuales, deben verse disminuidas, de lo contrario amenazarían la uniformidad del plan general.

Como ha demostrado Meyer Schapiro, Paul Cézanne liberó el sistema de la perspectiva de las ataduras del arte tradicional, dando al espacio pictórico la apariencia de algo creado con total libertad y ensamblado pieza por pieza a partir

de sucesivas percepciones, en lugar de ofrecer a la vista algo completo y prefijado como había ocurrido desde el renacimiento. Dada la ausencia de control por parte de un sistema convencional, el método "parcial" de Cézanne llega a producir distorsiones que no pueden ser retenidas dentro de límites razonables, que no pueden permanecer, como había ocurrido en la pintura tradicional, a un nivel subliminal. Ahora los objetos no sólo se enfrentan entre ellos, sino que además los objetos de mayor tamaño generan grandes tensiones en su interior. Parte de un enorme jarrón puede no estar conforme con otra, de modo que en su totalidad, parece inclinarse o ensancharse de forma impredecible a lo largo de su superficie.

Los bordes de las mesas se interrumpen de forma abrupta, ocultos en algunos casos por los pliegues de los manteles. Cada objeto se esfuerza por imponer su propio dominio formal sobre su entorno, dando como resultado una estructura que amenaza con quebrantarse. Braque y Picasso se vieron inspirados por la obra de Cézanne, llegando a un estudio aun más estrecho de la contingencia del mundo objetivo. En su lucha por ver el objeto en la profundidad de su propio espacio, sin la ayuda de ningún sistema o convención, los cubistas hicieron equivalentes el análisis y la disección. Cada objeto y cada fragmento, una vez diseccionado, comienza a tener vida propia, produciendo su propio espacio. Ahora bien, al querer mantener aún la presencia de aquellos fragmentos visuales en los que se fija la atención, el espacio que por el contrario les es contradictorio conduce a que los objetos parezcan estar a punto de explotar.

En una fase posterior del cubismo, esta tensión se ve resuelta al ceder el espacio "cuatridimensional" del cubismo analítico en favor de la superficie del lienzo, de la que el espectador se hace ahora consciente. Según el crítico de arte Clement Greenberg, lo que había comenzado como un intento

de producir "una ventana al mundo" por medio de una representación "natural" exacta de la visión tridimensional, terminaría con una vuelta atrás que considera más "real" la superficie "material" del lienzo. Para muchos de los seguidores de Greenberg, esta "vuelta atrás" evidencia los vacíos del arte moderno como una "estética" idealizada y elitista, centrada en el objeto artístico. Tal cual apunta Grauer, no obstante, lo que ignoran éstos es la problemática fundamental del arte como lenguaje, como "texto".

Para entrar de lleno en esta problemática no podemos limitarnos a enfrentar lo visual y espacial a la significación y el lenguaje. Por el contrario, debe examinarse cómo la organización espacial y la visión están ligadas al arte entendido como semiosis. El modo en que el "lenguaje" del arte visual proyecta su función semiótica es un tema que aún queda por estudiar. Otro crítico estadounidense, James Elkins, es uno de los pocos que ha intentado hallar una solución a este dilema, llegando a la conclusión que la propuesta básica de la semiótica de que los elementos visuales sólo pueden ser o formas desorganizadas, no significativas, o signos propiamente, es falsa. Tiene sentido proponer, por el contrario, que los elementos pictóricos pueden servir de forma simultánea como signos y como no-signos. Esto es al fin y al cabo —según Grauer— lo que propusieron los pintores cubistas.

El cubismo estuvo basado casi desde el comienzo en una cierta aproximación semiótica a la pintura, un concienciamiento que surgió por necesidad del "esfuerzo por ver" con extremado realismo iniciado por Paul Cézanne. Al intentar reflejar en pintura la contingencia de los detalles percibidos simultáneamente con un espacio que se consideraba contingente, los cubistas se vieron forzados a examinar de forma crítica el proceso mediante el cual los objetos son representados en el lienzo, llegando al punto, en palabras de

William Rubin, "que su búsqueda terminó por hacer del mismo proceso de formación de la imagen el tema principal de sus obras ..". El cubismo analítico es de hecho un análisis del lenguaje pictórico, y en este análisis los cubistas descubrieron muchos de los métodos que ahora se asocian con la lingüística estructural y la semiótica. Por ejemplo, preocupados por la representación del espacio en profundidad, los primeros cubistas prestan especial atención al modelado y el sombreado.

Sin embargo, en la ausencia de perspectiva o cualquier otro sistema, tales métodos sólo pueden tener una lógica limitada. Al fragmentar el espacio, las diferentes partes definidas en profundidad se contradicen entre ellas, y al hacerlo muestran la naturaleza convencional del sombreado y modelado. Según avanza el cubismo, uno es cada vez más consciente de tales técnicas como restos de un proceso de codificación que en cierto sentido se nos revela. De igual interés a este respecto es el uso de la línea. El retrato de Ambroise Vollard, por ejemplo, contiene todo un entramado de líneas que aparenta ser completamente arbitrario y carente de significado. Sólo tras un estudio detallado apreciamos que tales líneas son restos de articulaciones que hacen referencia a nariz, boca, etc. La misma resistencia que ofrecen las líneas, su negativa a prestarse a ser signos a pesar de su casi identificación con ciertos elementos, es lo que lleva a un proceso de análisis crítico por parte del espectador.

Al intensificarse el análisis cubista, el entramado de líneas cubre todo el lienzo, simplificándose, haciéndose más rectilíneo, con mayor énfasis en horizontales y verticales. El predominio de elementos "geométricos" tales como las líneas rectas y las relaciones ortogonales en el cubismo analítico tardío tiene una doble función. Por una parte, puede considerarse una especie de simplificación con vistas a una

determinación precisa del espacio. También puede entenderse como parte del descubrimiento de ciertos principios que asociamos con Ferdinand de Saussure, quién había definido el sistema lingüístico como un entramado de puras diferencias u oposiciones carente de términos positivos. Hasta cierto punto, el cubismo analítico tardío se convierte en tal entramado, donde las líneas "geométricamente" rectas y simplificadas, y las curvas en forma de arco, expresan una oposición mutua: horizontal frente a vertical, diagonal frente a diagonal en dirección contraria, curva frente a curva en dirección opuesta. En el mismo espíritu saussureano, casi todos los "términos positivos", si podemos caracterizar de esa forma los signos "motivados", desaparecen: el significante icónico no muestra ya un claro parecido a su significado. Un juego de diferencias y oposiciones es todo lo que queda.

Mientras que las imágenes son extremadamente complejas, los elementos básicos que las componen son simples y limitados. Esto lleva a que puedan ser interpretadas a partir de la propuesta que el lingüista Louis Hjelmslev hace sobre el lenguaje como "algo ordenando según un grupo reducido de *figurae*, a través de las cuales pueden formarse estructuras más complejas que dan como resultado una infinitud de signos". Esto queda claro en los versos de Eduardo Espina. [Los a**ma**ntes **m**encionan / a las al**ma**s por las **ramas** / [a**marra**dos al **re**mi**m**ilgo de / su **f**e] [antes que **f**uese esa / [la super**fi**cie, **f**ácil, **f**eliz, / [sometida [a quien en**ca**ra / [tan a**cá**] [tal **ca**ractéristi**ca**]]]]]] (B.XVII.1). Las combinaciones de consonantes nasales y vibrantes alveolares, fricativas labiodentales y oclusivas velares no tiene de por si significado. Sin embargo, una vez asociadas con ciertas estructuras sintácticas, como ocurre en el poema, sirven de enlaces semánticos para unidades que de otra forma quedarían desligadas.

En el cubismo analítico, todo parece indicar que el artista tiene la intención de hacer obvio un parecido nivel de "articulación secundaria" en la pintura, algo que sólo había quedado implícito en la pintura tradicional. Por lo tanto, las obras cubistas muestran una especie de segmentación, basada sin duda en una oposición binaria (horizontal frente a vertical, diagonal frente a diagonal opuesta, etc.). Como ocurre con los fonemas, el número de posibles elementos (líneas rectas horizontales, verticales y diagonales, arcos simples, simples sombreados, un número reducido de colores) es estrictamente limitado, no sólo en un mismo cuadro, sino incluso en toda una serie de obras. Al hacerse cada vez más "hermético" el cubismo, el desplazamiento del significado de la totalidad a las partes hace un giro profundo pasando a ser un "desplazamiento de insignificación" de las partes al todo.

Por todo lo dicho en párrafos anteriores, el cubismo debe entenderse, al igual que la semiótica, como un instrumento para el análisis del lenguaje pictórico, no sólo para el artista, sino también para el espectador. La única forma de interpretar estas obras es fijando la atención en un área determinada e intentar "leerla", buscando la forma de enlazar los significantes y significados provisionales en una especie de signo. En el intento, probando una y otra configuración de líneas y facetas para ver —mediante su localización y su oposición a otros elementos en el entorno— si pueden producir un significado convincente, el espectador lleva a cabo un análisis no muy diferente al que realizan lingüistas y semiólogos. Es decir, identifica sintagmas, ligándolos al menos provisionalmente a ciertos paradigmas; distingue diferentes niveles jerárquicos (fonemas en oposición a morfemas, etc.); busca oposiciones binarias, haciendo pruebas de conmutación; distingue denotación de connotación; verifica posibles significados en contextos determinados, etc. El "análisis"

resultante lleva al espectador a posibles referencias: las líneas que al comienzo parecían arbitrarias se muestras gradualmente como el lado de una mesa, la arruga de una manga, etc.; áreas que eran en parte vagas se funden como parte del fondo o del primer plano; configuraciones que parecían ser planas hacen que el ojo penetre el espacio tridimensional. El esfuerzo "semiótico" del artista y del espectador se combinan para producir una experiencia de descubrimiento fascinante, en la que muchos de los códigos de lenguaje pictórico tradicional devienen obvios.

Lo más importante, de acuerdo con Grauer, es que el análisis cubista de la imagen va incluso más allá de la semiótica, más allá del análisis de por sí, al desmantelar no sólo los proceso básicos de significación pictórica y los significados que producen, sino incluso el tema "científico" para el cual la semiótica fue pensada. Por lo tanto, la acción "semiótica" del cubismo lleva, en palabras de Jacques Derrida, a "cancelar la noción del signo en el mismo instante que se reconoce su exigencia y su valor absoluto". Pues en el mismo acto de producir/revelar la segmentación del "la materia" pictórica, el cubismo subvierte la función del signo en su base, esto es, el espacio "sintáctico" que lo determina. Al hacerlo, el cubismo no puede simultáneamente funcionar como metalenguaje, o ni siquiera como lenguaje y se convierte en algo nuevo y problemático. De especial importancia en este punto es el papel disyuntivo de la "técnica" de *passage*, que ya hemos discutido en secciones anteriores.

Ahora bien, la fragmentación de por sí no sería suficiente para frustrar la sintaxis pictórica de tal forma que no pueda surgir ninguna forma coherente. De hecho la fragmentación es tan frecuente en la sintaxis convencional (tanto pictórica como lingüística) como lo es en el cubismo. Es el efecto del espacio negativo, del que nos hace consciente

el *passage*, lo que evita toda tendencia a integrar los fragmentos resultantes, haciendo que se quiebre la "totalidad" (*Gestalt*) perceptual que Jacques Lacan interpreta como el "sujeto trascendental", e incluso el mismo proceso de significación. Si la organización tradicional puede interpretarse como una especie de sintaxis, su negación —el "espacio negativo— es en efecto la negación de esa sintaxis.

Por lo tanto, el tipo de organización que promueve el "espacio negativo" es equivalente a lo que podría llamarse "sintaxis negativa", un principio estructural que puede funcionar para desmantelar la significación, la forma, el sujeto o incluso el pensamiento. Es este principio, que ya estaba activo en el *passage*, el que da la clave para comprender la fuerza disruptiva del cubismo. Si el espacio "positivo" tradicional funciona en líneas generales como una especie de espacio "positivo" o "sintáctico", la "sintaxis negativa", por el contrario, genera un "espacio negativo". La "sintaxis negativa" disuelve la representación, haciendo que los componentes semióticos separados y difusos se mantengan en la "profundidad multidimensional" creada por sombreados flotantes y líneas de recesión fragmentadas que se unen a lo largo de la superficie mediante *passage*.

En un increíble proceso de evolución, la disyunción representacional lleva a una intensificación "perceptual", hasta tal punto que cada faceta, sin importar lo confusa o difícil de interpretar que sea, presenta un aspecto especialmente distintivo. Al progresar el cubismo, las facetas comienzan a expandirse, cubriendo aun más espacio en la superficie, y esta cada vez más problemática "superficie" comienza a ganar un peso propio. Todo se hace "superficie". Lo que queda es un fuerte diseño compuesto de restos de material significativo. Lo que se ha eliminado no es el código de significación, sino su capacidad de funcionar como tal o de controlar la forma en

que vemos. Por lo tanto, el espacio negativo del cubismo no es tanto "antirreferencial" como "polirreferencial" (término empleado en forma reiterada por Charles Bernstein), lo cual supone una total liberación de los componentes semióticos de la sintaxis, permitiéndose toda una serie de diferentes y contradictorias lecturas, sin necesidad de resolución a un nivel "paradigmático" que les pueda dar un único significado. En palabras de Derrida, en lo que supone la diseminación, "la fuerza y forma de su disrupción hace que explote el horizonte semántico... Mientras que la polisemia, como tal, se organiza dentro del horizonte implícito de una vuelta unificadora al significado, la diseminación establece una multiplicidad irreducible y generativa". El cubismo, en suma, revela la acción diseminadora oculta en el "texto" pictórico tradicional de forma parecida a cómo las revelaciones de Derrida lo hacen en lo que concierne al "texto" literario o filosófico.

En resumen, lo que comenzara en Cézanne como una vaga combadura del espacio "positivo representacional evolucionó en el paso del cubismo analítico al sintético en una allanamiento y subsiguiente clarificación del "espacio negativo" asociado con el espacio de la superficie. Lo que en un principio fuera una metonimia pictórica en obras como *Las señoritas de Avignon*, transformando elementos yuxtapuestos en representaciones significativas, se hacen en las obras del cubismo sintético simples yuxtaposiciones con valor propio. Lo que empezara siendo en el cubismo analítico un entramado de líneas y *passages* de ritmos disyuntivos que sugieren recesiones contradictorias en el espacio, una perspectiva revertida, etc., evoluciona hacia una división de la superficie de acuerdo con proporciones relativamente simples y determinaciones precisas.

Lo que debería ser la fragmentación de objetos sólidos ("significados") en componentes conceptuales inmateriales

("significantes") se convierte en una transferencia de la carga visual de los objetos representados conceptualmente a la "superficie" sobre la que han sido representados. La percepción entendida como una "totalidad" (*Gestalt*) significativa que coordina la representación, un todo centralizado "cuya suma es mayor que sus partes", se invierte y transforma en una percepción de las partes y el todo disyuntivos y descentralizados, yuxtapuestos en un contexto de mutua equivalencia, lo que Mondrian denominara "equilibrio dinámico". Mientras que los restos del lenguaje pictórico se mantienen, y no pueden ser ignorados, la hegemonía del lenguaje se ha roto; el significado unívoco ha sido reemplazado por un espacio "polirreferencial", el espacio negativo generado por la sintaxis negativa. Para cuando surge el cubismo sintético e incluso antes, lo que significa "ver" tales obras ha sufrido un cambio radical.

Las obras de Braque y Picasso deben entenderse menos como "texto" y más como "desconstrucciones" del texto, en la terminología de Derrida. El espacio negativo es un espacio diferencial, esto es, va determinado, como en el espacio positivo, por "un sistema de términos interdependientes, cuyo valor es el resultado exclusivo de la presencia simultánea de los otros". El espacio negativo es algo incorpóreo, constituido no por la "sustancia material" (por ejemplo, la "superficie") sino más bien por la "materialidad" de disyunciones extremas. De modo que no es sólo "impensable", sino también, hasta cierto punto, "invisible". El espacio negativo es por lo tanto un espacio puramente estético. Esto se ve reflejado en la exactitud con que se emplazan los componentes que generan el espacio, una precisión que es evidente en los ensamblajes disyuntivos extremadamente simples del cubismo sintético. En oposición al "pensamiento" y la "percepción" en el sentido normal, el espacio negativo llegará a abrir nuevas perspectivas a ambos.

En la poesía de Eduardo Espina encontramos un claro paralelismo con lo que acabamos de apuntar. Ha dicho el poeta recientemente: "Escribir es hacer posible al pensamiento que no estaba y que al llegar se convierte en la enciclopedia de su propio quehacer. De ahí que en cada nuevo ingreso al lenguaje la escritura experimente con sus modos de ser y se llene de incertidumbre, pero confiada en que puede hacerlo, y también de funciones sin lógica asequible." Obsérvese el siguiente verso: "Sin saber distinguir a la higuera del / hogar en lugar de una grúa, el agua / del autor destrona las tormentas, se / antepone a la puntería para tirotear, / moja ángeles al girar mojigato con / la tos gigante pero a regañadientes, / cof, cof: un sonido como de Kafka" (B.XVIII.4). Aquí encontramos el mismo "allanamiento" asociado con "la superficie". La estructura fonética de las oraciones —distin**gu**ir–hi**gu**e**ra**–ho**gar**–lu**gar**–**gr**úa/ au**tor**–des**tro**na–**tor**mentas–pun**te**ría–**ti**r**o**tear / mo**j**a–án**g**eles–**g**irar–mo**j**igato–**gig**a**n**te–re**ga**ñadientes/ **cof**–**cof**–como–**K**a**fk**a— se yuxtapone sobre la configuración sintáctica con un valor propio —[[Sin saber distin**gu**ir a la hi**gu**e**ra** del / ho**gar** [en lu**gar** de una **gr**úa]], el agua / del au**tor** [[des**tro**na las **tor**mentas], [se / antepone a la pun**te**ría [para **ti**-**ro**tear]], / [mo**j**a án**g**eles [al **g**irar mo**j**igato [con / [la tos **gi**-**ga**nte [pero a re**ga**ñadientes], / [**cof**, **cof**]: [un sonido como de **K**a**fk**a]]]]]]—, produciéndose una transferencia del contenido semántico del sintagma a la "superficie" fónica del verso, que a su vez coordina las palabras en una nueva red de significados.

Lo mismo observamos en un poema posterior: "Hubo voces donde las oían, se dieron / a idolatrar la invenci**bi**lidad en **bi**enes / de**bi**dos al ca**bi**ldeo de quienes al **ca**er / con **ca**ra de Í**ca**ro a**br**ían la **br**e**cha** a la / di**cha** cada vez que del balcón hablara / sin ton ni son las nueve" (C.I.1). De nuevo, la estructura fonética "Hu**bo**-**vo**ces / **bi**enes-de**bi**dos-ca**bi**ldeo

/ **ca**er-**ca**ra-Í**ca**ro / a**br**ían-**brecha** / **br**e**cha**-di**cha** se yuxtapone sobre la sintaxis, en este caso para introducir una clara concordancia entre las diferentes frases: [[Hubo voces [donde las oían]], [se dieron / [[a idolatrar la invenci**bi**lidad en **bi**enes] / [de**bi**dos al ca**bi**ldeo**]** [[de quienes [al **ca**er / con **ca**ra de Í**ca**ro] a**br**ían la **brecha** a la / di**cha]**]. El significado unívoco ha sido reemplazado por una interpretación "polirreferencial". Las palabras se interrelacionan a múltiples niveles (fonético, sintáctico y semántico) en forma simultánea.

III

Los lugares inestables del lenguaje, los deslices del sentido, los espacios borrosos de la comunicación, la enorme cantidad de desorden, ambigüedad y ruido en el habla son los elementos que comparten el cubismo y lo que se ha llamado "poesía del lenguaje". Escribe Espina: "Sin guiarnos un siglo antes vamos / con mente de sangre aria mirando de reojo / la empolvadura que en esperanto deletrea / tu nombre entre las cajas de preservativos / y plantéatelo así sin temerle a las palabras / lo que escriben que ninguna en tanto sabe / cómo hacer para tener más de un sentido" (A.II.1). Se trata de una reevaluación del papel sociocultural y psicológico del lenguaje. Pero no sólo eso: se trata también de un énfasis en "el goce verbal", el valor puramente sensual de las palabras (de allí la tensión que recorre los poemas).

George Steiner analiza este tipo de "poesía difícil" en términos de un contrato implícito entre el autor y el lector, quien de algún modo debe enfrentarse al reto que le presenta el texto. El crítico nombra cuatro categorías de "dificultad": (1) "dificultad contingente", ocasionada por el uso de palabras

inusuales, que puede resolverse con algo de esfuerzo lexicográfico; (2) "dificultad modal", que supone una postura con respecto a ciertas condiciones humanas que el lector halla inaccesible o extraña; (3) "dificultad táctica", ocasionada por esas áreas escabrosas en las que el autor intencionadamente sumerge al lector para que éste pueda de esa forma profundizar su aprehensión de la realidad, dislocando o impulsando las posibilidades de la gramática. Estos tres primeros modos de "dificultad" encuentran algún tipo de resolución. Según James Phelan, se da un cierto punto en que el lector experimenta un "clic" de comprensión al configurarse los códigos semióticos en una interpretación coherente. Esto no ocurre en la cuarta categoría de "dificultad" que nombra Steiner: (4) la "dificultad ontológica", que, de hecho, rompe el contrato entre autor y lector al hacer a éste último "preguntas vacías" sobre la naturaleza del lenguaje, el significado y la creación literaria.

Esta "dificultad ontológica" está en parte relacionada con la noción de James Phelan de "texto cerrado", por más que Steiner enfoca la categoría sobre el autor, mientras que Phelan la orienta hacia el lector. Para éste último, el texto "difícil" es aquél cuyos elementos ambiguos y herméticos están pensados para combinarse en una interpretación que en última instancia unifica el texto y determina autorreflexivamente y mediante el ciclo hermenéutico la validez de la interpretación. El "texto cerrado", por otra parte, es aquél cuya ambigüedad lleva en última instancia a un vacío centrífugo que resiste y niega cualquier significado central. Lo único a lo que tiene acceso el lector es a la capacidad metamórfica del propio lenguaje poético. Esto es lo que ocurre, por dar un ejemplo concreto, con la "poesía del lenguaje" de Espina, poeta asociado con un momento revolucionario en la poesía latinoamericana conocido como "neobarroco".

En su ensayo "El neobarroco una convergencia en la poesía latinoamericana", José Kozer distingue dos tendencias: una línea de geometría fina y recta, de expresión coloquial (coloquialismo, poesía conversacional); otra línea de geometría prismática, "curvilínea, de expresión turbulenta y densa" ("neobarroca"). A esta segunda línea pertenece la poesía de Espina, según Kozer lo destaca en su ensayo, fundamental para entender la estética "neobarroca". El poeta y crítico uruguayo Roberto Echavarren, en una entrevista con Roberto Mascaró, identifica algunas de las características de la poesía "neobarroca": "cierto interés en la complejidad sintáctica, en el desconcierto que puede causar en el lector; la falta de un sentido del fin del poema (aquí pongo como ejemplo las *Soledades* de Góngora); la confrontación a algo que en el siglo XVIII se llamaba lo sublime a partir del falso Longino; el tocar el límite de lo soportable; el conflicto de facultades (Immanuel Kant); el dolor provechoso; el *frisson du nouveau* (Charles Baudelaire); el sacudimiento de lo que nos aterra (Edgard Allan Poe); la experiencia que nos sacude porque nos confronta con un esperpento de la muerte: ya sea en el naufragio kantiano, el descenso al Maelström de Poe, el esperpento de Valle-Inclán". Echavarren culmina reivindicando "una pulverización" de las categorías del sujeto (el "yo" poético) y de la identidad natural o cultural, a favor de "una idea móvil, estratégica y táctica, de guerrilla, de guerra de estilos".

Como apunta Germán Machado, más allá de las conjugaciones condicionales y los indeseables procesos de etiquetado, eso que ha sido presentado como poesía "neobarroca" —cuya versión mejor articulada se encontraría en el libro *Medusario: muestra de poesía latinoamericana* compilado por Echavarren, Kozer y Sefamí—, parece haber delineado una pauta poética y una tendencia estilística, básicamente, en función de una fuerte polarización con respecto al

coloquialismo. La poesía neocoloquial, si así aceptáramos catalogarla, sensible ante el deterioro cultural del que han sido víctimas las sociedades latinoamericanas, no parece haber logrado diferenciar y desmarcar sus propuestas poéticas de ese clima de *déjà vu* y apertura característico del momento de predominio de la poesía "neobarroca". Al asumir las voces de los social y culturalmente marginados, esta nueva tendencia poética vuelve a proyectar patrones típicamente "neobarrocos", como son la artificialidad y la parodia. De este modo —"derrotadas en el triunfo, triunfantes en la derrota, sin ser aún diferenciadas con claridad"— las poéticas "neobarrocas" se entrecruzan con las poéticas neocoloquiales haciendo híbridos sus resultados. Cabe aquí recordar que los "poetas del lenguaje" estadounidenses fueron capaces de explotar las implicaciones sociales de la *New American Poetry*, hallando nuevas maneras de unificar la elaboración del yo en una red de códigos interactivos que incluían la predeterminación de la sociedad y la fuerza creativa del lenguaje.

Según Machado, los escritores latinoamericanos, de 1972 en adelante, se han visto impulsados a la "barroquicidad" (término empleado por Gonzalo Celorio). Una literatura paródica, hiperbólica, sensualista y artificiosa. Tales parecen ser los signos que definen este tipo de poesía. Esto, no obstante, es fácil de refutar, pues hubo "poetas del lenguaje" con anterioridad a esta fecha. Pensemos en Julio Herrera y Reissig (1875–1910), César Vallejo (1892–1938) y Oliverio Girondo (1891–1967). Si bien es cierto que en 1972 Severo Sarduy publicó el ensayo titulado "El barroco y el neobarroco", cuyo texto abordó asuntos estructurales propios de la retórica literaria latinoamericana, la noción de "neobarroco" había sido utilizada con anterioridad (propuesta por Haroldo de Campos ya en 1955). Aunque hay que admitir

que quien logró imponerla fue Sarduy, atribuyéndola a distintos aspectos de la obra de autores dispares como los cubanos José Lezama Lima, Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante, los brasileños Joâo Guimarâes Rosa y Haroldo de Campos, el colombiano Gabriel García Márquez, o el argentino Julio Cortazar, entre otros.

En la obra de todos ellos, señala Sarduy, una lectura atenta permitiría encontrar señales del cultivo de una retórica barroca. Una retórica caracterizada por el artificio (sustitución, proliferación, condensación, etc.) y la parodia (inter-textualidad, intra-textualidad, etc.), destinada a complacer los juegos de un erotismo obsesivo, busca complacer una especulación incierta ("reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo", escribe Sarduy); o el rechazo del orden. Al final del ensayo, concluye Sarduy: "Barroco que en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje pinturero, a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución".

Dice el crítico Manuel Cortés-Castañeda en relación con la obra de Espina que "sólo en las fronteras de lo imposible se hace posible la palabra poética. La lengua está ahí como un cazador al acecho o como una virgen que se ofrece voluntariamente al pacto secreto que toda partida de caza es en sí misma: Un tejido de multiplicidades transido de realidades y de obsesiones, acomodándose a la tiranía de las relaciones y de las oposiciones y, sin embargo su única garantía de permanencia es su propia ausencia."

El "neobarroco", asociado con poetas canonizados como tales en la ya mencionada antología *Medusario*, seminal y

fundamental para entender la poesía hispana reciente, y publicada veinticuatro años después del ensayo de Sarduy, encuentra sus precursores en Luis de Góngora y José Lezama Lima. Sin embargo, no se trata simplemente de heredar una tradición. Como ha aclarado Jorge Panesi, para el caso de poetas como Néstor Perlongher (1949–1992) la tradición "se confunde con el detritus,... lo que sobre de un todo nunca reunido... Lo que de una totalidad sirve a la poesía es lo que sobra, la sobra, el resto, lo inasimilado". Por eso sugirió Perlongher que mejor sería decir "neobarroso" que "neobarroco". Otro poeta ligado al "neobarroco", Arturo Carrera, apunta: "Neobarroco" es una palabra inventada por el poeta brasileño Haroldo de Campos en los años 1960, de la que más tarde se apropió Sarduy y finalmente el italiano Omar Calabrese, que armó la gran teoría artística del "neobarroco". Acierta Sarduy cuando habla del "neobarroco" como un nuevo modo de concebir lo barroco en Latinoamérica, a partir de la obra de Lezama Lima y no de la de Alejo Carpentier, a quien Sarduy llamaba "neogótico". Pero leyó mal; se salteó a Herrera y Reissig. De allí que todas las experiencias ligadas en Latinoamérica a este barroquismo de Lezama, Sarduy las llamara "neobarrocas". Más tarde Perlongher adaptaría el término e inventaría otro, el ya mencionado "neobarroso", para referirse al "neobarroco" rioplatense, ligado al limo y al agua sucia del Río de la Plata, y Espina utilizaría el término "barrococó" (*Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics)*. Entre todas estas diferentes acepciones de similar estética, la relación es asimétrica, pero los vasos comunicantes entre las mencionadas están manifiestas. También con la "poesía del lenguaje".

Carrera reconoce la conexión entre la "poesía del lenguaje" estadounidense y la corriente "neobarroca" o

"neobarrosa" al manifestar: "Hay un renacimiento del conocer a través de la vuelta al presente, a lo actual, a lo cotidiano, en una poesía que se sacude de las normativas del pasado y que se relaciona con la obra de algunos autores que estaban soterrados, como Louis Zukofsky, William Carlos Williams o John Ashbery."

Este énfasis en lo cotidiano como partícipe de la obra artística remonta sus comienzos al cubismo sintético. Explica Picasso: "El objeto desplazado ha entrado en un universo para el cual no estaba hecho y donde mantiene, en cierto modo, su extrañeza". En efecto, al situar un objeto "no artístico" dentro de la esfera plástica produce una "des-familiarización" que permite acceder a aspectos de dicho objeto que en la rutina cotidiana no logramos percibir. Agrega Picasso: "Y en esa extrañeza era en lo que queríamos que la gente pensara, porque somos muy conscientes de que nuestro mundo se está volviendo muy extraño y no exactamente tranquilizador". Esto mismo se busca con los *objets trouvés* del propio Picasso, de Marcel Duchamp o de Alberto Giacometti, obras "protoconceptuales", que no consisten tanto en un producto elaborado como objeto descontextualizado con el fin de investigar cómo funciona la asignación de sentido. Rosalind Krauss entiende que el *collage* cubista se ocupa predominantemente de "las funciones impersonales del lenguaje". Desde aquí se traza el camino hacia una concepción del arte emancipado del tema, que afectara de igual modo a la pintura y a la poesía en el siglo XX.

Bien pensado, sin embargo, podría decirse que la poesía siempre ha puesto de relieve la función de las palabras independientemente de su significado, enfocándose en las exigencias de la métrica o los principios organizativos que tienen que ver con el carácter "formal", "no referencial", del lenguaje. De la misma manera, los artistas de todos los tiempos

han estado interesados por "la composición plástica de sus obras", aunque el tema de ellas pareciera estar en primer plano. Pero a partir del postimpresionismo, se había producido una liberación de modo que las formas dejaron de estar al servicio del contenido narrativo para pasar a ser el tema.

Como precisa Mariano Peyrou, si observamos la evolución cronológica de un pintor como Piet Mondrian, podemos apreciar que comienza pintando paisajes "figurativos", pero poco a poco los detalles van desvaneciéndose, y llega un momento en el que cuadros todavía "representacionales" terminan por convertirse en composiciones lineales. Lo que interesa al pintor holandés a partir de este momento es la distribución de formas en el plano pictórico, por lo que la representación de paisajes es una mera excusa para experimentar con la estructuración de formas en el lienzo. Poco después se libera de la necesidad de tener cualquier motivación y comienza a pintar sus conocidas retículas.

En el caso de Wassily Kandinsky, se aprecia una evolución paralela, y el artista lo corrobora en su texto más conocido, *De lo espiritual en el arte*, diciendo que "no necesita otros medios que el objeto (persona, por ejemplo, o cosa) como punto de partida, y los medios exclusivos de la pintura: color y forma".

Por su parte, Eduardo Milán acota que, en su enfoque sobre lo cotidiano, el neologismo "barroso" indica, no algo hermético que encierra un tesoro especialmente apreciado, sino algo resbaladizo y no sólido que presupone un hundimiento si no una "caída". El poema "neobarroso" sería por lo tanto un texto proliferante que escapa de la raíz a la que todo poema tiende a volver por la determinación verbal de "verso" (Lat. *versus* "vuelto" < pp. de *vertere* "volver"). En contraste, para el poema "neobarroso" no es imposible trazar

la vertical que, hacia abajo, constituye la realidad del poema. Ahora bien, si no es "el retorno" requisito, tampoco se da una indiferencia ante la repetición.

Milán advierte que el poema "neobarroso", en sus rasgos, sobrevive, continúa, no aspira a convertirse en figura de sustitución, como la metáfora. Es esto quizás lo que lo diferencia del "neobarroco", que es predominantemente metafórico. No hay imagen que seguir ya que culturalmente se carece de ella. El predominio de la metonimia, que actúa por contigüidad, constituye una permanente crítica a la imagen del mundo. El atributo material de esta posición es el refrendo de una "no-imagen" del mundo, la proposición poemática de una zona franca de valores, la tentativa de validación de un estado permanente de "cosas del mundo" variables y sin solución o sin constitución sólida aparente. Para ello, los poetas "neobarrosos" han recurrido a una estrategia utilizada por la vanguardia: la creación de sentidos por "contagio" de significantes, por paronomasia, esto es, una figura perteneciente a la gramática tropológica del lenguaje.

Aunque no puede considerarse parte de un movimiento estético organizado, la propuesta "neobarrosa" (¿sólo deberían ser considerados "neobarrocos" poetas nacidos en el Río de la Plata?) se da sin embargo como tentativa de conjuntar una serie de prácticas poéticas encaminadas a poner en cuestión varias concepciones de la poesía en boga en los años 1980 y 1990 del siglo XX, por parte de una serie de poetas especialmente atentos a la realidad de ese preciso momento histórico y el impacto que tuviera en la poesía latinoamericana (latinoamericana y no solo hispanoamericana, pues *Medusario* incluye poetas de Brasil).

Sin duda, una de las consecuencias del rechazo a la actitud de los movimientos de vanguardia históricos por parte del resto de la poesía occidental había sido la ruptura con el

lenguaje experimental que aquellos conllevan. Las vanguardias estético-históricas operaban sobre dos ejes fundamentales: la idea de cambio social y la idea de renovación lingüística. Al ir perdiendo intensidad los motores del cambio social en la práctica real, lo que quedaba en el aire histórico luego de las tres primeras décadas del siglo era un repertorio formal que también, poco a poco, fue perdiendo peso. La propuesta formal, sin el espíritu que la alienta y sostiene, tiende a convertirse en una nueva forma de amaneramiento, constituyendo su propio canon.

La poesía concreta sirvió de freno al contragolpe de una poesía lírica carente de límites formales que sobrevenía a la presencia de las vanguardias, y que empezaba a ocupar cada vez más el espacio poético internacional. Su recepción, sin embargo, no fue positiva para una crítica que no supo ver su verdadera dimensión histórica como residuo de un pensamiento estético "duro", en una época que clamaba por una flexibilización de las prácticas estéticas y que terminó aborreciendo cualquier intento de establecer preceptivas artísticas.

En São Paulo, a comienzos de la década de 1950, los hermanos Augusto y Haroldo de Campos junto a Décio Pignatari fundaron el movimiento de poesía concreta considerado "la última vanguardia". Si bien este tipo de poesía practicó una lectura extremadamente crítica de lo que había sido la vanguardia en la Europa de los años 1930, su contribución a la continuidad del espíritu de ésta es innegable. Ya no se trata —en el caso particular de la poesía concreta— de la "liberación expresiva" del lenguaje poético, sino casi de su opuesto: del control por parte de una conciencia crítica del desborde expresivo en favor de una apuesta "constructiva".

Al practicar una forma de contención extrema en el uso del lenguaje, el poema concreto resaltará la característica

"objetual" del poema, que aspirará a funcionar como organismo cuya forma se genera al liberar su funcionalidad. La distinción tan apreciada por los poetas concretos entre "forma orgánica" y "forma exterior" es clave, tanto en la refutación de los caligramas de Guillaume Apollinaire, cuya sintonía mimética con el objeto "exterior" es evidente, como en la propuesta de Stéphane Mallarmé en *Un golpe de dados*, verdadero modelo experimental para algunos poetas "neobarrocos". Lo que en realidad vuelve a proponer esta "última vanguardia" es el rechazo de la poesía lírico-sentimental que había vuelto a estar en boga tras la clausura de las vanguardias históricas.

Los poemas "neobarrosos" escenifican una división entre la utilización programática de los significantes y el uso del lenguaje poético como señalamiento al marco social del estado de cosas del mundo. El aumento del lenguaje poético, la "con/figuración" lingüística, jugará con el azar de las asociaciones fonéticas como generador de significado, como señalador de un devenir de significación no sujeto a un plano semántico prefijado. El poema, como juego del lenguaje, adquiere el derecho a desbordar cualquier ligazón semántica predeterminada en favor de una construcción libre del objeto de arte. He aquí que el poema rompe su condición mediadora de puesta en equilibrio de un desorden existente. El restablecimiento del orden no es norma a seguir en la medida en que la desconfianza de los parámetros prefijados acusa un "orden" sólo aparente.

Siguiendo la caracterización de Milán, puede decirse que el poema "neobarroso" desconfía del orden poético a partir de la desconfianza en un orden mayor; el del mundo. Se asiste así a una nueva perspectiva de carácter mimético: la de la referencia a una representación, y un orden —en el caso "neobarroso"— tanto poético como social (y mental, si

entendemos la conciencia como algo impuesto por el entorno). En otras palabras, en los poemas "neobarrosos" la demarcación última es psicológica y social. La tendencia al "descentramiento", al no volver a un punto inicial (ausente en la estructura del poema), responde a una forma cuestionante de todo orden que desborda, incluyendo la tentativa misma de "poema". Es precisamente la constatación de la imposibilidad de escapar a una sociedad y un lenguaje estructurantes, lo que Perlongher denomina "neobarroso". Todo fuerza a una definición, que en el caso de Perlongher, es la apuesta por la parodia. Paradójicamente, el reconocimiento de este cerco social es lo que devuelve al poema "neobarroso" a una instancia participativa.

IV

Como ya se ha dicho, lo "neobarroso" se inclina más por la metonimia como recurso casi antitético de la metáfora al considerar que en ésta última hay un intento de legitimación de ordenamientos simbólicos. Lo que promueve el "neobarroso", a diferencia del "neobarroco", sería "la capacidad de ensimismamiento textual, de sonambulismo autorreferencial, de posibilidad paradójica, de proliferación y de encierro significante". Si bien el hermetismo lingüístico en el poeta cubano hace que recaiga el signo sobre sí mismo, no por eliminación del referente sino por "refracción significante", no hay un intento de equiparación entre palabra y realidad. Más allá de la arbitrariedad del signo, en el regreso de éste a su autoalusión queda demarcado un ámbito rico en alusiones, "polirreferencial", como sólo el léxico es capaz de configurar. En opinión de crítico, no se trata tanto de la

"autonomía" del poema "neobarroso" sino de su "soledad".

Roberto Echavarren especifica a propósito de la poesía de Néstor Perlongher (quien en uno de sus poemas más emblemáticos, "El chorreo de las iluminaciones", utiliza un epígrafe de Eduardo Espina) que en su obra "la sobreabundancia es compatible con el doble o triple sentido, la aliteración y la deformación de los significantes". En efecto, basta leer apenas unos versos de su poema "Ghetto" para compartir estas apreciaciones: "Novedades de noche: satén aterciopelado modelando con flecos la moldura del anca, flatulencias de flujo, oscuro brillo. Resplandor respingado, caracoles de nylon que el esmaltaban de lamé el fleco de las orlas. Esas babas, cariacontecidas, cal corosa, en su porosidad, de manubrillos, roznan el arco de un ronquido en la maraña madrugada..." Concuerda con ello Teresa Porzecanski, para quien el término "neobarroso" implica acumulación y exceso, y refiere a "un estilo de blandura sucia, terrosa, húmeda".

Afirma Porzecanski: "Impregnado de coloquialismos, neologismos y lunfardismos, el repertorio discursivo de Perlongher se extiende más allá de lo que sería una retórica colectiva "culta", atentando contra los propios límites de la comprensión, y privilegiando una pasión por nombrar, re-nombrar, volver a re-nombrar, un movimiento recurrente (aunque no redundante) y espiralado, del que resultan largas frases acumulativas". En cuanto a su semántica, Porzecanski señala cómo "los significados se van sucediendo en línea de continuidad, pero el efecto es el de superposición y yuxtaposición: cada nuevo significado agrega, a la vez que interrumpe y transforma al anterior. Podría decirse que la escritura de Perlongher resulta de una búsqueda obsesiva de términos que no logra encontrar. Su obsesión es la de completar una descripción o una conceptualización que no acaba jamás de completarse, por lo que ella se reitera en la

permanente re-escritura de un referente que aparece siempre elusivo. Las palabras terminan siendo insuficientes, o ineficientes. Se trata de una retórica que, a través del mecanismo de la acumulación, expone su propia incompletud e inaugura entonces un espacio de contraste, abierto, vacío".

CAPÍTULO 7

I

Pablo A. de Cuba propone que dentro de la poesía neobarroca el que quizás practique con mayor intensidad el descentramiento y desterritorialización sintáctico-semántica del lenguaje poético es Eduardo Espina. Ambos mecanismos abocan a lo que de Cuba denomina "sentido nómada", el cual se mueve entre las palabras y los enunciados de cada poema, aunque sin llegar a identificarse con ellos, rechazando de esta manera toda identidad preconcebida. Ese sentido no pretende alcanzar una realidad empírica exterior, pues se entiende que la realidad es el lenguaje mismo, el cual acontece en una lúdica y compleja red lírica de relaciones y referencias en continua suspensión, que nunca llega a fijar el lugar desde el cual se escribe y enuncia. Lo que se persigue es la anti-fijeza.

El mismo Espina define sus estrategias estéticas en *Medusario*: "La constante variación formal que hace del texto un espacio de desplazamientos, la desarticulación de la acción y de la unidad, la banalización de toda la realidad como un gesto deliberadamente anacrónico y la cursilería adaptada del habla diaria, que son elementos propios del rococó, dialogan con modalidades diseñantes propias del barroco, como ser el horror al espacio vacío (que hace desbordar significantes a la página), el renunciamiento a nombrar una concretidad discernible, el apego por lo corporal, y el propósito de reivindicar la fealdad como suprema manifestación estética. En el barrococó que identifico en mi texto hay un cruce de épocas, viniendo desde las palabras griegas habladas en un jardín, pasando por los tormentos religiosos medievales, hasta

llegar a los enunciados que diré pasado mañana. No es barroco ni rococó (ni siquiera "rockocó"); sino eso: "barrococó". No es el uno que se disuelve en la página, sino el uno y el Universo enlazados en un único verso. El milagro de lo trascendente habla por lo contingente."

De Cuba se sirve del concepto de Gilles Deleuze y Félix Guattari de "devenir" para explicar la poética de Espina. El "devenir" es siempre un encuentro con "un otro", está siempre en el "entre", al igual que el rizoma, que se encuentra entre el exterior y el interior, pero nunca en uno de los dos por completo. Igualmente, los poemas del poeta uruguayo "devienen" sintaxis. Esto ocurre en la medida en que éstos consisten en cuestionar el hacer, decir y ser prosódico-sintáctico poético (161-163). Todos los elementos que componen el poema están en continuo devenir-sintaxis, no porque su fin sea el cumplimiento poético en la estructura sintáctica, sino porque en las infinitas colisiones prosódicas y de sentidos que desde ella operan es cuando accedemos a las metamorfosis y simbiosis que lanzan al poema, al decir de Mario Arteca, "a un estatuto por fuera del significado" (164). Cada poema de Espina se constituye como una máquina de hacer pliegues léxico-sintácticos, pero que por la acción del sentido nómada y de los devenir-sintaxis, devenir-lenguaje, dan cuenta de un estado de cosas más allá de lo meramente sintáctico-lingüístico: trasciende los marcos del solo hacer.

Los bloques sintáctico-prosódicos del devenir-sintaxis se rigen por lo que de Cuba denomina una intuición lírica, concepto asociado con el filósofo/escritor Henri Bergson, según el cual existe una oposición entre inteligencia e intuición. La primera procede de manera esquemática, deteniendo y fragmentando la realidad para estudiarla en detalle. No obstante, el verdadero conocimiento de la continuidad de la vida viene a través de la intuición, que es lo que nos pone en

contacto con de la fluidez vital. En su devenir-lenguaje, esto es, en su multiplicidad y multiplicación, el poema de Espina no se va construyendo o armando por un deliberado accionar o entrechocar de los elementos que lo componen, sino que se elaboran de acuerdo con una intuición lírica que regula el aluvión de concatenaciones léxicas.

Si bien el "sentido nómada" se capta intuitivamente en el devenir-sintaxis del poema, éste a su vez se armoniza por el contacto entre sus diferentes componentes que se suceden a una velocidad tal que, aunque no lleguen a fijarse en ningún punto de su trayecto, van dejando en el colisionar con otros bloques que lo suceden un rastro de resonancias —"golpes de timbal que estallan de cuando en cuando en la sinfonía", creando una masa rítmico-verbal sobre el que el poema continúa creciendo, expandiendo su campo de escritura, aconteciendo siempre "de adentro hacia fuera", de la res o materia poética a la res o relaciones externas, como señala de Cuba.

Queda claro que la puesta en evidencia de la corporeidad del lenguaje poético en alianza con la relativización temática en el poema tiene una larga trayectoria en Occidente, seguible en verdaderos "casos" con el de Guillaume de Poitiers en el siglo XII y su poema "Hice un poema sobre nada", en estilos de poética como los del barroco español (Góngora, Quevedo), o en los poemas de las distintas manifestaciones de las vanguardias europeas de inicios del siglo XX y en sus recepciones descentradas, sin olvidar a ese auténtico talismán materialista de la poética del siglo XIX: *Un golpe de dados* de Mallarmé. Restringiéndonos al área latinoamericana posterior a la vanguardia histórica es ejemplar en este sentido *En la masmédula* (1954), del argentino Oliverio Girondo, libro de "culto" para toda literatura que promueva la experimentación verbal. En Girondo ya podemos hablar de

una auténtica "poética del significante" asumida en la conciencia de su autor, aunque el instrumento poético sea la expresividad del "yo" lírico y no tanto ese simulacro de automatismo lingüístico desprendido de todo emisor, ese "lenguaje hablando por sí mismo" que lo caracterizaría —en su efecto más que en su causa.

II

Abundan las razones para pensar —como hace el poeta "neobarrococó"— que el lenguaje resulta inadecuado o insuficiente, "un nuevo simulacro estético, social e histórico de nuestra época". Existen "cosas" y "emociones" que no parecen poder describirse o expresarse del todo, y las hay (o acaso son las mismas) que parecen poder "expresarse" mejor, o más cabalmente, por medios no verbales o al menos de una forma verbal más económica. Ahí están, para confirmarlo, las obras plásticas, cuyas imágenes no pueden "sustituirse" con palabras. A veces no se logra decir lo que quiere decirse; hay palabras que nos traicionan o con las cuales "traicionamos" a los demás; los vocablos se hacen a veces inertes, gravosos; tratamos los términos abstractos como si designaran realidades concretas; nos dejamos confundir y atrapar semánticamente; ciertas expresiones operan a modo de cortina de humo ("palabra, palabra ante el habla"). A esto alude Eduardo Espina al decir: "Palabra, palabra ante el habla del alba / alarvando la valentía de abandonarlas. Palabra en plan de amplitud aplana lo / alampado, se quita la capa, es muchas. Muchas, como una por las multitudes / felices que tal mala imagen las coteje, / entran al oro en apuro desairado, van / y respiran, rascan la luz donde duran: / lo contrario a la memoria desmenuza / a

las musas, a ninguna riman de más. Ellas, desde la silla de los préstamos, / desde el tamo del predicado, rajadas / y anaranjadas retienen un tema en la / hermandad, sospechan sin rechazo y / de la misma manera aman maullando, / calcan los cantos del tero al atardecer, / obran ante las voces con perdigonada / grande para agujerear también al gato" (B.XVI.8-11). El poeta uruguayo parece hacer referencia a la acumulación verbal ("muchas, como una por las multitudes"), que al igual que en Perlongher expone la misma insuficiencia e incompletud del lenguaje. Esta insuficienta queda manifiesta en un poema posterior: "viendo a las palabras morir abrazadas" (C.I.6).

Pero, ¿en qué sentido cabe decir que el lenguaje (verbal) es "inadecuado" o "insuficiente"? Las realidades mismas descritas o expresadas no pueden constituir una medida de tal "inadecuación" o "insuficiencia", porque describir o expresar —y, en general, "representar"— "las cosas" no es duplicarlas. Dice Espina: "Fuera, todo era realidad, naturaleza hasta soplar" (C.II.6). Tampoco puede constituir una medida de insuficiencia o inadecuación un supuesto lenguaje ideal que sería isomórfico con las "realidades", ya que ello equivaldría a tomar como medida de semejante inadecuación o insuficiencia un imposible "lenguaje-réplica" de realidades. Si el poeta admite que en algunos casos el lenguaje —o, si se quiere, tales o cuales expresiones de una lengua en tales o cuales situaciones— es insuficiente o inadecuado, es sólo en tanto que reconoce que a menudo se siente frustrado al tratar de describir o expresar algo: "La noche cede a decir, / dura para responderlo. ¿Y si pudiera, lo sería? / Ahí ay, sobre nombres / abrevia al árbol boreal. Caja fija de testamento, / quita años para parecer, / lunes, meses, semestre. Su forma, su mal, qué, / nada la pondrá delante / ni

por dormir va detrás. Cuesta oír a sus cisnes, / tener miedo a lamentos. Zona por saber si rima, / trae sus ruinas a la luna / como rumor de repente. Es la página, para eso / es: cierzo, sur, silencio" (B.XI.1-8). Admite Espina que la poesía es algo vital, como el viento ("cierzo"), cuyo sonido puede ser el "silencio". Mas tarde esscribe: "A nadie se le ha ocurrido gritar entre vocales tras las / cuales su condición hará un esfuerzo similar siempre / y cuando representen los labios a una nación en celo / o en silencio, sinónimo de o sin h como está en boca / de todo el mundo al menos el más inmediato, el más" (C.IV.17).

No es justo deplorar la insuficiencia o inadecuación del lenguaje verbal para "expresar la realidad", porque ello presupone que se le exige al lenguaje el proporcionar descripciones "adecuadas" o "suficientes" siendo la medida de ello la propia realidad descrita. Pero el lenguaje no tiene por qué "aproximarse" a "la realidad"; representar "las cosas" no es reproducir éstas". Espina reconoce que "Se hace el poema de lo que sea / o es hasta que las ganas vengan / al verbo vengándose del pasado, / la frase sabida que debió decirlo / y las que siente el sentimiento al / mecer a veces entre aves y peces / haciendo de la razón a su manera / que rime valor con menos precio, / calorías con loriga y garcía lorca" (B.XIX.1). Nótese que aquí el poema rompe intencionadamente con las expectativas del lector. Fonéticamente "**vengan**" alitera con "**vengan**za", "**a vec**es" con "**aves**", ignorando en ambos casos la desconexión semántica. A veces la rima fonética sirve para realzar la conexión semántica como en el verso "orden sin cambiar de **ámbito**, / pues de **hábito**, ha cambiado la novicia hace tanto" (C.II.27). El poeta hace un juego de palabras entre "cambiar de ámbito" y "cambiar de hábito", de modo que la alteración del contexto de las palabras sirve para transformar

su propia identidad. En otras ocasiones, la buscada correlación semántica se quebranta por falta de ligazón fónica ("haciendo... que rime valor con menosprecio").

Además de la independencia del lenguaje con respecto al pensamiento, puede hacerse con él muchas cosas que no se pueden realizar en su ausencia. Espina (respondiendo a una entrevista): "En otras palabras; no existo en el mundo, sólo en el lenguaje. Soy consciente de que mis maneras de existir en la realidad están basadas en una práctica significante. En el momento en que esta práctica deje de tener validez, todo lo que está alrededor se va a desmoronar". No es entonces que el lenguaje verbal resulte "suprasuficiente" o "supraadecuado"; es sólo que tiene posibilidades de expresión que compensan el sentimiento de frustración antedicho. Lo que ocurre en nuestro entorno puede describirse o expresarse con medios verbales muy ricos y sutiles, tanto, que no nos preocupamos ya si nuestra descripción es más o menos "fiel". Como destaca el poeta uruguayo: "El lector demasiado distanciado por la razón no se pregunta cómo pasó el lenguaje ni cómo lo hizo el poeta. Y ésta es la gran pregunta de la poesía, el cómo. ¿Cómo vemos? ¿Cómo suceden las cosas en el lenguaje? No tanto el qué, ni el dónde, sino el cómo, tan esencial: cómo empezar a leer el poema, cómo lo hizo el poeta, cómo son posibles las palabras".

Según Víctor Montoya, la teoría de que "el pensamiento está antes que el lenguaje" sostiene que la capacidad de pensar influye en el idioma. No en vano, Descartes acuñó la frase "primero pienso, luego existo". Detengámonos en esto. Muchas actitudes cotidianas se expresan con la frase "tengo dificultad de decir lo que pienso". De igual forma, algunos psicolingüistas sostienen que el lenguaje se desarrolla a partir del pensamiento, por cuanto no es inusual que se diga: "Una psiquis debidamente desarrollada

da un idioma efectivo". En esta misma corriente se encuentra la llamada "hipótesis cognitiva", uno de cuyos mayores representantes sea quizás Jean Piaget, para quien el pensamiento se produce de la acción, y el lenguaje es una más de las formas de liberar al primero. Piaget indica que el nivel de asimilación del lenguaje, así como el grado de significación y utilidad de éste con respecto a la actividad mental depende hasta cierto punto de las acciones mentales que desempeñe; es decir, de si se piensa con preconceptos, operaciones concretas u operaciones formales.

Como corroboración de la hipótesis cognitiva podríamos aportar lo que sugiere José Biedma López, esto es, que el pensamiento no ocupa espacio alguno, o que, en todo caso, el espacio en que se asienta puede ser indiferente, como estado mental del sujeto, al que ocupa el lenguaje. En cualquier caso, los actos mentales —igual que la cadena sonora del discurso— transcurren en el tiempo, y, en cierto sentido, como vieron Lucio Séneca y Henri Bergson, el devenir de la conciencia es la vivencia íntima de la duración en el tiempo real. Los estoicos ya distinguían entre la palabra interior ("imagen verbal") y la palabra proferida ("lenguaje"). Pues bien, aunque este lenguaje interior sea una palabra pensada, él mismo surge —según Biedma— de otro pensamiento o actividad mental anterior al lenguaje. Es decir, para el filósofo hay un pensamiento previo al logos, inaccesible a la observación cuya "experiencia" sucede como "un todo infragmentado", un "mudo pensamiento" que compartimos con otras especies. ¿Podríamos desde esta óptica juzgar al pensamiento como causal y temporalmente anterior (quizás simultáneo) a la concreción lingüística que le sirve de forma?

El pensamiento mismo puede ser consciente de que emprende una tarea a la vez imposible y necesaria al tratar de formularse en palabras, la "forma" poética "habla de cuanto

entiende", perdida "se detiene en cada palabra", tal como expresa el poema de Espina: "De letras que tal estruendo trajeran, / alguna aún una, muchas tratando de / estarlo: ninguna obraba tan callada, / cualquiera con silencio que saldría. Constantes por la tesis de abocarse, / verían versos escritos hace un rato, / la región gregaria al acompañarlos. Pondría ejemplos, imágenes juntas, / y la subida al cencerro derramado / (sin preguntar se llega más pronto). Ariadna durando a ras de un cerro, / Príapo a emparejar las rojas pieles: / y filamento elemental de talqueras / al volver en vendaval abandonadas, / y vuelve el pródigo godo a pedir la / pócima que la seda les concediera, / vuelve la visión a cada significado, / la forma habla de cuanto entendía, / perdida se detiene en cada palabra. Pide la noche que no la dejen sola, / pide la idea que deja para después. Y dice el refrán: pide que te dirán. O darán, dirá para durar suficiente" (B.IX.1-7). El lenguaje perdura al decirse. "Bajo la forma de nada [cuanto **era oral** / por ser cuando el deseo tenía **pr**ecio y / **pr**isa la palabra para llegar al silencio" (C.I.11). Comenta el "Príapo" uruguayo: "En el momento que escribo, el lenguaje comienza a interrogarse a sí mismo. En los juegos combinatorios de la retórica, y sobre todo en el intento por hacer hablar a lo bello, las palabras toman un rumbo propio, se salen de lo previsto".

Como nos recuerda Biedma, Tomás de Aquino en la Edad Media distinguía entre lo que es concebido por el intelecto ("percepto", imagen y concepto); la palabra proferida sin voz (*verbum cordis*); el modelo (*verbum interior*); y la palabra proferida al exterior (*verbum vocis*). Dijo: "Las palabras (voces) son los signos de las intelecciones y las intelecciones son las similitudes de las cosas". Por otra parte, la palabra significa el objeto que conoce el entendimiento; pero este objeto no es la cosa misma, sino la similitud de ésta en el entendimiento, su modo de ser en tanto que pensada. La palabra designa la cosa

misma formalizada por el concepto. No es de sorprender entonces que las expresiones de cualquier lenguaje puedan ser divididas en unidades más simples, significativas o no, por más que el pensamiento que expresan, el sentido mismo, no se preste a ninguna división. Es así que podemos referirnos al sentido de un poema, a su sentido único. Por otra parte, el número de las unidades léxicas de cualquier lenguaje es limitado, mientras que el de los sentidos que hay que significar o pueden ser significados es infinito, de ahí que muchas palabras sirvan para expresar contenidos semánticos diferentes. Ya Sapir advertía en *Language: An Introduction to the Study of Speech* que es imposible hacer que se correspondan palabras y conceptos uno por uno.

De lo dicho anteriormente se infiere que el pensamiento es por naturaleza esencialmente distinto de su medio de comunicación. Sin embargo, según Biedma, dicha heterogeneidad no es tanta como para que un pensamiento consciente de sí mismo pueda existir aparte del lenguaje. Más que decir que el léxico es signo del pensamiento, convendría decir, con mayor exactitud, que es su existencia misma. "La idea no preexiste al lenguaje, sino que se forma en él y por él", según palabras de H. von Kleist. A lo cual E. Gilson responde: "sí, y a la inversa". Para Espina, esta relación pensamiento–lenguaje podría compararse metafóricamente con un acto amoroso: "Todo acto amoroso supone una práctica manipulatoria en la que se ponen en práctica una diversidad de estrategias de acceso al otro. En base a un relacionamiento sentimental, hacemos un intercambio de acciones muchas veces despojadas de un contenido de conciencia. Lo mismo sucede con el lenguaje, en el sentido que se transforma en un logos impredecible que contiene a nuestra conciencia. Hablamos con el lenguaje, lo cuestionamos, le preguntamos, y

lo hacemos para que nosotros mismos podamos responder, no él. Hay en el comienzo un impulso, una necesidad, una pulsión que me enfrenta al lenguaje como enorme pregunta. ¿Hacia dónde va eso dicho, de dónde viene lo que debe decirse? No lo sé, pero tampoco puedo evitarlo. No puedo evitar sentarme ante una página en blanco y ponerme a conversar con las palabras. De eso sólo se trata: de con/versar, de hacer versos juntos, ellas y yo". Y es de esa conversación que surge la identidad del poeta. En su libro *El cutis patrio* se produce un "rescate" del lenguaje que refrenda una identidad que no se puede dar por perdida. "Es a través de las palabras que se puede habitar la patria," señala Sefamí.

"Es la puntería del punto final / inclinando a la nada una idea / y los días al alba en un trébol. Trébol, balas entrando tristes, / será la mano escribiendo esto. Después todo, interpretación. De silencio ha sido quien vio / la voz entregada a graznidos, / harta de estar en la estrategia. Su contenido en lo que aclara / nombra rumbos como tromba / entre el tramo y atrás el agua, / diluvio antes, de sed después" (B.VIII.1-9). Cabe aquí hacer referencia a la cita atribuida a Picasso: "Todo el mundo quiere entender el arte. ¿Por qué no intentar comprender el cantar de los pájaros? ¿Por qué ama uno la noche, las flores, todo lo que nos rodea, sin intentar comprenderlo?" Y sigue el poeta: "Eres tú, lector, ve hacia ella, / llama con velas la penumbra, / y si no lo crees con oro calla / cualquier brillo en tantos yo. Habla, habla hasta poder dar. Estación de la nada detenida: / el arco en el áncora enredado, / la flor enferma en un florero, / pura forma para zafar oscura... La debilidad leída en la brisa / se libra de ver lo innombrable... (Pasa el viento por la belleza, / las palabras dan en el blanco)" (B.VIII.10-18). Como acota Biedma, el lenguaje es casi siempre un compromiso entre lo que se dice y lo que

quería decirse o se puede decir, donde las restricciones son tanto de orden artístico como moral, y ese compromiso con el orden social es la realidad misma.

Espina parece admitir que el pensamiento, aún sin verbalizar, es ajeno a eso que se denomina ordenamiento, pudiéndose confundir fácilmente con la inmediatez irracional del deseo. "El idioma fue inventado cuando la lengua reposaba, no / mientras la voz se olvidó de venir al baile en alpargatas / para oír peroratas o perdón por haberte pisado tan mal / aunque podías hacerlo y aun decías uf, eh tú cuánto tufo / tienen tus pies, uno tras otro con la voz contra la pared, / uf y tufos, uf, de fulanas en el Fun Fun a pura filología / [porque a los garbeos íbamos a buscar las bolsas llenas / de interjecciones que sería, mejor dejarlas para la cena" (C.IV.6). Las ideas sólo pueden existir en el juego de similitudes y contrastes que descubre e inventa el lenguaje, puesto que el pensamiento sólo vive en el logos. El lenguaje es una forma viva; no es un producto, sino, ante todo, creación. "Mar de todas esas mareas remando a su manera / a ras de la corriente donde al deseo dieron ideas / para que tuviera la ventaja de un topo en el pozo" (C.II.9). Es un eterno productor de sí mismo, cuyas leyes de producción están determinadas, pero la extensión y modo de producción permanecen indeterminados.

Comenta Espina: "Aunque uno pone trabajo y tinta, la cuota de realización viene de las propias palabras. Ellas mismas aceptan el grado de exactitud que uno les quiere dar, y se acomodan a la página, al texto. Crean frases, "imágenes juntas". Establecen, por encima de todo, un sentido de seducción en contra del sentido y en favor de la belleza". Esta es también la idea esencial del filósofo alemán Wilhem von Humboldt, actualizada por Noam Chomsky en su noción de competencia lingüística: "aptitud característica del ser humano para expresar nuevas ideas y de comprender pensamientos

expresados de manera enteramente nueva, en el marco de un lenguaje que sea un producto cultural sometido a leyes y principios que, por una parte les son propios, y por otra, reflejan las propiedades generales del pensamiento".

Se ha supuesto de forma general que el lenguaje es una especie de "cárcel del espíritu", ese "cuerpo órfico" sin el cual el sentido podría desempeñarse más libremente. Es la posición filosófica heredada de Martin Heidegger y Ludwig Wittgenstein. Sin embargo, Maurice Merleau-Ponty señala de forma correcta que "tenemos que comprender que el lenguaje no es un impedimento para la conciencia, que no hay diferencia para ella entre el acto de alcanzarse y el acto de expresarse, y que el lenguaje, en estado naciente y vivo, es el gesto de continuación y de recuperación que me reúne tanto conmigo mismo como con el otro. Hemos de pensar la conciencia en los azares del lenguaje y como algo posible sin su contrario".

Evidentemente, la posibilidad de que la conciencia pueda darse sin lenguaje justificaría la ilusión mística de un sentido no dependiente del plano simbólico, sin significado contingente y, por lo tanto, irrepresentable: "Hay un cierto lugar llamado "yo" en el que hacer y saber que se hace no son diferentes, donde el ser se confunde con su revelación a sí mismo, donde por tanto no es siquiera concebible una intrusión del exterior. Ese yo no puede hablar. El que habla (y el que entiende) penetra en un sistema de relaciones que le suponen (determinan y sujetan) y le hacen abierto y vulnerable". Es posible, desde luego, imaginar una idea en busca de palabras en las que poder expresarse, una intuición que da lugar a un tratado o a una larga secuencia de fórmulas matemáticas o lógicas: "al descubrir el / desorden del destino entre gramáticas" (C.I.1). ¿Se trata de algo parecido en la creación poética?

III

Una teoría alternativa a lo anteriormente expuesto plantea que "el lenguaje está antes que el pensamiento", y que el idioma influye o determina la capacidad mental (pensamiento). Como ya hemos señalado, en esta corriente incide la "gramática generativa" de Noam Chomsky, para quien existe un mecanismo lingüístico innato, que implicaría que el pensamiento se desarrolla como consecuencia del desarrollo del lenguaje. Si se considera que el lenguaje es un estado interior del cerebro del hablante, independiente de otros elementos adquiridos del entorno social, entonces es fácil suponer que primero está el lenguaje y después el pensamiento; más todavía, si se parte del criterio de que el lenguaje acelera nuestra actividad intelectual y nuestras funciones psíquicas superiores (percepción, memoria, pensamiento, etc).

Bajo esta perspectiva surge aún la incognita de si, más allá de lo perceptible y categorizable, pudiera quizás darse una realidad incondicionada por la palabra. O si, tras la realidad "con/figurada" como conciencia por la interiorización de los conceptos y la adquisición de hábitos lingüísticos, hay algo preliminar e incausado. Ya hemos discutido en secciones anteriores que sea lo que sea lo que nos inclinemos a creer sobre la "realidad en sí", más allá y más acá de los lenguajes verbales e icónicos, esa realidad no puede ser dicha, y si llega a ser expresada, queda simbólicamente condicionada. Aún así, el ser no puede ser agotado por el logos, aunque por desgracia no es posible salir del lenguaje para hablar de él, sino echando mano de un metalenguaje, es decir, de un nuevo código simbólico como lo hace la filosofía.

Dada la estrecha relación entre lenguaje y pensamiento, es difícil imaginar un pensamiento representativo desprovisto de esas "anclas" (en la terminología de Jackendoff) que son las

variables simbólicas propias de la matriz del lenguaje común, a las que se amarra el pensamiento, y alrededor de las cuales se organiza y depende para progresar. De esto es consciente Espina al manifestar: "En un cierto momento cuando estoy escribiendo, el lenguaje se autonomisa y logra un espacio de discusión propia". No obstante, en su poesía, el poeta parece identificar un momento en que surge el pensamiento: "El ojo a las auras en jauría / deja ejemplo para después. Mucho después que aquel / tiempo cuando aparecía en / la persona un pensamiento" (B.IV.1-2). La poesía es promesa de felicidad, pero no necesariamente da la felicidad, tal como sugiere el poema: "Para ser sin él se entrega a / las treguas que agrandadas / por gritos al trébol distraen. Es todo lo que podría decir, / es lenguaje o consecuencia / del rocío sacado de encima. Es por donde se vea, visión: / y ojo para que luego no sea. Por ver al hoy se zambulle, / es suyo el yo llamando a la / vida porque de ida lo haría. Vidas a dar con los espejos, / miran antes que nunca nada. Así las sílabas por única vez / abandonada van del abalorio / a la voluntad en la alta dote / cuando adormecida ha de ir / con los brazos aún cruzados / tocando el desconocimiento" (B.IV.3-8).

Aquí parece indicar el poeta que antes de la palabra ("las sílabas") está "el desconocimiento". Si entendemos conocer y existir como actividades simultáneas, la existencia depende también de la elaboración verbal: "es todo lo que se podría decir, es lenguaje". Sin lenguaje no existe el "yo". "Mínimo de nombre invencible, el que la vida viera / vivir con bellezas a los tumbo, / nombre, mientras aprenda la prosodia del alma maltratada a decirlo. Nombre o da lo mismo, pues en inglés es *name*" (C.II.28-29)

El lingüista francés Emile Benveniste cita sobre este punto a Ferdinand de Saussure: "Psicológicamente, hecha abstracción de su expresión por medio de palabras, nuestro

pensamiento no es más que una masa amorfa e indistinta..., sin las ayudas de los signos, seríamos incapaces de distinguir dos ideas de un modo claro y constante..., y nada hay distinto antes de la aparición de la lengua". Las palabras son necesarias para fijar las ideas y las colecciones de ideas, siendo como lazos que les impiden escapar. Los esfuerzos para hacer del lenguaje una fuerza más fundamental que la realidad en que se origina y evoluciona convienen en indicar que la esencia del lenguaje no se reduce, en absoluto, a su potencia para hacer patente al "otro" lo pensado en el "yo". El lenguaje no es sólo comunicación del pensamiento, aunque lo sea principalmente. Por el contrario, sólo cuando éste es expresado por medio de signos logra con ello una existencia determinada. Decir esto no es más que recoger una de las ideas de la antigua dialéctica platónica, la noción de que pensar es seguir el movimiento del logos, tradición continuada por Baruch Spinoza y G. W. F. Hegel, para el cual "la expresión no es un adventicio aditamento emanado del arbitrio subjetivo, merced al cual se torna comunicable lo interiormente imaginado, sino que es el venir-a-la-existencia del espíritu mismo, su representación".

Como era de esperar, para un "poeta del lenguaje", la contribución verbal al mecanismo del pensamiento es fundamental. Escribe Espina: "Tienen tiempo de enterarse del / esperanto, de ese pespunte que / las abrocha o las hace deseando / su acento estandart a detener la / duración cuando dicen, dime sí... Después de ideadas y de hados / de diéresis, empiezan a existir / como un tramo y más montaña / de melodía oída en los adioses. Anhelan y lían hielos mientras / en tregua entregan significado, / ellas por detrás y tras las otras / un matriarcado de triste atavío. Poco importa que tampoco sea / su máscara la cara del silencio. Igual hablan, de fe se disfrazan. A la blanda niebla blanden con / doble sentido, dicen no pero sí / al saber que mañana será igual. Mañana

cuando cautivas bajan / a caer ahora de estas oraciones... Entre pensarlas y esperar que / al pairo pasen al pensamiento / con tan imparcial suerte, unas / tardes irán a la memoria, otras / a las cartas tajeadas que leerán / los amantes al morir de miedo. Imparciales sílabas a buscarlas / a poco de oír el río la distancia / cuesta abajo como querría hoy / no la suerte sino el sino del no / y el empellón por el pelo lleno" (B.VI.10-22). El lenguaje ("esperanto", "diéresis", "doble sentido", "imparciales sílabas") arrastra al lector a la deriva ("pairo"). El poema se extiende como un largo río o largo cabello, y esa prolongación ofrece la promesa de felicidad o su postergación (no la suerte sino el sino del no). "Después de la verdad, agrega algunas, / en arameo para saber si entonces dijo / Debería al rato decir en verso si sirvió / vivir según el idioma mandara hacerlo" (C.III.31-32)

Según Montoya, una propuesta alternativa pero relacionada, la conocida "teoría simultánea", sugiere que lenguaje y pensamiento están ligados entre sí desde un principio. Esta hipótesis fue desarrollada por el psicólogo ruso L. S. Vigotsky, quien explicaba que el pensamiento y el lenguaje se desarrollaban en una interrelación dialéctica, aunque considera que las estructuras del habla se convierten en estructuras básicas del pensamiento, así como la conciencia del individuo es primordialmente lingüística, debido al significado que tiene el lenguaje o la actividad lingüística en la realización de las funciones psíquicas superiores del hombre. De igual forma parece estipular la lírica de Espina: al nombrar las cosas del mundo, el lenguaje va creando su propio entorno, "un país que en la página es palabra". Una vez verbalizadas, esas realidades logran tener consistencia propia: "quién lo diría: salientes se sienten en la realidad". "Un país que en la página es palabra. Su atisbo de sábana debió abotonar / el tono viril, la burla en la carabina / cada vez que una res la haría sonar /

(res non verba, plus ultra tan útil). Raspan en pos del rostro distraído / y entre estruendos dentro de atrás / secan la paciencia de los paraísos, / las horas dadas a limbos verticales... Quién lo diría: / salientes se sienten en la realidad... Un ave leal, una nación de cielos / altos para ataviar al timbó de los / bosques y la oquedad que debida / iba: por su silencio el ser hablaba / solo, el gato de Angola angora es / al Este tan en lo que suda y queda / pensar que aquí esquilma como la / redonda roncha destartalara estola / o testamento, teme todo el tiempo, / la condición desconocida de oír, ¿o / qué si lo incesante fue casualidad? Decir asombra de más en el ceibal / labrado que la vida abrió torciendo / hacia la tirana cintura con sentidos" (B.III.12-20). El poeta uruguayo, según consta en el ejemplo precedente, parece adscrito a la teoría simultánea de Vigotsky. La conjunción "y" en el verso "después de ideadas y de hados de diéresis, empiezan a existir" anuncia que es sólo después de pensadas ("ideadas") y organizadas lingüísticamente ("diéresis") que las cosas "empiezan a existir". El significado no está prefijado, sino que viene dado ("entregado") por la alineación sintáctica ("ellas por detrás y tras las otras"). Las palabras se encuentran "cautivas" en la organización que imponen las oraciones.

Pero en opinión del poeta, las lenguas —el lenguaje en general— son a su vez métodos analíticos e históricos; no calcan la realidad, ni son las nomenclaturas universales de una realidad invariable: "En el lenguaje coinciden el deseo y la nostalgia. Todo acto creador es nostálgico, aunque vaya para adelante. La poesía apela al dolor de algo perdido, está produciendo un acontecer que ya fue. La poesía no está sucediendo en el momento de la escritura; viene de antes y ni aun fijándose quedará siendo la misma. Evoca un deseo en proceso; borrándose se escribe. La lectura no es más que la nostalgia de ese deseo, ahora fantasmático, ahora cambiado

por lo que no pudo ser". "La página, nebrija para pájaros, / (menos sucede en la indecisión / o amanece el azur a lo sublime) / la página, si por otro Sur asoma / con sortilegio a sentirse elegida, / la página, su ojo estando en paz, / desparejo acertijo de hicocervos / (y un rayo al resplandor oyendo). Nada hay ni temas para entender" (B.VII.1-2). En otro poema escribe: "Ah del idioma en manos del primero en hablarlo, ah y / **uf**, porque soñando **fu**ma ¡y! al hacerlo siente una sed, / el deseo de decir lo primero que le venga a la cabeza" (C.IV.9). Espina no busca una realidad ya existente a través de su escritura; más bien pretende crear una nueva realidad "con/figurada" a través del lenguaje, "contraria incluso al sentido".

El lenguaje es un prisma que filtra la luz de la conciencia y contiene una determinada visión del mundo, de forma que nuestra perspectiva está por tanto predeterminada por la lengua que hablamos. Es más, la realidad social se traduce en el ser del lenguaje y en la plasticidad de éste para expresar relaciones y sucesos reales. A esto parecen apuntar los siguientes versos: "Sombra de abracadabras habrán de / darle alrededor todas las oraciones, / a cuáles de las más bellas en versos / sirven para el oral amor y la muerte. Con ellas harían lo que nunca llega. Adivinándolas en dolmen o menos / mal que metáforas y mirada común, / logran a tiempo cautivar la claridad / que diga del comienzo, es perfecto. Perfecta la voz, la belleza siguiente" (B.III.21-24). Los psicólogos consideran, al menos desde Sigmund Freud, que todo signo es motivado, que todo signo es síntoma. Sin ser el pensamiento, sin ser la realidad, la palabra, en su acción de significar, involucra a ambos: el término es signo artificial del concepto y el concepto es signo natural de la cosa. De esta manera, la significación sería, para Aristóteles y la tradición escolástica, la asignación de un nombre al concepto de una

cosa determinada. Desde este punto de vista, el lenguaje es un instrumento con el que se trabaja mentalmente o se comunica un pensamiento. He aquí la "semanticidad" del texto; no significa cosas, como los iconos: es un sistema de doble referencia, en el cual, dada una unidad cualquiera, dicha unidad deviene signo de una imagen mental que es, a su vez, por sí misma, representante de una cosa.

Ahora bien, admite Espina, el sentido de la palabra más simple se multiplica desde el momento en que intentamos definirla, "más allá de ser un deslizamiento en la extensión del deseo, [es] una unión de los opuestos y de las premoniciones de la memoria, [la] poesía es una reflexión sobre el lenguaje. El lenguaje piensa en sí mismo, aunque a veces [le] incluye". Esto es así porque el significado referencial de una palabra o proposición es un objeto o un hecho del mundo, pero el sentido referencial del discurso es su universo: la realidad total en su unidad. Como apuntara Saussure, "El signo vocal o escrito es una realidad física, por lo tanto una especie de cosa; el sentido no es una cosa; no tiene realidad física distinta del acto por medio del cual la palabra significa". Esto no significa que el pensamiento no esté ni en el espacio ni en el tiempo, tal como acota Etienne Gilson.

Todo enunciado está compuesto de palabras que, como tales, forman parte del mundo. Sin embargo, lo que dice con ellas el enunciado, afirman varios autores, no es un hecho: es un sentido. Entonces, ¿cómo cabe sostener que los sentidos se hallan en el mundo? Por otra parte, si bien un enunciado tal como "quieta, hincada o aquí la página (en blanco)" es una proposición verdadera (si la página está sin rellenar), y falsa (en caso contrario), los predicados "es verdadero" y "es falso" no parecen hallarse tampoco en el mundo. Lo que hay en el mundo (si lo hay) es la página en blanco y el hecho de estar hincada aquí, pero no la verdad de la correspondiente

proposición, como bien intuye el poeta: "Concede al sentido decisiones... Sería elemental decirles qué es, / sacarlas del cuerpo para contar / cuánto temen y dejar que digan / en tanto trinan con el atardecer / ni con ganas de dar las gracias... Todo al respirar será respuesta, / palabras por encontrar a través. Nada en el aire las hará tan ahí. Está la visión para ser sintaxis, / a un lado debería ver la verdad / de algo, algo de loor al auxilio. Lo que sea, del vestigio resulta: / una imagen, sonidos al unísono / sin son ni entonces en todo esto / a descubrir lo que el verbo veía. Nace a la decisión una planicie / siendo a medias pero tan cierta" (B.VI.24-33). El lenguaje se ha interpretado como intermediario. "Al decidirse, cedieron gerundios a quien escribió / la carta con cada mano y con la otra se hacía una / paja sin dejar de escribir epístolas, si no importa" (C.V.13). Pero todo lo que se ve sobre todo en esta poesía, es sintaxis, eso es lo que ven las palabras.

Retomando lo dicho por Milán, la conciencia de que la poesía es un lenguaje que debe rebatir la simplificación de la vida humana de los tiempos presentes, es lo que convierte a la obra del poeta "neobarroco" en una "continua perturbación lingüística". Es la conciencia, todavía, de que la poesía tiene una función que cumplir delimitada claramente por su propia tradición; una tradición, para Espina, donde el rigor en el tratamiento del lenguaje constituye el rasgo más significativo. La poesía "neobarroca" llama la atención por ser una "puesta en escena del juego verbal" llevado a grados radicales. El verso está alterado en función del flujo lingüístico que producen las relaciones por contigüidad fonética y semántica de las palabras, una relación donde la paronomasia es la figura dominante. No sería, sin embargo, más que otro de los exponentes del llamado "neobarroco" latinoamericano si Espina no otorgara una nota distintiva y original a sus textos: un sentido del humor capaz de parodiar cualquier aspecto cultural que considere necesario

desmantelar. Como ha señalado recientemente Jacobo Sefamí, "En Espina la autorreferencia es una autoburla, un yo que quiere huir de su propia circunstancia, pero al que necesaria e irremediablemente vuelve, pero sólo para que se exprese ya desprendido de su carnalidad, en tanto que su materia consiste en su idiosincrasia lingüística." En última instancia, lo que constituye la realidad de su poética es justamente su postura crítica que no se detiene en la participación en el debate de valores del mundo, sino que va más allá del ámbito conceptual y entra en la cuestión de los valores neurálgicos de la poesía, preguntándose por su función en un mundo donde todo parece decretar la inutilidad de la labor lírica. Esa conciencia inscribe al proyecto de Espina en una propuesta dialéctica del lenguaje poético, perdida la ingenuidad en cuanto a su funcionalidad social.

En torno a la relación entre texto e identidad, evitando condicionamientos dogmáticos, Espina comenta: "Mi obra podría clasificarse como de varias relecturas. Es una flecha dirigida al entendimiento. Flecha en el sentido de Eros cazador. Ese Eros que clava la punta maldita en las tripas del deseo. Pero la flecha va en otra dirección; clavada en la frente del lenguaje produce un derrame travestido, en el sentido de que el lector se siente pervertido. Es decir, vertido al revés; sale de ese acontecer mundanal para ver al lenguaje hablando en callado y al silencio diciendo en voz alta lo que no se le había ocurrido". En el poema "neobarroco", la escritura configura un movimiento de migración en el tiempo y en el espacio simbólicos, que, en primer término, instaura una distancia entre quien escribe y sus referentes espacio-temporales.

En oposición a las hipótesis que sostienen que el poeta escribe para "recuperar" o "elaborar" su identidad cultural, Perlongher —según señala Porzecanski— parece haber escrito para esfumar su rostro, para pasar de una identidad reconocible

por sus referentes, a otra de tránsito. Ha escrito para transitar de sí mismo hacia la indistinción. "Escribir es siempre una experiencia de tránsito... Como nómadas hacemos la travesía en la búsqueda de genealogías, orígenes, puntos de partida desde donde construir nuestra identidad, nuestro rostro (un rostro esfumado o difuso) interrogamos a las cosas, a las imágenes, a los documentos, queremos que algo sea dicho, que sea pronunciado aquello que ha sido omitido, que ha sido silenciado". En este sentido, la escritura es —en palabras de Espina— un "raudal de diáspora debida a la débil libido".

Como dice el poeta: "Son ya los sentimientos la mitad, el / sentido atrapando la patria por atrás, / será para la sed el deseo a encenizar / la verdad de lo imprevisto hasta ver. El relumbre, toda obra, cada raudal / de diáspora debida a la débil libido / librando a quienes entender temían. En un lugar para sentirse parecidos / eso que antes era, ahora ya lo será. (Asoma un idioma a la visión de lo / que vio, va por lo invisible todavía)" (B.XVIII.24-27). El deseo queda resuelto antes de que suceda, se resuelve en tránsito ("diaspora"). "Entre la carta y la tarde aquella antes de abrirla, / ha pasado poco para [poner a los pelos de punta, / o hacer tal cual desearon al unísono las sintaxis" (C.V.11).

La "indistinción" que presenta el poeta, en tanto "diáspora" (Gr. *dia-* "por" + *speirein* "dispersar"), es el lugar de "dispersión" del "yo", de transmutación del individuo en lo humano genérico: es el camino de incorporación a lo universal. Para Porzecanski, el destino de la escritura de Perlongher es reafirmar la existencia de "una ausencia inscripta en el mismo movimiento de la escritura". Al no tener destino ni llegada, esta escritura es peregrinaje cuyo itinerario marca "la amplitud ilimitada de una diáspora". Esto igualmente se aplica a la poesía de Eduardo Espina, quien tiene constancia de que "cuando escribo, quedo fuera. Existo a partir de las

palabras: cuando vienen, yo soy. Teniendo en cuenta el estrato fónico y lingüístico de mi poesía, lo que realmente regenta es el inconsciente del lenguaje. Pero no me pregunto qué es; lo dejo que hable y decida". A través del "elogio" de la lengua proveniente de una poesía enfocada en el lenguaje, "los egos" son arrastrados a una "anónima morada".

Cabe citar aquí de nuevo un fragmento de uno de sus poemas: "Torna en luto el tulipán por altanero / la manera de animarse en la mirada: / para la voz es Dios, para él un alma... Igual el hueco agujereado elogia la / lengua a guiar luego los egos a una / anónima morada para los animales / menos los *ánades* nacidos tan cerca / del cetro, del diptongo tras la grupa / sangrante a cuyas anchas zambulle: / eso son cuando están no cuando no... Letras altas cuan letanías, tálamos / que cálidos dotan mientras atascan... Ellas, por llegar al inicio, ponen / al palo donde alampara el lápiz / la prenda del andrógino origen" (B.VI.1-9). Muere el "yo" ("el tulipán por altanero") y en su lugar ("hueco agujereado") aparece el lenguaje ("a guiar luego los egos"). Las palabras que simultáneamente "dotan" y "atascan", consiguen devolver al "yo" al punto de origen, a la nada. "Entonces, si poesía será dudar de todo / para llamar la atención del tiempo, haz / que las eras arrasen los cielos al pasar, / haz un sonido donde nadie deba temer / al teruteru pues la historia, no terminó" (C.I.22).

Jacques Derrida reflexionaba en 1986 en torno a la afirmación de que la "desconstrucción" actúa como una "teología negativa" en los textos cuyos predicados aparecen siempre inadecuados para su sujeto. Para Derrida, la "desconstrucción" no suponía la búsqueda de ninguna esencialidad, de ningún referente fijo, trascendente y omnipresente, como el que persiguiera una experiencia mística respecto de sus figuras sagradas, sino que trata sólo de que el texto instaure "un lugar vacío y disperso". La

"desconstrucción" alude a la permanente "incompletud" del texto, o a "la ausencia inscripta en las mismas estructuras del lenguaje" sin hacer referencia a la elusiva esfera de lo sagrado. Si bien "lo inexpresable" de un texto no sería la misma cosa que "lo inexpresable" de la vivencia mística, en el poema "neobarroco" es visible la sensación de no poder decirse aquello que se ha postulado como innombrable.

De nuevo, la lírica de Espina muestra su propio afán de "incompletud". "Signos que suelen ser del silencio, / ceden a lo indeciso unas hipótesis. Puestos a la par de las apariencias / espías apuran el porvenir venido a / célebres brisas, turban costumbres, / cuerpo para pasar al conocimiento, / y uno entre pocos a saberse capaz. Mira, manca imperfecta por lo que / han sido, borrones, glifos fortuitos... Y el significado hecho de pulcros / tamaños, letricas que encarnan el / encarame de algunas cosas, pecas / de conspiración entre el pescuezo / y un as de sol a salvar al albatros. En la vastedad que las alaba (van / por tal voz) les toca parecerse a lo / que serán: líquidas cuando causan / en la usanza algunas cosas sólidas / muy por encima de las semejanzas / hasta ver en la velocidad lo visible / vibrando, y cuánto de veras verán. Recuerdan que antes tanto fueron, / escritura, trato, caras de monstruo: / son tras lo que serían, maneras por / escapar ahora de la era sin heridas. Maneras para agrandar las agrestes / regiones que harían de la gramática / con sus gramos camino al mensaje, / atosigan a la ingrata higuera donde / nada de repente crece más sagrado" (B.III.1-8). El lenguaje sólo puede brindarnos "una hipótesis", no una realidad fija; pero es el "cuerpo" que nos ofrece el poema el que sirve como medio para "pasar al conocimiento", "camino al mensaje". El poeta sabe, sin embargo, de sus limitaciones: el significado está hecho sólo de frágiles "letrillas".

El poema inventa un ámbito nuevo pero vacío, un lugar donde podría decirse todo si el lenguaje fuera posible, un entorno en el cual puesto que no puede decirse todo, no puede decirse nada. Según Edmond Jabés, ese lugar es el desierto. "Si Dios habló en el desierto, es para privar de todo arraigo a su palabra para que la criatura sea Su vínculo privilegiado...". El desierto es como un vacío en derredor del cuál se construye la palabra. Y luego, dice: "Desierto. Toda escritura es primero que nada una herida de arena". El desierto que es ausencia, es también exploración de los límites, búsqueda, interrogación. El texto poético de Espina se muestra igualmente conectado con la errancia, con el tránsito, con los desplazamientos y las dislocaciones.

Para el poeta uruguayo, "Lo importante es que uno sepa trasladarse con el lenguaje, crear zonas más allá de las frases desde donde uno habla y escucha el porvenir de las palabras. La poesía es un metaviaje, pues también el viaje viaja". "Días de salir en islas a la deriva. Y la edad, ¿a partir de deidades, / o adivinada en idea donde lo es? Mirar de la pobre transparencia: / el viento escondido en el aire, la / hora al pairo apurando variantes. Tiembla la blancura al hablarlos. El escalofrío y la fe de las iniciales / saben que la vida impide por fuera. Desconocido el indicio al decidirlo / cuenta los años anillados, el tiempo / en pomo muerto de cualquier modo... Extraño pretexto de lo invisible / donde las apariencias engañan: / de lejos creyó que era él mismo" (B.XIII.6-16). Lo que destaca es la errancia. Más que descubrimiento de un destino, se presenta el reconocimiento de un itinerario. "Hablando, alaba a las sílabas al saberlo, / alaba a la lengua gratis salvada a gatas. / Lengua como guarao cuando empieza a / ser y no para hasta perder la paciencia" (C.I.27-28).

Explica Espina: "A veces creo que en lugar de construir el edificio, estoy construyendo las ruinas. No es el

edificio. El lector espera una construcción tangible y yo salto esa instancia material y paso directamente a las ruinas, las cuales tienen un sentido metódico pero también inesperado. Irónicamente, es lo más difícil: evitar la etapa del edificio. Ravel hizo su famoso Bolero en muy poco tiempo, pero le llevó un poco más terminarlo porque no sabía dónde poner los silencios. A veces me pasa que un poema trata de representar la vivencia pasada de una experiencia. Cuando lo escribo noto que la fragmentación de esa experiencia fue re/unida por el lenguaje y se pierde. Entonces, lo que hago es hacer para deshacer. Postergar el fin". Pero si el texto es una especie de exploración de la realidad, ¿debe aquel considerarse una forma de pensamiento? Volvamos una vez más sobre la relación entre lenguaje y pensamiento. Jean Piaget consideraba que el lenguaje era, en gran medida, el producto del desarrollo de la acción y el pensamiento, ya que tanto la palabra como la idea son imágenes observadas y no a la inversa. No faltan quienes aseveran, sin embargo, que durante el desarrollo intelectual del individuo hay una interrelación dialéctica entre el lenguaje y el pensamiento.

Todo el que escribe inventa en parte el lenguaje que utiliza, ya que "las fórmulas lingüísticas comprensibles y posibles dentro de las reglas de una lengua son infinitas". Y al inventar el lenguaje, el poeta se va autodefiniendo. Se da una epifanía tanto en el poeta como en el lector. Habla el poema: "Para ser se entrega a las treguas / que al graznar distraen al traidor / voluntario, a la vida del verdugo / al quitarla aunque nada la calme. Por tal voz la belleza igual habla, / el labio se hace abajo el dormido. Lenguaje o consecuencia será del / rocío caído como decían los días, / agua de un comienzo del cual se / habla abandonándolo a viva voz. Se habla de una raza aún reciente, / tan bien se habla del ombú veloz, / de eso que al rasgo guía al fragor. Enamorada de la índole dormida /

durante, habla de unas alabanzas / en la seda densa que sabe ansiar... ¡Cuánta estatura atribuida a todo, / cuánto tejado para el inútil latín! Eran días de poner en provincia, / la oíble quemadura de crisálidas / a solas decidía sin ola sollozable / y a su modo un montón de humo, / el humo que al universo quiso ir" (B.II.2-9).

El virtuosismo del poeta no es de naturaleza distinta al virtuosismo del que cada hablante está dando continua prueba. Es una diferencia de grado y contexto. "**Fra**ses, re**fra**nes y no dejes para ma**ñ**ana el a**ño**ro / a**ñ**adido a labios que por olvido abandonaron las / buenas intenciones apli**cadas** a los en**decas**ílabos, / a las décimas salidas al ruedo a **pa**rtir de **palabras**" (C.II.19). Al "entregarse al verso", a esas "treguas" del ser que "por tal voz", el poeta permite que "la belleza hable", "lenguaje será", pero también "agua de un comienzo". Es el impulso de los sujetos hablantes que buscan entenderse y definirse lo que sostiene la invención en todo sistema de expresión, sobre los gastados despojos de otro modo de expresión, las ruinas del lenguaje. El poeta ("verdugo") ejecuta al lenguaje, y de los restos surge el poema ("consecuencia será del rocío caído... agua de un comienzo").

Para que un giro verbal resulte comprensible, es preciso que sea admitido, que tenga un análogo en otras construcciones formadas sobre el mismo patrón, pero al mismo tiempo, es persuasivo si no es tan usual que parezca indistinto, porque para llamar la atención tiene que diferenciarse de sus concurrentes. Merleau-Ponty llega a decir que la lengua no tiene límites ni estructura, puesto que su sistema se entrelaza y entrecruza con otros, y por eso no hay más que "un único lenguaje en devenir, no hallándose su poder ni en el futuro de mutuo entendimiento al que se dirige, ni en el pasado mítico del que proviene, sino en ese presente en el que hace decir a las palabras claves mucho más de lo que nunca

dijeron, sobrepasando el ser de la palabra para darnos la ilusión de alcanzar las cosas mismas". En su lírica, Espina llega a igual conclusión al decir: "Luz, mito de la tonalidad: / la transparencia emite, y / es al mirlo a quien imita. Luego libre alumbra con / una condición sin final a / la esfera del firmamento / donde ver y dar enredan / al aire rodeado de verde / onda como debiera decir. Estar verde, de verdades, / no de envidias de verdad. Es árbol y planta, pero es" (B.VII.4-7). Según el poeta, "la originalidad supone agregar algo desconocido a un material producido por muchos. Es la continuidad de la originalidad de una lengua. Es una dinámica autogenerativa que se retroalimenta. "Algo con o**lor** a **Lorca** los **ahorca ahor**a, / un objeto elegido los ordena deseados" (C.III. 8).

Es el edificio donde a uno le toca ser el piso once, para que otros puedan ser los pisos doce, trece, catorce, etcétera. Hay que construir mirando para todos los lados (el poema como manufactura, como edificio de letras) y seguir para adelante aunque no se pueda". "La lista ingrata encontraba / al alcatraz tradicional, a la / vaga tropa de los batracios / trabados ambos en bosques / de voz como luego del aire / al ángel en general deslían... A la vista está lo que tarda / la parte esperada del ardid... Después será el sonido, un / drama de nodriza, la rama / de abeto que los sospecha: / alto verdea para arredrarlo / adrede contra la breve cría... Deseo de todo lo que son... Reconciliada, su claridad / hace de la luz una noción" (B.XIV.13-27). No es el inconsciente surrealista lo que promueve el poema, sino una "superracionalidad" promulgada por el lenguaje.

IV

Repasemos la teoría defendida por Ray Jackendoff, quien analiza la facultad del lenguaje como una serie de procesos computacionales modulares, que se comunican entre si a través de "módulos de enlace", con acceso limitado a los estados internos de los procesos. Éstos adquieren sus propiedades no sólo mediante transferencia en una jerarquía de tipos, sino a través de múltiples transferencias. Jackendoff es contrario a la tendencia filosófica que relaciona el lenguaje directamente con el mundo. La relación, según él, va mediada por esquemas conceptuales o modelos mentales lingüísticos. El énfasis de su teoría recae primordialmente en la "mente funcional" o la actividad mental que tiene lugar entre el cerebro y el pensamiento consciente (incluyendo la mente inconsciente que es accesible a la introspección consciente). Se asume que existe una arquitectura paralela en la mente funcional, en que tanto la fonología y la semántica, igual que la sintaxis, son generativas y combinatorias por naturaleza. Los elementos primarios de los tres componentes generativos no son específicos a ninguna lengua, ni son accesibles a la conciencia. Estos sistemas combinatorios están conectados meramente a través de sistemas de "módulos de enlace", y las unidades que constituyen el léxico son una parte importante de estos componentes de los "módulos de enlace".

La propuesta está arraigada a lo que se denomina "modularidad representacional", esto es, la idea que la mente se divide en módulos sobre la base de un formato representacional que el sistema cognitivo utiliza. Por ejemplo, la fonología, la sintaxis y la semántica constituyen tres módulos representacionales separados, ya que las estructuras que manipulan requieren diferentes unidades formales básicas y principios combinatorios. Al no poderse comunicar

directamente entre sí los módulos representacionales (ya que por definición no comprenden el "lenguaje" el uno del otro), Jackendoff propone la existencia de "módulos de enlace"; componentes especializados de la mente que traducen aspectos relevantes entre ellos.

Su noción de modularidad difiere en que se aplica a todos los subsistemas lingüísticos, y a través de subsistemas cognitivos en general, más que dentro del componente sintáctico o exclusivamente entre los subsistemas cognitivos. Sólo los resultados de los módulos representacionales son accesibles al "módulo de enlace" que traduce entre ellos. Jackendoff asume que el "módulo de enlace" consiste en una serie de reglas de correspondencia entre formatos representacionales, que pueden especificarse como obligatorios u opcionales. Las correspondencias establecidas mediante el "módulo de enlace" son complejas, parciales y no derivacionales. Se concluye además que el léxico, más que ser un módulo representacional aparte, representa un importante componente del "módulo de enlace", facilitando la existencia de estructuras en los diferentes submódulos del sistema lingüístico.

En líneas generales, esta nueva aproximación al léxico parte de la premisa que las palabras consisten en tres estructuras (fonológica, sintáctica y semántica) que se enlazan mediante reglas de correspondencia. Todo componente de una unidad léxica está unificado con la estructura resultante del módulo representacional apropiado, y las reglas de correspondencia aseguran un enlace correcto entre las partes de aquella. Las palabras, por lo tanto, son cruciales en conectar los resultados de los diferentes módulos representacionales. Ya que cada unidad léxica hace referencia a estructuras fonológicas, sintácticas y semánticas, el léxico debe concebirse como parte del "módulo de enlace" lingüístico, más que un

módulo representacional aparte. Es decir, lo que llamamos léxico no es una entidad separada, sino un subgrupo de relaciones de "módulo de enlace" entre los tres subsistemas gramaticales (fonológica, sintáctica y semántica). Es importante tener en cuenta que los principios del "módulo de enlace" no presuponen un isomorfismo entre las estructuras que conectan; más bien suponen un homomorfismo parcial en que no todas las partes de las estructuras en cuestión están correlacionadas, y en el que son comunes las proyecciones múltiples.

Esto explica la interconexión que encontramos en el léxico de la poesía de Espina, en versos tales como: "Signos que suelen ser del silencio, / ceden a lo indeciso unas hipótesis" (B.III.1). La palabra "**si**gnos" se ve asociada fonéticamente con "**si**lencio", "inde**ci**so" e "hipóte**si**s". Esto lleva a que el lector descubra una asociación también semántica entre estos términos: "signos" ≠ "silencio", "signos" = "hipótesis" = "indecisión". La sintaxis refuerza la interrelación entre los términos: "silencio" forma parte del sintagma que modifica a "signos", mientras que "hipótesis" e "indeciso" son complementos del verbo "ceden", cuyo sujeto es "signos". El mismo proceso puede ilustrarse en el segundo verso del mismo poema: "**P**uestos a la **par** de las a**par**iencias / es**p**ías a**p**uran el **p**or**veni**r **veni**do a / céle**br**es **br**isas, tu**rb**an costum**br**es, / cuer**po** **pa**ra **pa**sar al conocimiento, / y uno entre **p**ocos a saberse ca**pa**z" (B.III.2). Aquí, de nuevo, las palabras parecen relacionarse en una múltiple red significativa, que es tanto fonológica (**p**uestos–**par**–a**par**iencias–es**p**ías–a**p**uran– **p**or**veni**r–cuer**po**–**pa**ra–**pa**sar–**p**ocos–ca**pa**z, céle**br**es–**br**isas–tu**rb**an–costum**br**es, etc.), sintáctica ([puestos a la **par** de las a**par**iencias], [es**p**ías a**p**uran], [el **p**or**veni**r **veni**do a céle**br**es **br**isas], [tu**rb**an costum**br**es], etc.), como semántica (a**par**iencias–es**p**ías, **p**or**veni**r–**veni**do, etc.). No debe olvidarse que el

lenguaje verbal es un sistema de doble referencia y, de la misma forma que no hay ninguna correspondencia analógica entre el significante y la cosa significada, no hay tampoco analogía alguna entre la naturaleza fónica (o gráfica) del lenguaje y los conceptos y juicios del pensamiento, mediante los cuales se significa, o entre el símbolo y las representaciones mentales que suscita. "El desorden del destino entre **gr**amáticas / cuyo **logr**o **logr**ara avivar el **seso** y **cesa** / de na**cer**, porque al **César**, lo que es del / **César**, y a la Poesía, lo que imaginó Dios" (C.I.1).

En la citada entrevista afirma Espina: "Hay un poema en *El cutis patrio* que refiere a un caballo. Cuando empecé a reflexionar sobre el lenguaje que vendría, el punto de partida fue la propia palabra 'caballo'. Reflexionaba sobre la pregunta —volviendo al cómo— ¿cómo suena el caballo? Me venía un esplendor de relaciones y concatenaciones de significantes. En su andar retórico, caballo suena como yegua, como huella y como llegada. Toda la poesía equina tiene iguales ritmos. En la fonética, en el acontecer discursivo que dispara, está el principio de la sintaxis, la cual, paradójicamente, no tiene principio ni fin; viene de antes y ya estaba allí. la poesía habla de la incertidumbre de las palabras cuando quieren saber de lo que hablan. Yo le planteo preguntas al lenguaje y a veces no tengo respuestas. Uno escribe de sus emociones y pensamientos y ya bastante es querer escribirlas sin conocerlas completamente. El conocimiento viene después de la escritura". Así pues, tal como el poeta lo destaca, las palabras parecen arrastrar con ellas asociaciones imprevistas, sonidos que las relacionan y las remontan a su vez a conexiones semánticas, ligadas por otra parte a combinaciones sintácticas concretas. Aclara el crítico Randolph D. Pope: "No se trata de una simple acumulación sonora en la cual los vocablos resuenan entre ellos indiferentes a su cercanía, con la alegría

provocadora de dadá, sino de una afirmación del encuentro de las palabras, unas con otras, acunadas por una sintaxis que parece serena y trascendente. En este encuentro, como si fuera la aleatoria combinación de viajeros en un tren, no se produce una continuidad que lleve al final de una oración completa. Esto causa una sugerencia de sentido que prontamente se ve desengañada y reemplazada por otras sugerencias también inconclusas. "

Como sostiene Jackendoff, "para producir la ilimitada variedad de oraciones posibles en una lengua, el usuario del lenguaje debe tener en la memoria a largo plazo no sólo las reglas de combinación sino también algo para combinarlas". Ese "algo para combinar" no es otra cosa que las palabras, las cuales, según vimos, establecen correspondencias entre los niveles fonológico, sintáctico y conceptual de la lengua. Si adoptamos la propuesta de Jackendoff, en cuanto a que los tres niveles de estructura tienen igual centralidad para la gramática, el uso de una lengua no sólo implicaría principios sintácticos para producir oraciones bien formadas, sino también la incorporación de principios para construir conceptos léxicos, es decir, las reglas propias de las estructuras fonológicas, morfosintácticas y semánticas que posibilitan que un contenido conceptual pueda manifestarse en la lengua. Así los demuestran versos tales como: "Para más deta**ll**es, al a**rr**o**y**o de la / re**gi**ón vino a elo**gi**ar el cama**lote** / uno de los **lote**s con tal facilidad: / la **re**serva a**rr**ancada al c**er**tamen / **resaltó** un **salto** de **sa**po, la pul**ga** / alar**gada** por el a**za**r, n**ada**s de **sa**l" (B.IX.14). El vocablo "deta**ll**es" se asocia con "a**rr**o**y**o", ésta con "**re**g**i**ón", que a su vez se conecta con "elo**gi**ar", etc. Sintácticamente, estas tres palabras ocupan sintagmas diferentes, pero la relación fonética entre ellas consigue reenlazarlas.

No se requiere en este sistema que todos los factores

en uno de los niveles sean completamente procesados antes de activar el siguiente nivel. La activación de un nivel, sin importar lo incompleto que sea, si es detectado por el siguiente "módulo de enlace", puede comenzar a propagarse al siguiente nivel en la cadena. Por lo tanto, el procesamiento puede considerarse "incremental" más que regulado de forma rígida. Tampoco importa, por lo tanto, el orden en que se realizan los fonemas: [**br**] rima con [**rb**] o [**b**... **r**], [**bl**] con [**lb**] o [**b**... **l**], etc. Así lo confirman los siguientes versos: "**Ahí ay**, so**bre** nom**bre**s / a**br**evia al á**rb**ol **b**o**r**eal" (B.XI.3) o "Cuesta tocar a quien e**v**ita / la **v**ue**l**ta al a**lb**a **vel**oz del / a**ver**no en la en**ve**rga**dur**a / cuya **dur**ación en**dur**ecen" (B.XIV.5). Además, ya que los "módulos de enlace" intentan conseguir "resonancia", esto es, una proyección óptima entre niveles, hay suficiente espacio en la teoría procesural para una retroalimentación en el procesamiento. Esto es, la semántica puede afectar al procesamiento sintáctico y viceversa, tanto en la percepción como en la producción de lenguaje. Como hemos visto, las palabras son reglas de "módulos de enlace", ofreciendo rutas parciales para proyectar significante y significado. Consideremos de nuevo la lógica de la percepción del lenguaje. El sistema auditivo y el "módulo de enlace" de la audición a la fonología producen una cadena de sonidos de habla en la mente del oyente, y esto activa una llamada al léxico. En un verso tal como "Cuen**ta** la **tá**bula de hí**bri**dos **brí**os, / de una parte te**naz** en la **zana**horia" (B.IX.10), "híbridos" puede insinuar la palabra "bríos", y "te**naz**" puede sugerir "**zana**horia".

En este aspecto, la mente no tiene manera de saber cuál de esos elementos es apropiado semánticamente, ya que no ha habido aún contacto con la semántica. Sin embargo, en un cierto tiempo cada elemento activa una conexión a posibles estructuras sintácticas y semánticas que pueden integrarse con

las palabras previas y el contexto, para determinar qué palabra entre las candidatas tienen mayor sentido. Esto nos permite establecer relaciones fuera del plan de congruencia en versos como estos: "Hay serenidad cuan nunca antes, / hay espesor que apenas empezó. / Dicha farsa sale a ser cualquiera / con pureza de oración a deshora. / Y otras cosas que sino no serían." Referencias temporales tales como "nunca antes", "apenas", "deshora" unen expresiones que son normalmente dispares: "serenidad", "espesor", "pureza", "oración"; pero una vez asociadas en el tiempo, logramos hallar relaciones antes imprevistas: el espesor (complejidad) de la oración lleva a la serenidad por su pureza incontaminada de cualquier referencia exterior al lenguaje.

De igual forma, la repetición de la consonante dental [**t**] en el verso: "En voz baja bosteza la estatua de / estatura tatuada hasta tanto tenga / tiempo para cambiar de posición", conecta frases que en un principio parecen absurdas, pero que, ligadas por la concordancia fonética, muestran un significado sorprendente: son una llamada a la ruptura con el orden establecido. Otros ejemplos pueden verse en el mismo poema, que el lector puede interpretar de múltiples maneras: "Es tiempo pues para la puesta del / sol sobre la sílaba menos pensada. Es tiempo para esperar respuestas / de la poesía ante la imposibilidad, / la poesía dice para poder adivinar... Cambia algún objeto de ejemplos / y antes de plan, otro tanto podría / su presa osar entre las presencias / en silencio aunque siempre huya, / cambia al rato de trance mientras / encumbra en quimera la niebla al / evitar los abalorios para alabarla. Queda la voz a mano con ambos / lobos, el bosque escucha cuando / ocurre sólo aquello que sucedía... Será hasta saberlo, esta canción, / será lo que no ha de ser siempre. Por cierto se tiene (lo que pasa) / en el lenguaje lejos pasando ya, / cierto como sería, todo desierto" (B.IX.19-33).

Volviendo a la propuesta de Jackendoff, una ventaja de la "arquitectura paralela" —como ya se apuntara— es la conexión de la semántica con respecto al resto de la mente/cerebro. La función base del lenguaje es convertir pensamientos en una forma que sea comunicable. Lo que diferencia el lenguaje humano de otros sistemas naturales de comunicación es su amplitud en los mensajes que puede expresar. Cada una de las infinitas oraciones de una lengua puede expresar un pensamiento diferente. Ya que no todos estos pensamientos pueden estar almacenados mentalmente, es necesario que aquellos se construyan de forma combinatoria. Jackendoff adopta por lo tanto una aproximación mentalista al significado. Otra de las razones aducidas en favor de tal postura es que con ella puede explicarse la interacción entre mente interna y mundo exterior.

Bajo esta perspectiva, lo que se constata es una especie de semántica conceptual en la que el mundo existe en la mente, habiendo penetrado ésta a través de los diferentes modos de percepción sensorial. El significado expresado por el lenguaje está de esa forma conectado al mundo, tal como es conceptualizado por el individuo. Según se argumenta, es más fácil explicar la conexión entre dos actividades mentales que entre una actividad mental y el mundo exterior. Por supuesto, el hablante debe sincronizar los mundos conceptualizados a los de otros individuos para comunicarse efectivamente entre ellos. Esta semántica conceptual permite a su vez que las estructuras mentales del conocimiento del mundo real puedan interactuar con las estructuras mentales del conocimiento lingüístico a través de un "módulo de enlace", de igual forma que los tres componentes generativos básicos del lenguaje interactúan entre ellos mediante otros "módulos de enlace". De forma poética, dice Espina: "la mirada sueña su ser sin ser

cierto... Las palabras preguntan por las cosas / en lo que no podrían responder, ¿y si / lo son?" (B.I.1-4)

Por lo general, y como indica el psicólogo Rodolfo Bachler, esta teoría presta especial atención a lo que se ha denominado la "des-unidad" del sujeto cognitivo, revelando cómo mente y conciencia, o más bien computación y conciencia, son dos aspectos eminentemente diferenciados del funcionamiento mental. Según Francisco Varela, la aparente cohesión mental que experimentamos en la percepción del mundo (y del "yo") no es más que una ilusión generada a partir de la estructura de la mente. Esta vivencia de unidad respecto de nuestro propio funcionamiento mental, así como del mundo percibido, estaría sustentada por una serie de aspectos y/o funciones que se encuentran en sí mismas claramente diferenciadas. Jackendoff distinguió los que pueden ser considerados aspectos más generales del funcionamiento mental, a saber, la dimensión computacional y fenomenológica de la mente. La mente fenomenológica tiene que ver con la mente como el lugar del percatamiento consciente, la experiencia del mundo y las propias vidas interiores, inaccesibles a los demás.

El otro gran aspecto de "lo mental", denominado "mente computacional", considera la mente como un sistema de soporte y de procesamiento de la información. La mente en este último sentido actúa como el lugar del entendimiento, del conocimiento, del razonamiento y de la inteligencia. Para Jackendoff, esta distinción permite considerar dos problemas de diferente tipo a la hora de analizar la relación mente/cuerpo: Resulta así que la psicología tiene ahora no dos ámbitos de los que ocuparse, el cerebro y la mente, sino tres: el cerebro, la mente computacional y la mente fenomenológica. En consecuencia, la formulación cartesiana del problema mente/cuerpo se divide ahora en dos cuestiones separadas. El

problema mente fenomenológica–cuerpo: ¿cómo puede un cerebro tener experiencias?; y el problema mente computacional–cuerpo: ¿cómo puede el cerebro llevar a cabo el razonamiento? A esto hay que sumar el problema mente/mente: ¿cuál es la relación entre los estados computacionales y la experiencia? Este último deriva del hecho de que la cognición va dirigida hacia el mundo tal como se experimenta. Como ya hemos mencionado, la respuesta de Jackendoff a este problema se plantea en términos de "proyección". La conciencia sería, desde su punto de vista, una "proyección de representaciones" de nivel intermedio de la mente computacional, colocando con ello a la conciencia en el centro de los procesos cerebrales, y distinguiéndola a su vez de otros aspectos mentales.

CAPÍTULO 8

I

En este capítulo se examina con más detalle la meta última de la poesía de Eduardo Espina y su concentración en el lenguaje. La pregunta que nos hacemos es qué se alcanza mediante la "con/figuración sintáctica", que hemos propuesto como base de esta poética. El lingüista Justo Fernández López señala que nuestra mirada, al dirigirse a una cosa, tropieza con la superficie de ésta y rebota volviendo a nuestra pupila. Esta imposibilidad de penetrar los objetos, da a todo acto cognoscitivo —visión, imagen, concepto—, el peculiar carácter de dualidad, de separación entre la cosa conocida y el sujeto que conoce. A esto alude la línea de Espina: "Si en la pleamar amaestrada / de una fuente vino a mirarse, / en un espejo hubiera nadado. Náufrago del ego entre otros / atrapa la espuma, pero luego... Se miró en un mar enceguecido, / péndulo de apariencias para ser / por célibe levedad a la distancia / siempre, tarde, mañana y noche, / menos un martes que pudo más" (B.XIII.1-4). El agua que en un principio parecía penetrable, y en la cual el "yo" ("ego") puede sumergirse y entremezclarse con los "otros" en una especie de péndulo de apariencias por ser, se transforma en espejo impenetrable, reflectante. Sólo en los objetos transparentes, un cristal más que un espejo, por ejemplo, parece no cumplirse esta ley: la vista penetra en el cristal; es decir, el observador pasa a través del cuerpo cristalino y se produce un instante de compenetración con él. En lo transparente la cosa y el espectador devienen uno.

Pero, ¿es esto cierto? Para que la transparencia del cristal sea verdadera, es menester que se dirija la vista a través

de él, en dirección a otros objetos donde la mirada rebote: un cristal observado sobre un fondo de vacío no existe para quien observa. La esencia del cristal consiste en servir de tránsito a otros objetos: su ser es precisamente no ser él, sino ser las otras cosas. Ahora bien, si en lugar de mirar otras cosas a través del vidrio, reconvierte a éste en destino de la búsqueda, entonces deja de ser transparente y se descubre un cuerpo opaco ("mar enceguecido"). Este ejemplo puede ayudar a comprender intelectualmente lo que por instinto nos es dado en la poética de Espina, a saber: el poema que reúne la doble condición de ser transparente y de que lo que en él se transparenta no es otra cosa sino él mismo. No obstante, este objeto que trasluce —el objeto estético— encuentra su forma elemental en la metáfora. Podría decirse que objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa, o bien, que la metáfora es el objeto estético elemental. "Cómo darle resplandor a tal ejemplo. Nadie duda, ninguno empuja un ojo / al espejo, queda la esponja alegrada. Folios, embustes, lustres de teluria / debida a la vida pendiente después, / esperada por el hado que despierta" (B.XV.6-8). La visión caleidoscópica del poema transforma el lenguaje, lo renueva, devolviéndolo a sus inicios.

Para José Ángel Valente, toda palabra poética remite a la materia original (Gr. *arkhé* "principio"), a lo informe donde se incorporan perpetuamente las formas. "Palabra inicial o antepalabra, que no significa aún porque no es de su naturaleza el significar sino el manifestarse". Tal es el lugar asignado a lo poético, pues la palabra es la que "desinstrumentaliza" al lenguaje para hacerlo lugar de la "ex-presión" (Lat. *ex-* "fuera" + *press{amac}re* "presionar"). Es lo que intuimos en los siguientes versos de Espina: "Quede para tal hora esta oración, / aire, oro, candor, ¿y para ahora? Tanto para decir solamente, una / anónima alma al lampo maldice, / hace de la indecisión un sentido. Está el atardecer para que venga / la garúa herida

por la porosidad, / la piel en el pasado se oye, llega, / cuánto rumbo de ambos nimbos. De esto, hasta decir todo aquello. (El idioma es la linterna real por / donde el sol anochece: azuzan a / su sigilo, las sílabas, el silencio)" (B.II.12-16).

De la palabra poética, situada esencialmente en la anterioridad-interioridad con respecto de la significación ("para decir solamente"), habría que admitir en primer término que es ininteligible ("hace de la indecisión un sentido"). En ella, la significación sería "inminencia", ya que, por su naturaleza, esa palabra, al tiempo que "se realiza", ha de quedar siempre "en potencialidad", a punto de decir. "Ruido, huída: corre al aire por herir / la cara de quien pueda darle sentido. Ah, del retaceo a la cripta cruzando, / ah del arco inalcanzable, salvavidas, / sol dado a decidir la diestra lacustre, / la bruma a partir del alumbramiento. Todo está para empezar a preguntar" (B.XV.2-4). Y es en este comienzo de la interrogación poética donde se descubre el significado, partiendo de "la bruma" al "alumbramiento".

La palabra inicial a la que hace referencia Valente, aquella que dice el principio o el origen es, por eso mismo, la única que hace posible la creación poética ("la idea cuando queda aún nacer"), como indica el poema de Espina: "Eso sí se entiende: vida o porvenir / que empareja el otoño y la medida / de la idea cuando queda aún nacer. Esto sí se entiende y está detenido. A su nadir de nonata entre atavíos / en vivo vio la veloz ambivalencia, / lo pensante de la piedra pidió paso... En un año como ayer conoció a las / cosas, les dio condición de axioma. Ellas, perdidas a la deriva invasora, / tercas como espiral permaneciendo. Hábiles o en lar ilusionado renacen / sin arenar el derrame de las urracas, / el frotar que además las comprende" (B.XVIII.6-19). Sólo mediante el uso poético ("condición de axioma") puede el

pensamiento adquirir una existencia "objetual", "cosificarse" y nacer a una nueva existencia.

Una vez admitido el hecho de la no existencia de entidades últimas independientes del observador, se puede optar por explorar perspectivas que se originan en modelos simbólicos (el lenguaje), los cuales caracterizan las relaciones del "yo" con su alrededor. El signo deja de ser un mero envoltorio accidental de la idea para pasar a ser un órgano necesario y esencial ("con/figurativo"). No sólo sirve para comunicar el contenido completo y específico de un pensamiento, sino que es además un instrumento por el cual se desarrolla y se define completamente el contenido mismo. La arbitrariedad del signo permite una codificación más fructífera de la realidad y también constituye una cierta separación entre "yo" y lenguaje, al poder éste modelar su relación con la realidad de diferentes formas. Es en esta capacidad metalingüística donde se encuentra el último recoveco de libertad del "yo", una salida de su prisión simbólica. Ahora bien, al no existir mundos "factuales" más allá de la capacidad simbólica para formar relaciones significativas, la variedad de lenguajes debe también corresponderse con múltiples estructuras.

"Palabra —comenta María Zambrano— que no es concepto, pues es ella la que hace concebir". Sólo gracias a la palabra "lo concluso o lo ocluido se abre y la forma reingresa perpetuamente en la formación". Los estoicos la llamaron "logos seminal", "logos espermático", "palabra-semen". De ahí que desde la tradición hebrea la palabra, previa a la significación, esté cargada de todas las significaciones posibles, conectadas a su vez a múltiples asociaciones semánticas y fonéticas ("enero"–"agüero", "caracol"–"columna", "agasajo"–"sagacidad"). "No resta la tarde importancia al seso, / imperativo, típico de quien peca para / quedarse cada tarde

en la idea debida, / va en sus partes a toda la tierra, parte / a Oriente por la terraza, parte la torta, / al bocado caído adivinándole sabores... Ahora o luego de unir enero al agüero, / arte será quien lo siga siendo, anterior / al estado cautivo del yo cuando halla / la lengua que por baguala, uruguaya... Al ver con bel verdad la bendición de / vengarse escritas, titubean de belleza, / vibran, dicen si hay hastío, son vistas, / no dejan que digan lo mismo caracol / que columna, agasajo que sagacidad" (B.XVI.1-17).

En entrevista incluida como posfacio en una antología de la poesía de Eduardo Espina, publicada por Seix Barral en 2015, la poeta argentina Romina Freschi le pregunta a Espina: "En su momento te sumaste al neobarroco a través del término *barrococó*; ¿podrías explicarnos la diferencia y el acercamiento de tu poesía al neobarroco a través del *barrococó*?". El poeta uruguayo da una larga respuesta que, por su contexto histórico y formal, conviene reproducir en totalidad: "En verdad no me "sumé" [al neobarroco], me sumaron. Cuando en 1982 publiqué *Valores personales*, mi primer libro, en el Río de la Plata éramos muy pocos poetas, no más de cinco entre los recién llegados, quienes ejercíamos una sintaxis de riesgo y diversificación del tono y la prosodia. Sin embargo, puesto que en los países hispanos de nuestro continente la crítica sobre poesía es casi inexistente y la poca que hay en su mayoría desconoce bastante la historiografía literaria, se habla y se toca de oído al intentar analizar un fenómeno irrepetible como el neobarroco; es decir, se ejerce la ignorancia burdamente, desconociendo libros, datos, y riesgos asumidos fuera del libreto de la tradición. No en vano, cuando *Valores personales* se publicó, en Uruguay no salió ni una sola reseña, algo que en su momento me sorprendió y que hoy me reconforta viendo a la distancia las cosas que elogiaba la crítica uruguaya en ese momento. En 1983, estando yo

viviendo en Wichita, Kansas, ciudad que aparece mencionada en poemas de Ezra Pound, Allen Ginsberg y Ernesto Cardenal, entre otros, recibo una carta proveniente de Sao Paulo de un poeta que yo entonces desconocía y que tampoco había leído, Néstor Perlongher. Una carta escrita en *staccato*, en la cual decía en uno de sus pasajes, refiriéndose a *Valores personales* (libro que, como supe después, le había enviado Reinaldo Arenas, generoso amigo, quien también le había dado mi dirección): "Vos sos neobarroso, ¿dónde habías estado?" Me sorprendí, pues nunca antes había escuchado ese vocablo con prefijo, pero sobre todo por el hecho de que alguien me considerara 'neobarroso' cuando yo creía que lo mío, tal como le dije luego al propio Perlongher conversando en París, en aquel mayo espléndido de 1990, era *barrococó*, pues yo había llegado al Barroco en viaje hacia atrás, pasando primero por el Rococó, esa periferia artística en la cual lo mundano, librado de todo artificio mistificante, impone una minuciosidad detallista, una mitología de los objetos establecida una vez superada la condición de mediadores decorativos que tenían. El Rococó siempre me ha conmovido –y tal vez resulta extraño que un plan estético de superficie conmueva, pero es así– por el carácter intencionalmente anacrónico de su impostura configurativa, tan rechazada por el dogmatismo visceral de la crítica neopositivista (hoy ideológica), para la cual el Rococó (nombre que alude a una composición de "*rocaille*", piedra, y "*coquille*", concha marina), representa lo espurio de la historia, el iterativo desecho visual de la realidad. El Rococó es la fiesta pagana de las formas y en el medio de la gran parranda de alternativas formales entabla relación con el Barroco, en tanto ambos coinciden –¡bingo!– en una espesura milimétricamente blindada, construida en base a relieves, declives y pliegues. La Venus renacentista y barroca de Sandro Botticelli se encuentra parada en la "*coquille*" o concha marina

donde luego vino a pararse la estética rococó, la cual anticipó las pautas para pasar de lo figurativo a lo abstracto, mejor dicho, a ese intersticio al borde de lo sublime, donde lo figurativo y lo abstracto dialogan superpuestos, a ese espacio expresivo acrisolado que llamo *barrococó* (porque la concha es de barro y de rock con arrorró su sonido)".

II

Aduce Cortés-Castañeda que "*La caza nupcial* es un cuerpo deseante que se ofrece al lector sin restricciones de ninguna especie para que este entre en posesión de lo que se le otorga o sugiere, otorgándose a sí mismo en la medida en que se va posesionando de los secretos de un diálogo no siempre a primera mano y que sólo es posible cuando la complicidad y la capacidad de "pervertirse" en lo imaginado subvierten a un primer plano, multiplicando por lo mismo la imagen en el melodrama del placer." Según Sefamí, es esta obra "se busca afanosamente un maridaje ("nupcias" que no implican la convención del matrimonio) que enhebra palabras que se casan, como si se tratara de uniones de cuerpos a lo largo de las páginas ... Espina va hacia la profusión, tanto en el verso que aglomera lenguaje que exacerba las alusiones a la genitalidad, como en la variedad de las situaciones en que se experimenta el sexo. "

Según el propio Espina, el tema elaborado en su poesía parte de "la insatisfacción resultante de la proyección de un deseo expresado". Esto se debe al hecho reconocido por el poeta de que la búsqueda iniciada con la expresión del deseo no lleva más que a una exaltación de éste último. La meta final del deseo que se entrelaza en los versos de Espina es el

encuentro con el "yo", es decir, la visualización de una realidad íntima en tanto apartada del entorno. Este deseo, no obstante, lleva más que a un reencuentro con el "otro", la existencia del "yo" depende de la relación con su contrapuesto y viceversa. Esto es, ni el "yo" ni el "otro" pueden ser construidos al margen de la inseparable pareja que forman. Por ello, el deseo es una "caza nupcial" —título del primer libro de la trilogía *Deslenguaje*— en otras palabras, una "caza" (o búsqueda del "otro") que lleva a un intento de unión necesaria ("nupcias"), igual que en el mito platónico, entre dos entidades de mutua dependencia. Tal como pusiera de manifiesto Émile Benveniste, el "yo" nunca es autónomo, sino que se define en el orden simbólico del "otro" en que resurge. El deseo nunca se cumple y no debe cumplirse para que de ese modo pueda seguir actualizado. Escribe: "como puedo a las palabras atrapo / en una bolsa de macramé brilloso / para llamarte o cambiar al mundo / por unas monedas dadas al deseo" (A.I.1)

En su búsqueda de una identidad, Espina descubre que toda realidad es relativa, definida en la propia relación entre el "yo" que busca y el "otro" ("la efímera mitad") que lo circunda, ya que realidad y lenguaje, individuo y sociedad, son inseparables: "Vestido de diámetros iba a su babor / hablando del hábito por *bragarse* el / gabán en boga que a tientas detenía / la eternidad de terminar la amenaza / entre las *mansalvas* y el inmenso no / de nomenclaturas, la efímera mitad, / ah sí, de la ocasión por las cláusulas / a usar la suavidad del espantapájaros, / la claraboya, el yo a quedar *boyando"* (B.XX.4-8). Sólo mediante el uso del lenguaje ("cláusulas") puede el "yo" definirse, pero tal definición queda pendiente ("boyando"), siempre abierta a revisiones.

Según Jacques Lacan, la constitución del "yo" depende de sus relaciones con el "otro". La primera etapa de tal constitución proviene precisamente de su identificación dialéctica

con el "otro", por la que la identidad del "yo" queda permanentemente estructurada, adoptando la identidad visual ofrecida por el "otro". Lo mismo apunta Cortés-Castañeda del poeta al señalar que "para Espina solo es posible nuestro ser a través el ser otro." Una etapa posterior a esta determinación social del "yo" viene con la adquisición del lenguaje. En este punto, la identidad imaginaria del "yo" pasa a incorporarse a sistemas lingüísticos preexistentes ("la manera de escribir es la máscara"): "De éste, cuando la idea del hado dijo / 'querer es más que quedarse quieto', / aunque no eso, sino esto cuanto dijo: / 'la manera de escribir es la máscara'. Inmóvil y no vil para morir bilingüe, / su ligero jaspe respiró en paréntesis / a sentir la resurrección del gerundio / junto al espejo muy lejos en general... El aire como era luego sería más que / antes un jardín caído con cada rasgo / de primavera en el espejo retrovisor / o abrir primero la puerta para entrar, / pero entrar a la trampa por despareja" (B.XX.9-12). La identidad individual se transforma en una identidad universal creada y sustentada en el interior de un amplio espectro de fuerzas, es decir, el lenguaje ("la resurrección del gerundio").

Con la aparición del lenguaje, el "yo" queda completamente envuelto en una red de significación. Al no darse el significado previamente a la alineación sintagmática de los significantes, éste puede interpretarse como la alineación sintagmática misma. El significante se libera de su obligación de representar el mundo de los objetos reales, quedando por el contrario como una indicación de la separación del "yo" de la realidad. Una consecuencia de la falta de correspondencia entre lenguaje y realidad es que el significado resulta siempre provisional; nunca se resuelve en una pura indicación de lo real. Cada significado funciona a su vez como un significante; es conmutable. El lenguaje, pues, aísla al "yo" de lo real, confinándolo para siempre al dominio de la significa-

ción. Una vez que el "yo" ha entrado al orden simbólico, sus necesidades orgánicas pasan por la red de significación y se transforman de tal manera que es imposible satisfacerlas por completo. La única satisfacción posible se encuentra en la postergación de la realización del deseo.

El lenguaje llega al hablante más o menos como una totalidad, con sus elementos definidos diferentemente, en relación los unos con los otros. Citando de nuevo a Cortés-Castañeda, "la presencia viva de la sintaxis de métricas múltiples o diversas que se condensan casi metabólicamente en el espacio del poema para generar de manera caprichosa nuevos diccionarios al placer y a la "obscenidad" que todo deseo alimenta en sí mismo como única fórmula de revertir en su origen." La experiencia del "yo", como hablante de una lengua, va estructurada por ese lenguaje en el cual participa. De esta forma, el lenguaje marca una "otredad" radical en el corazón del "yo". Ya que la lengua no se refiere ni a la realidad de los objetos ni a la del "yo", ésta causa una completa ruptura con el mundo fenomenológico. Con su entrada al orden simbólico, el "yo" pasa a ser un significante en el campo del "otro", es decir, se define en una estructura lingüística que determina toda su existencia cultural. La subjetividad tiene una estructura inherentemente bipolar, ya que no hay "yo" hablante sin oyente que responda; no hay "yo" sin el "otro". El "yo" debe descubrir que su identidad es esencialmente ilusoria, debe reconocer su alejamiento y sufrir la brecha (*béance*) frustrante que lo separa de su identidad alienante. Una vez que reconoce este hecho puede reconocer también que el objeto de sus deseos pertenece a un "otro" imaginario: de hecho, el "yo" debe reconocer que su deseo está inherentemente alejado de sí mismo.

A la misma conclusión llegó el lingüista Charles Peirce al entender que el "yo" sólo posee un conocimiento indirecto

de la realidad: las representaciones mentales son las únicas capaces de ofrecerle un posible acceso a la misma. El autorreconocimiento por parte del "yo" sólo se da mediante significantes que a su vez dependen de otros significantes. El significado no es otra cosa que el desplazamiento de un término por otro. En palabras de Derrida, no hay formas positivas, sólo aquellas que se establecen de modo relacional. Debido al entramado en que "yo" y lenguaje se ven envueltos, el deseo de autorreconocimiento en la poesía de Espina le lleva a una necesaria preocupación por los medios simbólicos. Su obra no va dirigida hacia un "otro" o "yo" concretos, sino más bien a la compleja red de relaciones que existen entre el lenguaje y una realidad naciente. Entendiendo que la función simbólica se encuentra en un plano intermedio entre lo puramente mental y la realidad, la poesía de Espina hace una lectura de la creciente propensión a crear la verdad y la decreciente obligación a encontrarla en la solidez del mundo.

El lenguaje simbólico, según ya destacó Cassirer, tiene en general una función de mediación que articula toda posible área de percepción y discurso. Como señalara Paul Ricœur, el dominio simbólico expresa el carácter no inmediato de la forma en que aprehendemos nuestro mundo. Vistos desde este ángulo, los esquemas simbólicos que se siguen unos a otros en el proceso de construcción del "yo" realmente imparten direcciones específicas en lo que concierne al "yo" y su relación con el mundo. La simbolización es pues el común denominador de todos los modos posibles de formar objetos y de dar sentido a la realidad. Esto lleva al poeta a abandonar el concepto de la percepción como reflejo de cosas reales: "Pero no todo embellecimiento hablará / de lo oblicuo en la arboleda: el bosque / bañado de vencejos, da el visto bueno; / está la luna para que luego la explique" (B.I.26). Objeto y sujeto son meramente el resultado de una elaboración y no están

dados con anterioridad. Al hablar de la realidad, no puede referirse al mundo en sí o a la situación ontológica del "otro", como si fueran propuestas a ser presentadas sin dar cuenta de la actuación simbólica. Es necesario referir al tipo de realidad que el "yo" construye dentro de los límites de aquello que puede decirse, pensarse o hacerse en un marco simbólico.

En palabras de Espina, "el retrato de la persona creada en el lenguaje se ve en un espejo convexo, en el cual el sujeto termina convencido de que es otro. Convención y convexión. El poeta, que nunca es el mismo, escribe para convencerse a sí mismo. ¿Convencerse de qué? De que existe... Pero no es tan fácil llegar a la conclusión de que uno existe. Descartes debió pensar antes de existir. El poeta, contrariamente, existe para que pueda luego pensar. En lugar de "pienso, luego existo", "escribo y después pienso". Por eso el lenguaje existe como conocimiento que queda enanizado por ser posterior y por crear la gran relación asimétrica que tiene el lector con el texto. ¿Qué pasa? El lector entra en el texto creyendo que el pensamiento puede atrapar al lenguaje, pero se da cuenta que el lenguaje ha estado antes que el conocimiento y que existe de manera autorreferente. El gran conocimiento del lenguaje no necesita del conocimiento. Yo puedo leer algunos poemas de René Char que no entiendo, pero igual los encuentro extraordinarios".

En su intento de búsqueda de una identidad propia, Espina se ve forzado a concluir que todo éxito en la construcción del "yo" debe tener su base en la capacidad de crear y usar un sistema simbólico significativo: la lengua no es un mero espejo de un orden de significado preexistente, sino más bien un "generador de significación". La escritura da a luz a un mundo previamente inexistente. Asumiendo que el conocimiento es la captación "mediatizada" —no inmediata— de la realidad, debe suponerse que es también simbólica, pues

depende de los símbolos, que son el medio para alcanzar el conocimiento. La elaboración del "yo" ocurre al organizar diversos universos, visiones del mundo o tipos de realidad. La acción simbólica, ejecutada al nombrar, fija conglomerados perceptuales mucho antes del serles atribuidos signos verbales adecuados para su descripción.

Todo proceso expresivo es realmente simbólico, ya que es metabólico y contribuye a la formación de sistemas de relaciones abiertos que no impide una "re-creación" de la realidad. Los símbolos conforman un sistema de esquemas en que se encuentran ordenadas culturalmente las formas y categorías por las que el "yo" se relaciona con la naturaleza, analizándola a su vez y prestando atención —o ignorando— tipos de relaciones o fenómenos, que por lo tanto encauzan su razonamiento. La capacidad de dar forma a la realidad procede de una misma función simbólica. Esto lleva a su vez a que el lenguaje pueda también someter al "yo" al caos o imponerle excesivas restricciones. En otras palabras, no sólo se establecen las fronteras de lo conocible sobre la base de aquello que los símbolos descubren, sino que al mismo tiempo se cancelan áreas cognitivas, al definirse límites de significación más allá de los cuales es imposible pensar. Para salir del cerco simbólico en que se encuentra el "yo", es necesaria la suspensión de aquellas estrategias que se han convertido en obstáculos internos o en fuente de intolerable confusión.

La poesía "ilegible" de Eduardo Espina tiene como meta crear tal suspensión. Dice el poeta: "Esa voz civil invoca anacolutos con tal de arrepentirse / de haber pasado la tarde entera erguida en una lengua" (C.IV.8). Al poner en duda la validez del lenguaje como medio normalmente incuestionable de captación de la realidad, lleva al lector (y al propio autor) a entrever mundos apartados del lenguaje. Es, sin embargo, una mera ilusión, ya que el supuesto quebrantamiento del lenguaje

no crea más que otro lenguaje, que por su complejidad se convierte, por su barroquismo, en el foco de atención del autor/lector. "Palabra ininteligible", que exige al entendimiento —dice el filósofo alemán Nicholas Cryfts— abandonar "los caracteres propios de las palabras que utilizamos". Palabra, pues, que se niega a una función utilitaria, que apunta en esencia a un saber del no saber, y cuyo solo entendimiento es —por citar de nuevo a Cryfts— un "entender incomprensiblemente". Tal es el lugar de la palabra que San Juan de la Cruz describe en algunos de sus poemas sobre un éxtasis de harta contemplación: "entréme donde no supe —y quedéme no sabiendo... el espíritu dotado— de un entender no entendiendo —toda ciencia trascendiendo".

La ruptura con el lenguaje propuesta por Espina como posible alcance de una identidad es también una llamada al quebrantamiento con las relaciones sociales establecidas, como viéramos igualmente en los "poetas del lenguaje". La función simbólica es un complejo que establece modos de relacionarse con otros sujetos y objetos. En opinión de Wittgenstein, muchas de estas premisas no tienen un significado totalmente transparente, sino que están arraigadas en el sistema complejo social. Una vez que un paradigma simbólico ha sido articulado dentro de un marco de referencia, se tiene por infundada toda consideración que cuestione su validez heurística. Incluso el predominio de ciertas formas de percepción se apoyan sobre un esquema simbólico sin el cual la realidad no podría establecerse de forma adecuada y el "yo" tendría que enfrentarse con un mundo tan impredecible como la página en blanco que aguarda al escritor. Los paradigmas simbólicos funcionan como la base de la que se derivan modos concretos de conocimiento. No son contenedores pasivos de experiencia, sino más bien principios activos por los que el "yo" lleva a cabo su proceso de formación y unificación de la realidad

naciente. Dado un paradigma simbólico, la interpretación de los datos de la experiencia lleva simultáneamente a la constitución de fenómenos que se originan a partir de ese paradigma.

Si bien la realidad es demasiado compleja y enigmática para ser construida al azar, al recurrir a esquemas simbólicos primarios, el "yo" facilita su captación. Esto lleva a que el acto de interpretar la realidad no pueda más que simplemente extender la estructura del paradigma cultural existente, siendo incapaz de alterarlo. Tal como indica el verso de Espina: "De esto, hasta decir todo aquello" (B.II.15). Todo marco simbólico, incluso si es elemental o primitivo, es útil para enfrentarse con un mundo potencialmente caótico. El caos de las impresiones inmediatas adopta cierto orden y claridad al ser penetrado mediante expresiones lingüísticas: "Recuerdan que antes tanto fueron, / escritura, trato, caras de monstruo: / son tras lo que serían, maneras por / escapar ahora de la era sin heridas" (B.III.7). En este entorno de significantes ("escritura"), las impresiones del mundo adquieren una nueva articulación intelectual. Ahora bien, tales simbolizaciones elementales son al mismo tiempo potencialmente normativas, ya que establecen las premisas por las que se decide qué entidades contiene el mundo.

Toda comunidad de lectores podría entenderse como una comunidad de "creyentes", ya que si los hablantes no compartieran un cierto número de "creencias", la comunicación no podría comenzar o perdurar. La autoridad consensual de la comunidad establece las credenciales de lo que debe "creerse", mientras que las relaciones fundamentales y los paradigmas cognitivos se elevan a la categoría de fijación cognitiva. Cuando se satisface la elaboración de conceptos al nivel de la comunidad, el lenguaje puramente verbal parece ser el factor decisivo esencial, en el sentido de que es responsable

de la formulación del esquema cultural general fuera del cual uno cae en el absurdo y en el exilio de toda significación. Si bien es cierto que las respuestas son el material con que se construye el edificio, es la naturaleza de la pregunta la que determina su estructura —al menos en esos casos en que la respuesta se fusiona con la pregunta y produce todo lo que ésta última podría extraer y nada más. Al concentrarse en el lenguaje, desdibujando hasta cierto punto el único entramado capaz de construir una realidad viable, la poesía de Espina nos desplaza al inhóspito terreno del "sinsentido" (o "polirreferencialidad", según Charles Bernstein).

Apunta Gustavo Verdesio que en la poética de Espina hallamos "un emisor que no hace uso de las estrategias discursivas aceptadas en su comunidad interpretativa y un receptor que no está programado para decodificar determinado tipo de estructura significante. En esta situación de enunciación, el autor, aceptando su propia decoloración y la marginalidad de su situación enunciativa, prosigue su búsqueda personal, a machetazo limpio, entre la maleza que él mismo ha creado". La poesía de Espina sugiere pues que el sentido no se da, se hace: "Trae lo escrito recuerdos / de heridos aquerontes en / la corazonada del bosque, / toca con la quena cansina / cuanto que tampoco sonó... Rige debajo la intemperie, / puede con el pensamiento, / con ninguna idea que diga... Hay. Lo que sigue será en / secreto crisis como sea sin / que nadie pueda decidirlo: / el cielo nunca se confunde, / funda la vida en el paisaje... Mar que sea donde ir a morir / en playa de náyade y ballena, / con barcos encallados llenos / porque llega a cualquier hora / la oración diciendo al océano / lo que sería, vaya uno a saber... ¡Qué lejos el mundo de aquí! El mundo: no hay más o éste. Donde estamos podemos ver. Al Sur de la resurrección, el / ácaro to ca de su tero la cara: / cede el sentido al destino del / deseo, hace tiempo, otra vez"

(B.VII.18-36). El sentido está determinado por el deseo tanto del emisor como del receptor, y con la oración diciendo lo que sería, vaya uno a saber qué.

Comenta el poeta: "El lector va preparado, pensando que el lenguaje actuará como intermediario de cosas que supuestamente van a pasar, pero lo único que pasa es el lenguaje". Palabra seminal que en su aparición o en su manifestación incorpora la materia o es la materia incorporada. Esa palabra funda tanto lo espiritual como lo orgánico, no en pugna, sino en unidad. "Existe una función creadora en el hombre —escribe Lezama Lima—, una función trascendental-orgánica, como existe en el organismo la función que crea la sangre. La poiética y la hematopoiética tienen idéntica finalidad. Instante en que lo inorgánico se transforma en respirante". Esta idea aparece ejemplificada en los siguientes versos de Espina: "Es el ritmo que las arrima, la mirada / muriendo sobre el twist del nativo al / unirlas unánimes, o sí, ensimismadas. Peinan el rulo del autor, hacen desear / la visión de su sismo, diríase que son / cansadas zonas saliendo a la lentitud. Unas con otras hasta exigir algo afín / como fila, hilo, alambiques, melodía. Ah morosas si seguras, tan cándidas: / el Creador las cría y ellas, se juntan" (B.XVI.18-21). Las palabras, una tras otra, exigen algo afín, una melodía, que una vez suscrita, parece prefigurada (el Creador las crea y ellas se juntan).

Esa palabra interior y reconocible, que en lo interior se forma y se sustancia, es asimismo la "palabra-materia" del poeta, cuya experiencia se produce en el límite extremo del lenguaje. "Algo iba a decir justo cuando lo dijo: / al cabo de una vez vio la posteridad / que la vida viajaba en primera clase. Hablando tantas horas sin parar hacía / de los mecanismos un abismo menos, / hacia el aire iría como era ahora ayer / el canalla acostumbrándose a la casa... Celada, azaleas y según la

rosa dijo, / siembra líquida de cuanto culmina / con alma para asomar a cada deseo / cuando es el destino lo que hizo él" (B.XX.13-18). Palabra sustancial, palabra experimental, la palabra poética (mecanismos) se recibe, en la audición o en la lectura, por muy distintas vías de las que la recepción pragmática requiere. "Quienes las usan restringen al gerundio, lengua oída" (C.IV.18) . Experiencia poética y experiencia mística (volviendo a San Juan de la Cruz) convergen en la sustancialidad de la palabra, en la operación radical de las palabras sustanciales. Ambas acontecen en territorios extremos; la expresión de ambas sería resto o señal de estados privilegiados de la conciencia, en los que ésta accede a una lucidez sobrenormal (un abismos menos) inspirada por el deseo o el destino.

La persistente oscuridad presente en los juegos lingüísticos a los que rehuye la poesía de Espina son una muestra de lo fácil que es ser engañado por el lenguaje ordinario cuando se le interpreta como algo puramente funcional, o como un consenso público al que uno debe referirse para esclarecer las situaciones confusas acumuladas en el discurso. El "sinsentido" de la poesía de Espina tiene el valor positivo de llevarnos a cuestionar el valor representacional de las palabras. "Seres superiores en sus frases, hasta en las olvidadas / por la voluntad cuando cuesta tener la ñ bajo control" (C.IV.19). Las palabras pueden aislarse hasta tal punto que lleguen a transformarse en conceptos absolutos, resultando en una hipóstasis, cuya última meta es ignorar la complejidad del mundo y la identidad última del "yo". Anomalías tales como las que encontramos en los versos de Espina nos permite poner en duda el esquema general e ir en contra de las expectativas del conocimiento establecido. "Esta poesía busca un orden fincado en las leyes de las cosas naturales para despertar a lo maravilloso... desarrollando hacia lo alto, la prolongación de

lo real. Piedra a piedra haciéndose catedral. Un mundo a contracanto reorganizado con sus propias construcciones".

Reconociendo el hecho de que el valor de la palabra es esencial en toda cultura de base lingüística, donde conocer "el nombre" equivale a poseer "el objeto nombrado", la búsqueda del "yo" debe por fuerza llevar al autor a la creación de un hiato entre dos extremos de tipos de experiencias simultáneas. Por una parte, la experiencia personal e inexpresable; y por otra, la experiencia que puede ser expresada —y compartida— adecuadamente de forma verbal. Siempre y cuando la cultura logocéntrica confiera el sello de aprobación principalmente a aquellos sucesos que son amenos a una sistematización lingüística, toda experiencia que tenga lugar en otras partes del "yo" tenderá a quedar enajenada o a ser completamente rechazada. La función simbólica actúa en algunos aspectos como una "dimensión enajenante". En la evolución del "yo" se produce un progresivo alejamiento de su contacto directo con la naturaleza, incrementando a su vez su sentido de aislamiento. No obstante, es la capacidad para usar elementos simbólicos que permite al "yo" alcanzar progresivamente una perspectiva de sí mismo y de su relación con la realidad, precisamente mediante su distanciamiento de la realidad, la cual ahora alcanza un papel cognitivo. El elemento mental que se origina en este hiato es el factor que permite la percepción interna de la relación del individuo con el "otro".

Espina debe optar por aproximarse al mundo a través del lenguaje e intentar incorporarlo dentro de sí, para de esa forma, desde el lenguaje, regresar al mundo en una interminable respiración rítmica. El "yo" puede de este modo existir a dos niveles: el simbólico (que pasa a primer plano cuando lo simbolizado no está presente) y el nivel de los objetos simbolizados que percibimos con los sentidos y a los que se

refieren los símbolos. Si bien las primeras formaciones simbólicas tienen que ver con elementos más bien externos, con la aparición del elemento simbólico existe la posibilidad de una referencia a entidades aún en proceso de desarrollo. Por este distanciamiento, el "yo" puede alcanzar la capacidad de ser consciente de sus propias inclinaciones relacionales. Es con la aparición de instrumentos lingüísticos que se desarrolla la habilidad del "yo" para hacer juicios críticos de su relación con el mundo, llevando en última instancia al conocimiento consciente.

La conciencia es en general un "mecanismo enajenador", por el cual se tiene constancia de la separación entre "conocimiento" y "objeto conocido", y también de la presencia del proceso mental mismo. El distanciamiento entre el "yo" y su visión de la realidad, y el distanciamiento en cuanto a esa misma labor mental se presentan a la conciencia únicamente cuando algo falla, es decir, cuando se detecta el error cometido. La entrada en el dominio simbólico y la conciencia no conlleva ninguna ganancia para el resto de la realidad, y sin embargo es indispensable en el proceso de creación del "yo", ya que los elementos simbólicos por los que el "yo" percibe su relación con el "otro" puede empezar a tener efecto una vez que el primero cancela su defensas de ruptura y negación. Señala el poema: "En un año como ayer conoció a las / cosas, les dio condición de axioma" (B.XVIII.18).

Si seguimos a Freud, la esfera mental del "yo" contiene ya de por sí una partición interior. El "yo" es un sujeto fraccionado, un complejo significante formado de consciente e inconsciente, dos componentes que no existen en armonía, hablan diferentes lenguas, y operan bajo órdenes conflictivas. Mientras que la conciencia controla el sistema relacional y lingüístico ("axiomas"), el inconsciente regula el afectivo y

sensorial. Ahora bien, todo discurso procede de la interacción entre ambos sistemas. Nuevamente el "yo" debe obtener su propia identificación en su encuentro con un "otro", no ya la realidad circundante, o el sistema simbólico que consigue descubrirla, sino un "otro" interiorizado a través de su experiencia con la realidad. La realidad resurge como la gran "otredad".

Al inconsciente lo constituyen las "huellas mnémicas" dejadas en las áreas más remotas de la mente por una insatisfacción física. Debido a la irresolución de la necesidad física, estas huellas poseen un valor afectivo que las hace inaccesibles al consciente, excepto de forma encubierta. El deseo se define como la resolución potencial de la carencia que encierran las huellas mnémicas. Tal deseo indica, ya desde un comienzo, el distanciamiento entre el "yo" consciente/lingüístico y el "otro" inconsciente/extralingüístico, un distanciamiento que ocasiona *desplacer* —"deseo como zona zaherida en gastos de castidad". El impulso natural para evitar el desplacer regula toda actividad física, que es en definitiva la búsqueda generalizada del placer. Dice Cortés-Castañeda: "El placer no es más que un sueño infinito de desplazamientos infinitos donde sólo el juego perverso de las substituciones y las trampas imaginadas u otorgadas nos permite en un instante el instante del gozo... En el instante del placer que sólo nos es posible en el espejo del otro, el mundo revierte sobre sí mismo multiplicando e intercambiando en un juego perverso su sistema de relaciones y oposiciones siempre de manera arbitraria y discontinua con tonalidades de melodrama para no decir folletín." El inconsciente impone una respuesta que depende principalmente de los datos sensoriales y afectivos de las huellas mnémicas. Al reencontrarse con las relaciones cognitivas entre estas huellas, el inconsciente intenta establecer una identidad perceptual con una satisfacción previa. Ya que

el objetivo principal del inconsciente es la regeneración de la carga afectiva, buscará con igual intensidad un objeto cuya capacidad para satisfacer haya sido previamente demostrada, o en su ausencia, su "huella mnémica".

Es precisamente en este punto en que surge la conciencia, pues la desilusión a la que llevan las soluciones ofrecidas por el inconsciente, hace más atractiva la promesa de una satisfacción más sustancial y permanente, aunque postergada: "Vidas a dar con los espejos, / miran antes que nunca nada" (B.IV.7). Para alcanzar este fin, la conciencia debe hacer menos atractiva la consecución de un placer inmediato, despojándolo de todo valor afectivo o sensorial. Por ello, la conciencia adquiere la categoría de censor, determinando no sólo qué material puede tener acceso a la conciencia, sino también qué forma debe éste tomar. La única forma en que el deseo y su satisfacción pueden evitar el escrutinio de la conciencia es mediante la adopción de cierto disfraz. Los mecanismos de "condensación" y "desplazamiento" ofrecen los medios necesarios para tal encubrimiento. De esa manera, la poesía se constituye como la gran máscara del conocimiento, una que al desear se hace elusiva; está a la vista, pero es inatrapable.

III

En la poesía de Eduardo Espina observamos que "la insatisfacción resultante de la proyección de un deseo expresado" adquiere una nueva dimensión al ser analizada desde este ángulo. Dice el autor: "Entre la carta y la tarde aquella antes de abrirla, / ha pasado poco para [poner a los pelos de punta, / o hacer tal cual desearon al unísono las

sintaxis" (C.V.11). La proyección del deseo no es otra que ese "otro" al que constantemente hace referencia la obra poética: "Ellas, por llegar al inicio, ponen / al palo donde alampara el lápiz / la prenda del andrógino origen" (B.VI.9). Este "otro" de "andrógino origen" no es sólo inaccesible fuera de su relación con el "yo" que busca, sino que de por sí se define exclusivamente dentro del sistema de relaciones lingüísticas que entretejen al mundo en el que el "yo" deseante se desenvuelve: "Tanto para decir solamente, una / anónima alma al lampo maldice, / hace de la indecisión un sentido" (B.II.13). La insatisfacción del poeta es por lo tanto la insatisfacción del mismo consciente pensante con las soluciones fáciles propuestas por los sentidos. Una vez expresado el deseo, ya envuelto en el molde simbólico de la conciencia, su consecución se ve por fuerza postergada en una serie de encadenamientos.

Mediante la "condensación" y el "desplazamiento", el deseo por el "otro" se transforma en entidades capaces de satisfacer al "yo" a un nivel simbólico. Mediante el "desplazamiento" se da una transferencia de la intensidad psíquica de una proyección del deseo a otra. "Por saber decirlas, las frases salían a ser como sea, / ante la duda en veremos fueron de menos a nada / nombra al alma del amo a un lado de la montaña" (C.V.6). Este "desplazamiento" hace posible la satisfacción del deseo reprimido mediante una serie de imágenes sustitutivas. A través de estos cambios, un elemento con menor carga afectiva sustituye a otro cuya presencia en la formación significante podría provocar la intervención de los mecanismos censores. La "condensación", por su parte, comprime en un solo rasgo cualidades pertenecientes a dos o más deseos, de esta forma ocultando su carga emotiva.

Vemos pues que la función principal del sistema consciente es la de reducir la intensidad sensorial y afectiva de

los deseos insatisfechos que forman el inconsciente, para así facilitar una operación intelectual más flexible y menos subversiva. Todo el contenido de la conciencia está regulado por las costumbres lingüísticas. No sólo se le reduce a una condición de familiaridad por su continua repetición, de modo que no causan una respuesta emocional intensa, sino que también se le organiza según normas culturales más amplias. La insatisfacción a la que apunta Espina no es más que el desengaño y el desplacer al que llevan los procesos primarios del inconsciente, al buscar una evacuación inmediata de la tensión mediante la satisfacción directa. Más prometedores parecen ser los procesos secundarios de la conciencia, que al bloquear la evacuación inmediata, buscan una ruta más indirecta a la satisfacción, la cual requiere un *desplacer* temporal. La conciencia puede buscar senderos más seguros de satisfacción si tiene a su disposición aquellos recuerdos del "yo" que constituyen una historia admisible, y si tiene los medios para manipular aquellos recuerdos de forma relacional. Es obligatorio que el proceso secundario disminuya los valores sensoriales y afectivos de las huellas mnemónicas. Esta conversión es efectuada crucialmente por el lenguaje.

Aquí es donde encontramos el conflicto principal que caracteriza la poesía de Eduardo Espina. Si bien la búsqueda iniciada por el deseo intenta ir más allá de los límites del lenguaje, es sólo la "con/figuración sintáctica" que ofrece el control necesario para evitar una descarga inmediata, que en última instancia produciría desplacer. Mediante el sistema simbólico, los recursos libidinales del "yo" se distribuyen por toda la red de la conciencia. En lugar de producirse una "supersaturación" en un punto concreto, que resultaría en una tensión insoportable y llevaría a una descarga, los recuerdos conscientes terminan conteniendo una carga emocional mínima. La organización lingüística de las huellas mnémicas

tiene como función disminuir su intensidad afectiva. Aunque el lenguaje no conduce directamente a la satisfacción del deseo inicial, promete una resolución futura de la carencia del "yo": "Dentro, lo que no es nada, deja de ser" (B.I.28).

El inconsciente se establece simultáneamente con los deseos que encierra, deseos que son promovidos por el contacto físico del "yo" con el mundo, pero bloqueados por su entrada en el ámbito simbólico. Mientras que el proceso primario desconoce la distinción entre el objeto y su deseo, el proceso secundario con el que se relaciona el lenguaje insiste en todo momento en la distinción entre ambos, en aquellos rasgos o cualidades que separan al significado de su significante, y que conectan a este último en una larga cadena de "desplazamientos". Con la integración en el entramado lingüístico, las huellas mnémicas se someten a una transformación y reorganización radicales precisamente para así posibilitar el surgimiento del "yo".

La metáfora y la metonimia responden a la similitud y la contigüidad como la base de un reemplazamiento temporal de un significante por otro. Con la metáfora y la metonimia el proceso primario y el secundario encuentran un cierto equilibrio, que lleva al descubrimiento de afinidades y adyacencias profundas entre elementos sin perder sin embargo las diferencias. La metáfora y la metonimia pueden considerarse formaciones significantes que facilitan no sólo una transversalidad entre aquellos elementos que ellas unen, sino también entre el proceso primario y el secundario, entre el inconsciente y la conciencia. Cuando las figuras metafóricas y metonímicas pasan a estar bajo la influencia del proceso primario, se establece una jerarquía entre los dos términos. El más privilegiado de ellos permanece oculto, convirtiéndose en el significado, mientras que el otro toma el papel de significante, es decir, su representante en el discurso.

Ambas figuras pueden utilizarse para incrementar el valor de un término específico al suprimirlo. De esta forma, se crea un deseo no sólo con la ausencia del significante que nombra al significado oculto, sino también mediante los otros significantes que lo reemplazan. Dice el poema: "Palabra, palabra ante el habla del alba / alarvando la valentía de abandonarlas / Palabra en plan de amplitud aplana lo / alampado, se quita la capa, es muchas" (B.XIX.8-9). El deseo aparece recién cuando la conciencia impide que un impulso concentre toda su energía en una huella mnémica, es decir, cuando impide que un impulso al placer alcance su satisfacción. El deseo postergado no es en efecto más que una serie de desplazamientos en que una palabra sustituye a otra semejante o contigua, antes de verse sujeta al mismo efecto. Como apunta José Homero refiriéndose al libro de Espina *La caza nupcial*: "al producirse una escisión entre nombres e imágenes aparece un tercer estado donde ese par, esa cifra continúa. Por dicha operación es posible percibir el mundo tanto en la piel, aquí sinécdoque de cuerpo, como en las palabras. Diríamos: a través de la experiencia estética el lenguaje pierde su enajenación con lo que el hombre percibe los objetos en modo inédito, atisba la realidad".

Mediante el uso continuado de metáforas y metonimias, Espina consigue desplazar al deseo, dándole cierta flexibilidad significativa, deteniendo de esa forma una resolucion apresurada e insatisfactoria. Ahora bien, esa misma postergación simbólica lleva a un interminable encadenamiento del que es imposible salir. La búsqueda del "yo" en el lenguaje conduce simplemente a una mayor penetración en el "otro". Comenta el poeta: "Escribo para estar más conmigo mismo, para intentar conocer cuántos otros yo puedo llegar a ser mientras escribo y cuando la mente entra en un pasadizo donde se siente completamente ella ... Así como el color no

necesita de la forma para existir, tampoco las frases necesitan decir algo para garantizar su existencia." En otras palabras, el deseo —esa búsqueda continua del "yo"— sólo puede llevar a un deseo incrementado. De esta manera, la posibilidad de autoreconocimiento asimbólico del "yo" se hace más difícil, ya que incluso el inconsciente se encuentra regulado por un lenguaje propio. Según Lacan, el inconsciente se define, en términos esencialmente lingüísticos, como esa parte del discurso concreto que, al ser "trans-individual", no está disponible al "yo" para que éste reestablezca la continuidad de su discurso consciente. Es precisamente la permanencia marcada por el sistema lingüístico-conceptual la que estabiliza los objetos originalmente confusos en el momento preciso en que surge el "yo", convirtiendo la confusión de la experiencia vivida en un mundo de objetos ordenados sistemáticamente: el mundo de las palabras crea el mundo de los objetos. Y entre las cosas creadas por el mundo de las palabras, la más importante es el ser humano mismo.

La distinción entre significante y significado alterna dos redes de relaciones no superpuestas. La relación entre significante y significado opera en el lenguaje y no marca la relación entre el lenguaje y una realidad conceptual extralingüística. El lenguaje trata siempre sobre lenguaje; es inevitablemente autoreferencial. La significación demuestra que nunca puede resolverse en una pura indicación de lo real, sino que más bien vuelve a referirse a otra significación. Los significantes existen sólo como parte de una cadena significativa. El significante oculto de la metáfora, aunque no realmente presente en la cadena, está sin embargo presente en su ausencia, gracias a su conexión metonímica con el resto de la cadena. La habilidad de la metáfora de hacer presente a algo que está ausente es la base de la habilidad del lenguaje para representar una realidad que es externa y está ausente del

lenguaje. El deseo, mientras tanto, tiene una intervención en la red simbólica, y a través de esa intervención salva al ser humano de una aniquilación simbólica. Al comenzar a adquirir el lenguaje, el "yo" es una combinación de necesidades biológicas y de imágenes especulares ilusorias y temporales. Su reconocimiento de la brecha que separa su ser corporal del "yo" imaginario refuerza de hecho el sentido de que no sólo es esta identidad alienante, sino que además encubre una fundamental carencia de identidad, un *manque à etre*, un "querer-ser". El "yo" es la metonimia del deseo.

En la lírica de Espina, "el lenguaje es la red salvífica": "Cuando estoy caminando en la vida fuera de la página, pierdo el equilibrio, y en el momento en que estoy cayendo no hay actividad. Pero cuando caigo en la red trato de salir para recuperar otra vez el lenguaje. Al escribir trato de representar, de recomponer la caída". La palabra de la locura y la palabra de la poesía coinciden en este extremo. La primera suspende el orden codificado del *intelligere*; la segunda es anterior a él. Ambas transgreden el orden inmediato de las significaciones, la convención sobre la que también el orden del discurso se cristaliza. "Las apariencias pensando / por saber ellas hallan que / la inundación une: del río / escoge un rato horizontal, / cumple con amplio clima / para felicidad de su orilla, / énfasis y fervor informan / que la fortuna es de todos... El oro, adornado en orden... No hay nada sino todo eso (XIV.1-12). Poesía y locura restituyen la inocencia del lenguaje. De ahí que toda innovación estética se presente ante los lenguajes constituidos con una inquietante señal de "ininteligibilidad".

En efecto, en el espacio real de lo poético, según escribe Lezama Lima, las palabras quedan detenidas por "una aprehensión repentina que las va a destruir eléctricamente para sumergirlas en un amanecer en el que ellas mismas no se reconozcan". Eduardo Milán ha dicho de la poesía de Espina

que ésta "constituye un tour de force para escapar a una retórica poética que ya aparece como gastada: la vertiente que busca en el signo desnudo una descarga de sentidos. El sentido en Espina se dispara en distintos haces de sentidos y, del mismo modo, escapa de la univocidad del decir". De igual modo indica el mismo poeta lo que de racionalidad e irracionalidad simultáneas tiene su poesía: "Asola y a la sílaba balacea alzando su / lazo hasta el tan irracional rozamiento / o entonces, ¿arte por el Arte a intrigar / al aire como si fuera del iris la hetaira? ¿Qué precio ponerles ni cómo decirlo, / con silbos abolidos por la voz pasiva? Decirlo entonces con entrenado trino / a través de las voces sabias al saberse / sasabe o barbecho abierto por la mitad / pero más, arte y respuesta a muy poco / copiando en persona las cosas que son / sonido, pensamiento, que sin sitio son / por ser pensadas, ideas para la música. Seso: poesía no ha de ser más que eso" (B.XVI.2-5). "Seso" no sólo alude a lo físico del pensamiento y a lo fónico del lenguaje, sino que al rimar con "sexo" (Lat. *sexus* "estado de ser macho o hembra, género" < *secare* "dividir, cortar"), nos remite a la simultánea separación e interdependencia entre el "yo" y el "otro".

La verdad del "yo" es la narración coherente que éste puede construir. Dice Espina: "La única y primera historia –de la que vienen todas las restantes–, es la del lenguaje diciendo la suya al oído del lector. " Esta narración llena los huecos dejados por la experiencia consciente del "yo", y es transindividual (dependiente del "otro"), sobrepasando lo que el "yo" ha experimentado subjetivamente. Continúa Espina: "Existo en la excedencia de ese tiempo hecho exclusivamente para poder expresar cosas que le pasan al lenguaje justo cuando yo estoy ahí para reportarlo." Al construir su historia, el "yo" se coloca como el "yo" dentro de esa historia. "Escribo para decir algo que hasta ese momento había estado esperando ser

dicho," aduce el poeta uruguayo. La cadena metonímica de significantes que constituye el discurso del "yo" se extiende de manera horizontal en el tiempo y el espacio. Pero un factor importante de esta cadena significativa es el hecho de estar atada en varios puntos mediante metáforas. La dimensión vertical y lineal metafórica de la cadena significativa va determinada por aquellos significantes que han sido censurados de la cadena y sustituidos por otros que sirven como metáforas o puntos de "anclaje" de ellos. De nuevo Espina: "Quien escribe poesía lo hace para comunicarse, y el primer interlocutor que surge es uno mismo. La poesía es una escritura especular; la página es la superficie de emociones y pensamientos a donde llegamos para reconocer que todavía nos conocemos, o bien que nos desconocemos lo suficiente como para querer conocernos mejor. " Todos los significantes que conforman el lenguaje no son sino meros "puntos de enlace" de un significante último, el cual fija el significado de las cadenas significativas del discurso del "yo". Es la aceptación de éste significante que confiere en el "yo" una identidad propia, una plenitud de ser, cuya falta resulta en un ineludible querer-ser.

Podríamos concluir entonces que el tema de la trilogía *Deslenguaje* no es otro que la "desconstrucción" del deseo de identidad del "yo" encerrado en la cadena de significantes del lenguaje. A la pregunta de ¿Quién habla en tu poesía?, Espina responde: "El lenguaje. Y cuando no, porque por alguna razón no puede, trato de ayudarlo haciéndome presente. Hago de ventrílocuo. En la medida de lo posible lo ayudo para que pueda dar un paso adelante. En (con) él hablo para saber que todavía puedo decir." Reconocido el hecho de que la palabra es esencial en el desarrollo del "yo", Espina opta por aproximarse a una promesa de identidad a través de su inmersión en el entramado de significantes para, una vez

dentro de él, delimitar claramente la conexión entre lenguaje y realidad. "La linealidad que articula la poesía va en todas las direcciones: es una linealidad hecha con asimetrías, una linealidad de telaraña," dice el poeta. Si bien el "yo" se define en las relaciones simbólicas del lenguaje, la aceptación de la existencia de un significante último garantiza el reencuentro con el "yo" "real". La función primordial de la poesía de Espina no es otra pues que constatar que —tal como advirtiera Lacan— el lenguaje no es más que un intento metonímico de encubrir el fundamental querer-ser del "yo".

CONCLUSIÓN

Como se ha dicho en capítulos previos, Charles Altieri propone que el período de la modernidad ha mantenido una relación complicada y ambivalente respecto del romanticismo, movimiento que había surgido como reacción al racionalismo y debido al creciente escepticismo en lo que concernía a conceptos absolutos, tales como sujeto/objeto o mente/materia. La contrapartida del romanticismo a esta crisis epistemológica había sido arraigar su certidumbre en la experiencia individual, en la intuición de lo universal a partir de la experiencia particular, y de lo absoluto en un tiempo y espacio concretos. La estética romántica propuso una correspondencia intrínseca entre el sujeto que percibe, el mundo percibido y el medio de percepción.

A comienzos del siglo XX, las prácticas estéticas de la modernidad introdujeron una ideología contraria al ya desfasado romanticismo, rechazando abiertamente el idealismo epistemológico de aquél, su enaltecimiento del "yo", y su modelo orgánico para la "interrealización" de sujeto y objeto, y de lengua y realidad. La obra artística de la modernidad se aleja de la correlación orgánica entre artista y naturaleza, destacando por el contrario que había una clara discontinuidad entre sujeto y objeto, acentuando incluso la relación asimétrica entre ambos. La creciente fragmentación del "yo" requería una estrecha construcción del objeto artístico a partir de los fragmentos de la experiencia. El arte moderno, incluida la literatura, aparece a menudo como una desesperada insistencia en la coherencia frente a la inestabilidad de la naturaleza: la incertidumbre de la percepción. Por todo esto, podría decirse que el periodo moderno evoluciona a partir de una

intensificación de la ironía romántica. Quizás por ello, los análisis de aquél se han concentrado en la ruptura con las convenciones formales como expresión de la desintegración de los valores tradicionales. Es este aspecto del movimiento que destaca como antecedente de la época postmoderna.

Muchos consideran que la postmodernidad encierra ideas opuestas a la modernidad, cuyo objetivo espiritual había sido descubrir una "verdad fundamental" en lo que se considera "realidad". El argumento postmoderno declara que las condiciones tecnológicas y económicas en el siglo XX llevaron a una sociedad descentralizada, bajo el control de los medios de comunicación. Las ideas han pasado a ser meras representaciones interreferenciales, réplicas mutuas que carecen de objetividad y originalidad. La globalización, producida por las múltiples innovaciones técnicas, se cita como una de las fuerzas que han llevado a la descentralización de la sociedad moderna, culturalmente global, pluralista e interconectada. Los críticos postmodernos argumentan que tal carencia de un único centro dominante crea las expresiones y percepciones que se identifican como postmodernas: el rechazo de toda imposición de falsas hegemonías meta-narrativas; la ruptura de esquemas estilísticos tradicionales; y la eliminación de categorías logocéntricas.

Hemos señalado que la incertidumbre de la experiencia había sido ya recalcada por los artistas modernos. Comenzando con los pintores impresionistas, se había concluido que las variaciones cromáticas podían transformar la relación psíquica del artista con la naturaleza, introduciendo con ello una compleja dialéctica en lo que se refiere a la autoría del artista y su relación con el entorno. En las obras de Claude Monet, por ejemplo, no hallamos ninguna perspectiva que no esté de por sí impregnada de lo que se intenta mostrar. Lo fundamental no es lo que el personaje sienta, sino la

implicación del mismo en lo que observa. Tal absorción en la inmediatez de la percepción supuso una aproximación a la representación en claro contraste con la concepción del "yo" creador observada posteriormente en la poesía de T. S. Eliot.

Pero éste sería sólo un primer paso ya que, más allá de una "modalidad de percepción", los pintores de la época moderna comenzarían pronto a explorar "una modalidad de existencia". La necesidad del artista de describirse a sí mismo imposibilita que éste se limite meramente a absorberse en el proceso visual. Con posterioridad a los impresionistas se produce la necesidad de correlacionar el modo en que el arte revela nuevas verdades con la manera en que el deseo del autor se refleja en la estructura formal de la obra. El pintor post-impresionista pone en evidencia un conjunto de fuerzas que representan "una sensibilidad prismática" tanto en lo que respecta a la percepción como a la composición. El genio del artista reemplaza al arte mimético con otro que reglamenta la naturaleza al imponer sobre ella su temperamento. Pero en ese proceso, éste se ve a su vez transformado por la disciplina formal.

De forma paralela, en poesía William Carlos Williams hizo todo lo posible por desarrollar estructuras que probaran la capacidad de la mente activa y formacional del poeta para imponer sus propias estructuras sobre lo real; no desplazando a los objetos, sino dotándolos de vida en una nueva dimensión de relaciones constructivas, que al igual que en el cubismo convirtieran una obra en su propia realidad. El deseo no busca crear nuevas realidades, sino establecer principios por los que se pueda habitar el único mundo que se extiende más allá de la proyección del poeta sobre el mismo.

Tal proceso de transformación es al fin y al cabo una forma de probar ciertas capacidades en la composición poética. Williams hace de sus tensiones estructurales el foco

de una visión que funciona en términos de contrastes internos, antes que de meras diferencias externas (perceptuales). El lenguaje mantiene dos fuerzas en tensión: una creada por estructuras mediante nuevas formas relacionales, y la otra, que libera a la mente activa para poner en práctica una inestabilidad paralela. En definitiva, la dimensión autorreflexiva del lenguaje conlleva una reflexión análoga del hablante sobre quién es él una vez que ha captado su relación con la realidad.

Wallace Stevens, por su parte, sugiere que en lugar de concentrarse en hacer visible las condiciones de la visión dentro de una escena, la poesía debe explorar el uso de múltiples perspectivas para crear situaciones que se hacen coherentes sólo mediante el complejo acto de la síntesis imaginativa. En vez de poner énfasis en una lengua purificada que pueda definir claros contrastes, alineando la atención con la percepción, el lector podría adaptar el lenguaje a las mismas estrategias que Picasso había empleado ya con el cubismo: los materiales plásticos pasan a convertirse en elementos composicionales cuyo valor se adquiere mediante relaciones puramente estéticas.

En la poesía de Stevens percibimos la habilidad para hacer que el lenguaje componga estados materiales que requieren una reevaluación total de cómo se interrelacionan el artista y la realidad. La representación debe mantener su poder rechazando las fáciles unidades que se imponen en la percepción. Picasso había puesto en evidencia que el *collage* no sólo debía abrir nuevos modos de contacto entre contornos; también debía transformar sus propias energías negativas en una nueva fuerza sintética que dramatizara el poder transformacional del arte. Asimismo, Stevens prueba que el lenguaje podía enfrentar varias sustancias y registros, haciendo que la obra tome una densidad polirreferencial de mutuos contrastes. No se trata de un mero acto de interpretación de

símbolos, sino de un proceso por el cual se rehace la realidad con símbolos ya existentes.

Stevens habla de "la facultad constructiva", cuya energía se deriva de la imaginación y no de la sensibilidad. Si la imagen nos llega a través de los sentidos, su verdadera fuerza comienza con la capacidad para producir algo no directamente condicionado por el entorno, elaborado a través de una transformación que se lleva a cabo a diferentes niveles de estructura mental. En este "mundo interior" del pintor o del escritor, todo tiene una misma base, lo que Jackendoff denomina la "estructura conceptual". Ahí convergen la pintura y la poesía: la primera esforzándose por representar lo que las palabras son incapaces de expresar; la segunda intentando hacernos ver lo que no es accesible a la mirada. Cada una de las artes se manifiesta en su propia dimensión, donde se encuentra su característica esencial. Esto marca las diferencias básicas entre las artes y las mantiene separadas.

No obstante, aunque la imagen y la palabra se proyectan a través de nuestras capacidades perceptivas y creativas, estas diferencias se desvanecen en la labor artística, que obedece a una necesidad interna y no es simplemente el producto de una realidad exterior o un condicionante interno. La creación se debe pues a una trascendencia, según advirtió Susan Langer, y no a la materia prima con la que se trabaja. Como aduce José Lezama Lima, el crear conlleva un descubrimiento de lo que ya vive en uno cuando comprende que las ideas que fluyen en el ambiente han encontrado un terreno para crecer y transformarse. Se trata entonces de seguir los pasos de múltiples posibilidades una vez que se han cristalizado en el acto creativo.

Según Altieri, la progresión en la estética de la modernidad parte de T. S. Eliot, pasando por Ezra Pound, Williams Carlos Williams y Wallace Stevens. En poesía, como

en pintura, un proceso "abstrayente" de "des-creación" y "re-creación", va requiriendo de una discriminación perceptual cada vez más precisa, y por lo tanto una cierta dependencia de la conciencia. Por lo tanto, Altieri considera que la estética de la modernidad contiene una epistemología, que es para muchos críticos el único método válido de discernimiento.

De igual forma, Marjorie Perloff reconoce que una "estética constructivista" se halla en el núcleo de la llamada "poesía del lenguaje", que insiste en el proceso mismo de construcción, a pesar de su anticlausura, incompletitud e indeterminación. Perloff señala que los "poetas del lenguaje" de las décadas de 1980 y 1990 en Estados Unidos llegaron a poner, como Wallace Stevens antes, un énfasis especial en el proceso creativo, resaltando sobre todo lo incompleto e indeterminado de la obra poética. Este grupo de poetas, entre los que se incluye a Bruce Andrews y Charles Bernstein, había visto sus primeras publicaciones en *L-A-N-G-U-A-G-E*, revista editada por los dos poetas mencionados.

Ambos pusieron especial énfasis en una orientación casi exclusiva hacia la "poesía del lenguaje". Según ellos, el proyecto poético no supone la conversión del lenguaje en artículo de consumo, sino la "reposesión" del signo mediante un análisis pormenorizado de su producción artística. Bernstein identifica una cierta "polirreferencialidad" como el rasgo definitorio de la "poesía del lenguaje". El poema se aleja del papel mediador propio del lenguaje prosaico como corroborador de un "orden" existente, para convertirse en destructor de éstas. La contribución del lenguaje poético viene dada por múltiples asociaciones fonéticas y semánticas, alcanzando esa resolución epifánica que hemos denominado "con/figuración sintáctica".

Asimismo, los poetas "neobarrocos" hispano-americanos, recientemente incluidos en una entrada del

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, utilizan el lenguaje poético para señalar el estado de cosas de la "realidad" diaria. La sociedad queda determinada por el lenguaje que la define. Al reevaluar el lenguaje a todos sus niveles, la poesía "neobarroca" —como la "poesía del lenguaje"— descubre la irrealidad de "lo real". La "realidad" muestra su verdadera semblanza ilusoria; esto es, la "realidad" se crea y re-crea al decirla o pensarla verbalmente. Según lo establecido entonces, el verso "neobarroco", como parte del "juego" del lenguaje, consigue liberarse de cualquier ligadura semántica prefijada en favor de nuevas elaboraciones ("con/figuraciones"). Al convertirse la "realidad" en una mera figuración del lenguaje, éste puede estructurar nuevas "realidades" sin exhibir dependencia alguna en conceptos anquilosados.

Así pues, tal como se ha dicho, el lenguaje constituye el orden simbólico a través del cual el poeta es capaz de postergar la realización del deseo. La estética "neobarroca", radicalizada en la poesía de Eduardo Espina, acepta que el pensamiento no-verbalizado, carente de ordenamiento, puede confundirse con la inmediatez del deseo. Y es la postergación de éste último lo que también busca "la poesía del lenguaje": enlentecer, entorpecer, desviar, alimentar con más *surplus* de deseo la actividad de las palabras en el poema.

De esta forma (dador de nuevas formas), el lenguaje para Espina, además de ser intermediario para imponer una originalidad sintáctica y retórica, como queda claramente destacado, es una entidad viva; no es un producto final, sino creación en potencialidad, anhelo de totalidad que intencionalmente pervive prolongándose. Su obra lírica, de lectura difícil pero altamente estimulante por la infinidad de novedades que presenta —José Kozer la clasificó de "poesía dura" dentro de la línea "neobarroca", además de haber considerado a Espina, "quizás el poeta vivo más imaginativo

del lenguaje en lengua castellana”— ofrece al pensamiento inconsciente los “anclajes” necesarios mediante los cuales pueden estructurarse entidades antes no imaginadas y —lo que es más importante—logra no sólo posponer la realización del deseo sino incluso generar deseos inexistentes más allá del lenguaje.

APÉNDICE

Se incluye a continuación una selección de treinta y cuatro poemas de Eduardo Espina, pertenecientes a los libros *La caza nupcial*, *El cutis patrio* y *Mañana la mente puede*, que consituyen la trilogía *Deslenguaje*, con demarcaciones tanto fonéticas como sintácticas, cuya finalidad es demostrar al lector las múltiples interconexiones existentes entre los diferentes niveles lingüísticos de cada verso. El contenido del apéndice sirve para ilustrar aun más el contenido de este libro, como asimismo destacar la contundente originalidad sintáctica y semántica de la poesía estudiada.

VERSOS ILUSTRATIVOS DE LA POESÍA DEL DESLENGUAJE

A. LA CAZA NUPCIAL

I. TAN SEGURA COMO EL HORÓSCOPO (PARA LOS NACIDOS EN VIRGO, MAÑANA LLOVERÁ)

1 [Todo sucedía hasta ser hace poco, / [porque en el rostro invariable era / algo afín a lágrimas inmerecidas / [donde al loto de ti tan parecido y / [cuán atareada en parvada de flor / apacible [mirando para otra parte / sin no menos rizarte [al masajear / la joroba de perezosa mucosidad / [que empaña el ocre del acebuche / [abucheado [por nublarse [hablando / ante la blanda labia de pederastas / [cuando la greña engañando con el / origen venía, mejor que **eso** y **que** / **queso** para la rata en su gimnasio / [**donde** yo insomne y en **donde** ¡tú! / [si no duermo], miras por lo menos / asear al silfo [para decirle de cerca / [que [por ti no rasco ni estornudo] y / [como puedo] a las palabras atrapo / en una bolsa de macramé brilloso / [para llamarte o **cambiar** al mundo / por unas monedas dadas al deseo, / por unas uñas nunca vistas, y una / telaraña anudada al imán del apeo / en holganza de **sedas** y abe**cedar**io / y **cambio**, hasta la aureola del rulo / [con que arropas sin planear al ano / novio de anomalías [amartelando [a / cuanto ha quedado dentro del orto / [que [hasta las tormentas **cambio** de / cielo] y [me **cambio**, las pantuflas y / la camisa] y [**cambio**, una mujer por / una vaca y un jade por una monja / [que no quisiera ser tú o las dos en / el mismo mérito de ramalajes con /

giros a favor y una navaja de palo] / pero [**cambio]**, [**cambio**, una tortuga / por un diccionario [para distraerte / en tu difícil fenecer [haciendo bien / por teléfono [cuando ambos, ya en / maridazgo de pajarero a mal traer, / uno ante el otro unidos al lodo con / novedoso enhebrar de abluciones / [como a coro cabe en cuanto calca / el arca de caney contra lo colosal / [donde acopiar la copia despareja / de los bosques (pelos de miss) [en / cuyo temor el misterio comienza] / y [vamos en él más bien [a usar del / deseo en ausencia solo el silencio]]]]]]]]]]]]]].

II. CARTAS DE LA OPÍPARA (EL ESTADO IDEAL DE LA HIPÓTESIS)

1 [Sorprendida idea la de las ingles [**augura**ndo / en grande una **anual agonía** en la conciencia / del mismo de siempre (esta vez en pijamas) / [cuando de la dulcinea salían los alaridos por / atrás de la goma moral [diciendo adiós con el / peine y una antorcha mojada [para alborotar / al pubis con él a bordo [como habría también / hubris en la brisa [mientras la serie de seres / resueltos ensordecía a las centollas [huyendo / solitarias en latas de conserva [donde **ella** ya / **llena llamaba** la atención del óvulo al vuelo / [aceitando el atuendo atornillado a su cauce / de cortesana en ruinas [donde menos queda / [que toque de queda dándole hado y prenda] / mas no pote de léporas [que al sacarla de sí / tras del truco la ataba a una cresta de gallo / llegado a la pesadilla del yo tan mal hallado / [donde ambos vivos venían igual a un ánima / al **grial** [que alegre recorría la velada **visual** / del balcón acostumbrado a abrir la boca en / casa del veleidoso [donde hablara el

fungus / de los baños, de ti en mi a medias sobando / una espalda [cuando el reloj de arena decía / [desconocer la causa [para atrasar las horas / detrás del tic tac [con que la higiene relojea / el posible efecto de algún día decidido por / la duración de aquellos contra un instante, / pues animalillos del llano [a dejarse adorar / [que hasta las hienas en luna llena deciden / seguirnos [por entibiar el limo del tocador / [con que calvo el invierno pintó la ocasión / de aterir la deshonra alrededor de la dicaz / [galopando con nacarada herradura [que ha / dejado dolida a la porcuna del conventillo / [al **venir** en **burro rumbo** a la dote del dedo / [a donde sin guiarnos un siglo antes vamos / con mente de sangre aria [mirando de reojo / la empolvadura [que en esperanto deletrea / tu nombre entre las cajas de preservativos / y plantéatelo así [sin temerle a las palabras / [lo que escriben [que ninguna en tanto sabe / [cómo hacer para tener más de un sentido / [aunque sea poco o muy poco lo que quede / y a la miel por nacer de la abeja dale lugar / o absolución, [pues más bien eso te toca [y / no me escribas [diciéndole [que es verdad]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]].

III, ¿UNA PLUMA DE SALAMANDRA O UN LABIO DE MÁS? (EL LUNAR EN EL ALMA LLAMA LA ATENCIÓN)

1 [Letra [que en son de atraer al austro se suma / al humo en medio del firmamento [enfriando / el sol sobre la colcha [que a través de volutas / cae cuan anónimo macró [mientras atraviesa / el balandro [donde su peso en desolado surca / las partes aterradas entre ramalajes de

raras / resoluciones en aquella con callada ambición / dispuesta bajo las sábanas de diáfano zaguán / a dar fruto [para que la desconozcan a menos / [que la piel aborrezca la pereza o el porvenir / por lo poco [que durase el paisaje del pasado / pues en verdad, la boca fue demasiado chica / [para mentir a la zaga de tanta timidez [que al / son de la desterrada tentación salía de mi bic / [como bicoca entendiendo al día en su índole / de arenas movedizas al borde de la duración / solitaria a soñar con denuedo de espadachín / disfrazado de casi todo [cuando al bidet venía / el enano pardo [que a tu cama intentara subir / con bis de semejanza [que por siglos en Sísifo / atravesó los cordeles de lejanísimas espumas / [donde un rumor de remos remados despierta / por el charco del rubor de mis liviandades de / vida muy bien vivida, de canas antes del pelo, / y una bola otoñal en tan previa escolopendra / [cayendo entre el ayer y esta llaga en persona / a la hora del rocío [saliendo [hacia donde sería / necesario estar cerca del mal [apenas entrara / el tiempo a mis tabúes vistos en peligro y a la / piel veo temblar entre la espalda y una pared / apartada de la respiración [al saberse perdida / en tu autorretrato sin poder confesar puesto / [que peor mentira no habría que la verdad al / decirla cuando a riesgo de gozar como sátiro / [por salirme del alfabeto escarbo los litorales / de la libídine [rasgando la negrura y lo grabo, / frente al espejo del lenguaje [que se acongoja / con sorna de solar vocabulario pero tampoco / [porque este espejismo de palabras no es todo], / y [porque ellas, a su manera, también te aman]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]].

IV. LAS PATAS DE LA CAMA NOS SEPARAN DEL MUNDO (LA VISIBILIDAD ES UNO DE LOS ASPECTOS)

1 [De tan turbia morosidad entre mortajas, más / turbaba la barahúnda la ablación del gineceo]. /
2 [[Zurcir de rusa muerta en el apogeo del pigmeo[/ y [ante una mente el himeneo, lo menos posible]].
3 [[Tropelando la piel a pleno año [apenas puede], / [otra tarde era ahora [la que luego habría sido]]].
4 [Bajo la constancia del cielo al ser semejanza, / todo era charco o trecho y aun, todo estrecho].
5 [Lenguaje en sarong de púrpura popelina de la / bella diciendo, bien [que a su gotear se arenga]].
6 [Y en el alud del ansia mis almas, y en la jarana / de haragana, sándalo y dálmata embalsamada].
7 [Pelo liso para el uso de lo bello en el hallazgo, / [sin esclarecer las usanzas por loar al olvidarla]].
8 [Deseo de sí a no según sería más de una vez / el ciclo en la seda como su idea hace mucho].
9 [[De lo que vieron], ni un ojo abierto olvidarán: / encima del monte y viendo, los pies de la isla].

V. NARCISO EN POSE DE IDILIOS (UNA BELLEZA LLAMADA A YACER)

1 [Caía la noche [para ser echada de menos / [no más que la muerte [amaneciendo a su / lado del día [que a los labios abandona y / por los míos [diciendo cómo pero no qué / [cuando con alharaca de anacoreta decía / [que tu amo [ese al apoltronarme] no seré]]]]]]]], / [quien te saca y

jubilosa te pone alegoría / alrededor de la boca a una hora enorme / [para que alumbre el humo en la lámpara / o nadar [para que la marea mencione a la / majuga [que al domado en dorada ladera / lamía, [cuan en su tálamo tan empolvada / valva de la ingrata torcedura de aquellas / por el zaguán [al quitarse las ligas [donde / nadie con monda metáfora [preguntando / que si primero la humedad [que el huevo / o las dos cosas y ambas como ella vació / de veras en la madriguera y por la regia / marejada una docena con once abadejos / [dibujando el oleaje al calor de su indicio / [con que demorada merodeaba una sirena / como ninguna [anunciando las causas [que / [al ser pensadas] tendrán frío o mucho frío, / y no sé si fue mañana, pasado, o después, / o dime [quién en la memoria mentía y las / cosas a ser tal cual pasaron no eran cosas / acaso resucitadas mientras en trifulca de / continencia, anfibio ni cinabrio folgaron / con refajo de ajolote [cortando la hilacha / de lo escuchado [que a la voz haría variar / [porque verdades no quedan sin adivinar / en la edad [de quienes querrán acontecer / [donde sólo pareceres eran de cuanto no / es [aunque sean achaques de habladuría / o lenguaje en folios de ráfaga enroscada / en aquella [al llegar con llagas de bellaca / tras destos suspensivos puntos de vista / como lo innombrable [de verla a la vera / del río [que miro al abrir cada ojo y dada / al antojo, perdida [por saber si mía sería / mi ceguera de aperiá entre los pliegos o / plugo ojeras y doy por ti [al que ablanda / el blasón del perfume en los terciopelos / ya sin acercar la cara [a quien la acaricia / o sólo la ceniza del idilio en dosis suave / [donde yo soy, y soy tus ojos, y los miro]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]

VI. ¿UNA PLUMA DE SALAMANDRA O UN LABIO DE MÁS? (EL LUNAR EN EL ALMA LLAMA LA ATENCIÓN)

1 [Letra [que en son [de atraer al austro] se suma / al humo en medio del firmamento [enfriando / el sol sobre la colcha [que a través de volutas / cae cuan anónimo macró [mientras atraviesa / el balandro [donde su peso en desolado surca / las partes aterradas entre ramalajes de raras / resoluciones en aquella con callada ambición / dispuesta bajo las sábanas de diáfano zaguán / a dar fruto [para que la desconozcan [a menos / que la piel aborrezca la pereza o el porvenir / por lo poco [que durase el paisaje del pasado / [pues en verdad, la boca fue demasiado chica / [para mentir a la zaga de tanta timidez [que al / son de la desterrada tentación salía de mi bic / como bicoca [entendiendo al día en su índole / de arenas movedizas al borde de la duración / solitaria [a soñar con denuedo de espadachín / disfrazado de casi [todo cuando al bidet venía / el enano pardo [que a tu cama intentara [subir / con bis de semejanza [que por siglos en Sísifo / atravesó los cordeles de lejanísimas espumas / [donde un rumor de remos remados despierta / por el charco del rubor de mis liviandades de / vida muy bien vivida, de canas antes del pelo, / y una bola otoñal en tan previa escolopendra / [cayendo entre el ayer y esta llaga en persona / a la hora del rocío [saliendo [hacia donde sería / necesario estar cerca del mal [apenas entrara / el tiempo a mis tabúes vistos en peligro]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]] y [a la / piel veo temblar entre la espalda y una pared / apartada de la respiración [al saberse perdida / en tu autorretrato [sin poder confesar [puesto / que peor mentira no habría [que la verdad al / decirla [cuando a riesgo de gozar como sátiro / [por

salirme del alfabeto escarbo los litorales / de la libídine rasgando la negrura y lo grabo, / frente al espejo del lenguaje [que se acongoja / con sorna de solar vocabulario [pero tampoco / [porque este espejismo de palabras no es todo, / y [porque ellas, a su manera, también te aman]]]]]]]]]]].

VII. UN POEMA MENOS (ALGO SUCEDE CUANDO EL LENGUAJE YA NO ESTÁ)

1 [La vez visible [cuando venía a la giba de cornudo / unido a lo oportuno], su esporacidad en el espejo / [eligiendo alguna imagen, el derrame de resabios / [del que saltimbanqui encantara también al tema], / la radio portátil, la respuesta del pollo [que en tu / plato piaba, el almohadón de plumas], el biombo / anacarado en las lindes con unas crines carmesí, / y entre más estrépito de ocarinas por el tocador / la hipótesis (o quizá) [de que todo haya sido muy / en vano] y un ramo de lantanas [que de tu imagen / [agitando a la santidad vacía salía, y no solo eso]]]].

2 [Como Aladino [al frotar una lámpara a la vera [de / lo que veo]], hago también desaparecer el poema]

VIII. PALPAR DE PARACAÍDAS POR EL BOSQUE (LA CAÍDA CAMBIA DE OPINIÓN)

1 [Caía un alma a la ermita del muerto / [por haberlo hecho muchas veces [sin / saber [cuándo] ni [a qué cuerpo

pasaría / [tambaleando con cacareo de gallinas / dadas al trueque de [contemplar no el / huevo] [zurcir en redondez a su forma / sino algo ovalado en vez de una vida / [que a la feliz en el hastío encontraba / con un ojo de bruja y otro de verdad]]], / [pero de cierto nada salía del desierto / [donde Ícaro venía a caer en posición / dispuesto [a dejar a un lado las ideas / [pues a tientas se soltaba el pelo en la / espera [sin poder rodear la redondez / [mientras el bucle abotonado por ella / quedaba arreglando la calma liminal / de los elementos del único cometido / [que al ritmo de tan burda solución se / derretía alrededor del orto aserrado, / [volviendo con candor de comadre [al / crisparse entre las faenas enseñadas / [para hacerse pasar por el relámpago / pagano [que pagó la cuenta del hotel / [donde abunda en la bañera la virtud / [turbando a la ninfa afeada por tiaras / enterradas en barro antes de tiempo / [cuando la disposición se apaña [cuan / ansias de voces hace poco] a susurrar / ["nadie tienta todo a la escolopendra"] / ["nadie come tan mudo el mondongo"] / y tras el mundo un femenino aserrín / y gónadas de anodina ánima [al salir / de los hospitales [donde la delicadez / no sale de ninguna otra parte [que de / los glúteos aceibados [donde una vez / abotonada pasaba la involucrada del / cero al único eco [hasta prolongar los / días a dar fe por fortuna del lenguaje / anterior a su ficción de delectancias / [donde tantas cosas morían al mismo / tiempo [que la sensación de uno solo / [sabiendo averiguar por abajo del tajo / más liviano [que en mansión de pajas / [donde ha ocurrido en verdad de todo / [aunque el goce anunciara al sarasa lo / cierto de [cuanto nunca sabrá del todo / [al ser tocada como alteza la kamikaze / encasillaba su roña dispuesta al paño / añadido a un hoyo de ella [como tarea / imposible de los sables por la cama [al /

huir en nombres del ahora y, después / de unos nulos lunares [no recordando / de la historia sino la postergación del / poro y en la zozobra el agasajo y una / escarcha de gozos dicha [que ya no es]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]].

B. EL CUTIS PATRIO

I. LENGUA MATERNA (ESTÁ ESCRITO Y ENTONCES SE ESCUCHA)

1 [[La mirada] [**su**eña [**su ser**] [**s**in **ser cier**to]]].
2 [[Nada **im**prescindible] [es [**in**versamente / **pr**o**p**o**r**cional]]: [[el u**s**o] [**sa**c**i**a [lo **s**ilve**s**tre], / [el empolvado] [a la **par** de la a**par**iencia]]].
3 [[Hace [un rato]] y [[en el **país**] aún [**pais**ajes]].
4 [Las **p**alabras **p**reguntan **p**or las plantas / [en [lo que no **p**odrían responder]]], ¿[y si / lo son]?
5 [A**br**uma [un deslum**br**amiento], / y [dentro de la **cas**a] [**casi** una **si**tuación]]; / [[la **cas**a], [ese **espe**jo [**p**ara **p**ecar d**esp**ués]]].
6 [[Todo lo nuevo] [ten**dr**á [**re**d**o**r de u**rr**aca], / [li**bra**da mem**bra**na] [adonde despe**r**ta**r**se]]].
7 [[Corre [a sus an**si**as] [una **visi**ón **v**aliente]: / [el río sa**gr**ado] [en lu**gar** de los ho**gar**es], / [la **v**elocidad del **oro**] [en **aras** del **v**iento]].
8 [[Entre **ta**n**t**o] [el árbol del **ta**bú] [o**só** [**so**ltar / a**zo**res [por [las montañas] [n**un**ca **ú**nicas]]]]], / [[**pa**só [el **p**ulso del **papi**ro] [a la me**mori**a] / [al **mori**r [la h**or**a] [entre la au**se**ncia y un / **es**pe**s**or infinito]]]: [algo [todavía por i**par**] / y [[**par**e [al al**ba**] [el h**áb**itat] [la sílf**i**de **f**eliz]].
9 [[Ras**pa** [**p**or el **pa**isaje] [lo que no es **poc**a / **cos**a] y [la **cos**tum**bre** de o**br**ar en **br**eve]].
10 [Ya el tiempo o **reg**resa [la **id**ea] [a su l**id**], / [[**reg**la **gr**ave] [para a**gr**egar a los a**güer**os]]].
11 [[**Detr**ás **de**l aus**tr**o] [o**tr**o es**tr**uendo] [a**tr**aen] [dis**tr**aído por **tr**aer a las horas el **dr**ama]].

12 [[Entre hoy y ya] pasaron [varias semanas]], / [[quede [para el domingo] [lo interminable], / [el per**fu**me [cuya **f**orma **fu**e la **f**elicidad]]].

13 [[Algún rato] se**rá** [mient**ra**s el au**ra** ocu**rra**], / [**rá**pido] [**ra**sgando [la su**er**te de h**erra**du**ra**s]] / [cuando [a **ra**s] [la siemb**ra** **r**eciente] [**r**o**za** [al / **sa**uce] [en los **c**ielos]] [pero [**si**n nunca **s**erlo]]]]: / [[nada **si**mple] es **si**milar [a la próxima ve**z**]].

14 ¿[O ha de ser [el in**fin**ito], [puro **fin**], [de **qué**]] / y [**qué** ha **si**do [del **si**lencio] [al a**s**omar ahí]]? /

15 Altura callada, hada del más dócil nido / de voz a variar con la voluntad del tala.

16 [T**il**os, h**iel**o, [a**ñ**os de **ñ**andu**ba**y] [como **va** / [único el co**ra**zón] [del agua] [a d**ar**les ca**za**]] / y [**zar**z**a**les [al ha**c**er del a**z**ur el **res**ultado]], / y [**r**azones [pa**ra** las zo**rras**] [en la ce**rra**zón]].

17 [[**V**a [**por** tal **porv**enir] [el do**ra**do anu**r**o]], [**va** / [la **p**aja] [al **p**ico] [en su **pájar**o]], [**gir**a [a**ira**do, / [a lo in**v**encible]] [**v**iaja [ant**es** de **s**aber **es**to]]].

18 [Ci**ma**s, [al**ma** [**para** no dej**ar** de **par**ecerse]], / [al cierzo [donde **t**an**t**o est**á** [que ya es**ta**ba]]]].

19 [Ru**m**bo [de **ma**dréporas], [de **mi**rar enci**ma** / [la **mis**ma **simili**tud del **s**ol] [**c**erca del **lir**io]]].

20 [Sea [hasta turbar fuera[una es**f**era in**fi**nita]] / [contra la **fro**nda [que en en cané**fo**ra **v**iaj**ara** / [por **ver** el **ver**ano [esper**an**do al p**am**pero]]]]].

21 [[**P**lan inmóvil] [que la **p**az **p**uso en **p**eligro], / [**ár**boles [a **var**iar con la **v**oluntad del **air**e]]: / [por **se**guro**s** que alt**os** **se**an], [los **se**quoias] / [**con**tarán [la nu**n**ca e**ncon**trada e**ter**nidad]]], / [du**ra**ción e**ntr**e las hied**r**as [al dis**tra**er**l**as]] / [si [pa**r**a s**er**lo] pi**er**den [la h**er**encia sid**er**al]]].

22 [También a**sí** [el ali**si**o] **s**opla [**s**in pen**s**arlo]].

23 [Altura call**ada**, [h**ada** del más **d**ócil ni**do**]]: / [**s**u pul**so** [al **so**ltarse] **s**erá [i**gual** [que **lueg**o]]].
24 [Allí la **vi**scosidad [con t**al** **lab**or de **lab**ios] / [**vol**vi**e**ndo [a**viz**orados] [al **b**e**z**o]] **v**an a dar].
25 [Lin**gua**, **gua**licho, [ra**ch**a de te**ner** di**ner**o] / [[siem**pre** y cuando] [en el **pre**cio] a**pre**nda]]].
26 [**Es** [por **es**o [de pagar**le** [a **la** be**lle**za] **la**res]]].
27 [Pero no [todo em**b**ellecimiento] ha**bl**ará / [de lo o**bl**icuo] [en la ar**bo**leda]]: [el **b**osque / [**b**añado [de **v**encejos]], da [el **v**isto **b**ueno]]; / [está **la** **lu**na [para que **lu**ego **la** explique]].
28 [[En la **g**ema del o**j**o] **gr**azna [lo a**gr**ietado]].
29 [**De**ntro, [lo que no es na**d**a], **de**ja [de ser]].

II. ESCRIBE QUE PRONTO VENDRÁ (UNA GRAMÁTICA DE SALÓN)

1 [Cambia [el p**er**fume] [el **retra**to de / la os**tra**] [**entra**ndo por la v**ent**ana]].
2 [[Para **se**r] **se** en**treg**a [a [[las **treg**uas] / [que [al **gr**aznar] dis**tra**en [al **tra**idor / **v**olun**tar**io]]]], [a [la **v**ida del **v**erdugo]] / [al **qu**itar**la**] [aun**qu**e nada la **c**alme]].
3 [[Por tal **v**oz] la **b**elleza igual ha**b**la], / [el la**b**io se hace [a**b**ajo] [el dormido]].
4 [[Lenguaje o con**se**cuen**ci**a] **se**rá [del / ro**cí**o caído] [como de**cía**n los d**ía**s], / [agua [de [un comienzo [del cual se / habla a**ba**ndonándolo [a **viva** **v**oz]]]]].
5 [Se ha**b**la [de una **r**aza aún **r**eciente]], / [tan **b**ien se ha**b**la [del om**b**ú **v**eloz], / [de eso [que [al **ra**sgo guía al f**ra**gor]]]].
6 [[Enamora**d**a [**d**e la ín**d**ole **d**ormida / **d**urante]], ha**b**la [de unas ala**b**anzas] / [en [la **sed**a **de**nsa [que **sa**be an**s**iar]]]].
7 [Y lo demás, [un **cicl**o aconte**ci**do]]: / [**s**orbe [del bu**cl**e]

[**pulc**ra la verdad]], / [reduce [el **p**ezón] [a la o**p**ortunidad]].

8 ¡[Cuán**ta** es**tat**ura [a**tr**ibuida a **t**odo]], / [cuán**t**o **t**ejado [para el inú**t**il la**t**ín]]! /

9 [Eran [días de **p**oner en **p**rovincia], / [[la oíble **qu**emadura de **c**risálidas] / [a **s**ola**s**] decidía [**s**in ola **s**ollozable] / y [a su **mo**do] [un **mo**ntón de hu**mo**], / [el hu**mo** que al univer**so** qui**so** ir]].

10 [Vio ra**zo**nes, a**zo**ros, pe**s**tilen**c**ia].

11 [[Ojo similar] y [**pu**r**o**s **por**men**or**es]].

12 [Quede [para tal **hora**] esta **ora**ción, / [ai**r**e, **or**o, cand**or**], ¿[y para a**hora**]?] /

13 [Tanto [para decir sola**m**ente, [u**n**a / a**n**ó**n**i**ma** al**ma** [al l**am**po] **ma**ldi**ce**], / [ha**ce** [de la inde**ci**sión] un **se**ntido].

14 [Está el atardecer [para que venga / [la ga**r**úa he**r**ida **por** la **por**osidad]]], / [la **p**iel en el **p**asado se oye], [llega], / [cuánto ru**mb**o de a**mbos** ni**mbos**].

15 [De e**sto**, [ha**st**a decir **to**do aquello]].

16 ([El idioma es [[la lint**er**na **re**al] [por / donde el sol anochece]]]: [a**zu**zan [a / **su** **si**gilo], las **sí**labas, el **si**lencio]) /

III. LO QUE LA PÁGINA ENCUENTRA (LAS FRASES NUNCA TIENEN FRÍO)

1 [**Si**gnos [que **s**uelen **s**er del **si**len**ci**o]], / **c**eden [a lo inde**ci**so] [unas hipóte**si**s]]].

2 [[**P**uestos [a la **par** de las a**par**iencias]] / es**p**ías a**p**uran [el **p**or**veni**r [**veni**do a / céle**br**es **br**isas]], tu**rb**an [costum**br**es, / [cuer**po** **pa**ra **pa**sar al conocimiento], / y [uno entre **p**ocos] [a saberse ca**pa**z]].

3 [**M**ira, [**m**anca i**m**perfecta] [por lo que / han sido], [borrones,

glifos fortuitos]].

4 ([[**P**ausa y [semanas de **p**rueba]] **pe**día / [del tu**pé**] [en las linoti**pi**as] [a lim**pi**ar / su k**if** [sobre las **fi**las de in**fl**uencia] / [sa**b**iendo [del ha**be**r [que le **ve**ndría]]]]).

5 [Y el significado [hecho de pulcros / tamaños], [letricas [que **encar**nan el / **encar**ame de algunas cosas]], [**pe**cas / de cons**p**iración [entre el **pe**scuezo / y un **as** de **s**ol [a **salva**r al **alba**tros]]]].

6 [[En la **va**stedad [que las ala**ba**]] (**va**n / [por tal **v**oz)]] [les toca [parecerse [a lo / que ser**án**]]]: [líquidas [cuando caus**an** / [en la us**an**za] [algunas co**sas** sólid**as**] / [muy por **en**cima de las s**em**ejanzas] / [hasta **ve**r [en la **ve**locidad] lo **vi**sible / [**vi**brando], [y cuánto de **ve**ras **ve**rán]]].

7 [Recu**er**dan [que antes tanto fu**er**on, / esc**ri**tura, trato, [ca**r**as de monst**r**uo]]]: / [son [t**r**as lo que se**r**ían], [mane**r**as [por / escapa**r** aho**ra** [de la **era**] [sin he**r**idas]]]].

8 [Maneras [para a**gr**andar [las a**gr**estes / **r**e**g**iones [que harían [de la **gram**ática] / [con sus **gram**os] camino al mensaje]]], / [atosigan [a [la in**gra**ta hi**guera** [donde / nada de repente crece más sa**gra**do]]]].

9 [[Un **higo**]; [la frase dice: [hay un **higo**]]].

10 [**Hay** esto], [**hay** campos para un p**aí**s].

11 [[Como la le**gua** ven**ga**], sus **ga**u**ch**os / cin**ch**arían [un pon**ch**o] [por escu**ch**ar / a **ch**asquidos [aquello ati**b**orrado de / **b**uen **v**erd**ug**o] [por la or**ug**a derecha] / y [en la mano] [a no ser que sea igual]]: / [con ella empuña, [c**ubre** **ubre**s] y cr**í**a].

12 [Un **paí**s [que en la **pá**gina es **pa**labra]].

13 [Su atis**b**o de sá**b**ana de**b**ió a**b**otonar / [[el tono **v**iril], [la **b**urla en la cara**b**ina] / [cada **vez** que una r**es** la ha**rí**a sona**r**] / [(**r**es non v**er**ba, plus ul**tr**a **t**an útil)]]].

14 [Ras**p**an [en **p**os del ro**str**o di**str**aído] / y [en**tr**e es**tr**uendos]

[den**tr**o de a**trás**]] / [secan [la **pa**ciencia de los **pa**raísos], / [las horas dadas a limbos verticales]].

15 [Tiem**b**lan [como al**b**a] [en el **b**alcón]] / y [[al **v**iento] **v**ienen].

16 [Quién lo di**r**ía: / [[**s**alientes] **s**e **s**ienten [en la **r**ealidad]]].

17 [[En el infie**r**no tend**r**án tanto f**r**ío], / [en la nie**ve** el ha**be**as del **ve**rano]].

18 [**Re**sultan [fotog**r**afías sin histo**r**ia], / [la **r**ec**t**a [que **t**oca [**c**ualquier re**ca**to / o **ca**ndor a**dor**ado por en**cara**mar]]]].

19 [[Un ave leal], [una na**ci**ón de **ci**elos / al**t**os] [para a**t**aviar al **t**im**bó** de los / **bo**sques y [la o**queda**d [que de**b**ida / i**b**a]]]]: [[por **s**u **s**ilencio] el **s**er hablaba / **s**olo], [[el **g**ato de An**go**la] an**go**ra **es** / [al **Es**te] [tan en lo que **s**uda y **que**da]] / [pensar **que** a**quí** es**qui**lma [**c**omo la / **r**edonda **r**oncha de**st**artalara e**st**ola / o t**est**amen**t**o]], [**te**me **t**odo el **t**iempo], / [la **con**di**ci**ón des**con**o**ci**da de oír], ¿[o / qué [**si** lo in**c**esante fue ca**s**ualidad]]?

20 [De**c**ir a**s**ombra de más [en [el **c**eibal / la**b**rado] [que la **v**ida a**b**rió [**t**orciendo / hacia la **t**irana ci**n**tura con sen**t**idos]]]]].

21 [[[Som**bra** de a**bra**cada**bra**s] ha**brá**n de / d**arl**e al**re**dedor [todas las o**ra**ciones], / [a cuáles de las más **be**llas en **ve**rsos / sir**ve**n [para el **or**al am**or** y la mue**r**te]]].

22 [Con **ellas** harían [lo que nunca **lle**ga]].

23 [Adivinán**do**las en **do**lmen o **me**nos / [**m**al que **m**etáforas y **m**irada co**m**ún], / logran a tiempo [**c**autivar [la **c**laridad / [que diga del **c**omienzo, es perfecto]]]].

24 [Perfecta la **v**oz, [la **b**elleza siguiente]].

IV. NOTICIAS DE ALGUNA REALIDAD EN OTRA (LA NOCHE ESTÁ VIEJA, YA NO SE SUBE A LOS ÁRBOLES)

1 [El o**j**o [a las **aur**as] [en **jaur**ía] / de**ja** e**j**emplo para después].
2 [[Mucho des**p**ués que aquel / tiem**p**o] [cuando a**p**arecía en / la **pe**rsona un **pe**nsamiento]].
3 [[Para **s**er **s**in él] **s**e en**tre**ga [a / [las **tre**guas [que [a**gr**andadas / por **gr**itos] al **tré**bol dis**tr**aen]]]].
4 [[**Es** [todo [lo que podría de**ci**r]]], / [**es** lenguaje o [con**s**ecuen**ci**a / del [ro**cí**o **s**acado de en**ci**ma]]]].
5 [[Es [por donde se **vea**], **v**isión]: / y [ojo [para que luego no s**ea**]].
6 [[[Por ver al hoy] se zam**bulle**], / [es s**uy**o [el **y**o [**ll**amando a la / v**ida** [porque de **ida** lo har**ía**]]]]].
7 [V**ida**s [**a da**r con los espejos], / m**ira**n [a**n**tes que **nun**ca] **nada**].
8 [A**sí** [las **sí**labas [por única vez / **aba**ndonada]] van [del **aba**lorio] / [a la volun**tad**] [en la al**ta d**ote] / [cuando adormecida ha de ir / [con los brazos aún cruzados] / [tocando el desconocimiento]]].
9 [Ojo [para que **alg**o lo **ag**riete], / **tr**ama su ex**tr**avío, **rueda** [por / las c**rue**les gr**eda**s] [**s**iguiendo / [al [re**s**umen [que a **s**olas ro**z**a / [el **s**au**z**al, [la **c**iruela **s**ecular]]]]]]].
10 [**Cuánt**a **z**ona [para **ver cerc**a]], / [**cuánt**o **ca**pón [**qu**e aparenta]].
11 [El país no es **m**ás [que tanto] / ni **m**enos [que esta **m**anzana]].
12 [No es mejor [que un **mapa** o / que **pach**anga de **mapach**es]].
13 [Su **camp**o con l**ampo**s [**co**mo / de **óp**alo [al **p**al**p**ar el **pa**jonal]] / [cuando de**ja** a [las ho**ja**rascas, / [distraídas y por extrañas] [ante / la estre**lla** con ha**ya**s ani**lla**das] / **v**an

al **v**elo [que de**b**ajo **b**lande / la ingenuidad a ésta siguiente]]]].

14 [[Amoro**s**a pa**c**ien**c**ia] las o**b**liga / [en **v**igilia] [a cam**b**iar de origen / [mientras le**jo**s y **jo**ven **roza** [la / pierna [escogida (ca**r**no**sa**)] [que / al **ra**to abe**rra**nte co**rr**esponde]]]]].

15 [De**m**asiados y **olm**os **colm**an / [la historia **n**ata**l** de la **l**e**n**titud], / [el puer simbolismo lejos de sí]].

16 [Platónico, inmenso, deslizado / [de quien al re**d**ro **d**iera el lu**d**o / [**oído hoy d**e**nt**ro **d**el horizo**nt**e]]].

17 [La espalda vac**ía** [puesta al d**ía**] / tuvo por obra lo inexplicable, / [el **p**lan [de cuál **p**erseverancia / [cuya sa**b**idu**ría** de**b**e**ría ve**n**ir]]]].

18 [Con tal **fe** en es**fe**ra se de**f**ine] / [(su**f**re al descon**f**iar a**f**ierada)]].

19 [¿Tu**v**o que **ver** [con s**er** feliz?]]

20 [No, [pero tal in**si**nua**ci**ón [por / **s**entir**s**e al uní**s**ono] di**si**muló / **s**u **si**no con **si**nta**xi**s [al na**c**er]]].

21 [A la l**uz** de **usa**nza hi**z**o **sa**lir, / clá**usu**las, **usu**ra, a**lza**miento, / [sentido con**tr**ario a los **tr**igos] / [dis**tr**ayendo las es**tr**elicias], [al / **tr**ato de os**tr**as] [**tr**as el tsunami]].

22 [Aquí la chu**rri**nche va del **rí**o / hasta la **re**spuesta y p**re**gunta], / [el ca**r**pin**ch**o jamás se aga**ch**a].

23 [**Un** m**un**do de d**un**as y pl**um**a]: / [el a**ñ**o del **ñ**an**dú du**ra e**da**des], / [con tiempo pue**d**e hacer bien].

24 [Hay un **s**urubí [para **s**entir [los / **cielos** [que entre ellos traigan], / [**hielos** y **cielo** de len**t**a **t**eluria] / [a**nt**es **nat**ural cuando lo es**tán**]]]].

25 [[Aquí **ta**mbién [**ta**nta can**tid**a**d**] / vibra allá], y [**to**d**a**s las **d**emás / [mien**tr**as al es**tr**uendo a**tr**aen]].

26 [A **tr**avés de la **tr**iste ven**t**isca / [el por**ve**nir [**ve**nido a la pa**tr**ia]] / a**tr**aviesa [[unos v**all**es de **all**á]: / [as**tr**os y **teros** [a decirles [que / dejen a la ra**y**a los resue**ll**os], / [que no

caiga el balde al aire]]]]].
27 [Y **ca**nta la vinchu**ca**, [**c**uando / la noche **c**allada a ella **ca**nta]].
28 [Ha**rá** [en ene**r**o] la ho**ra** [cuanto / quie**ra**n], [aunque la ga**r**za sea / cada **ra**to **r**ecién, no siempre]].
29 [**Que**rencia, [**qui**meras de **qué**], / [una **c**ausa [con **qui**en **qui**siera / **c**ambiar [por el e**c**o] [un **c**uerpo / o**c**ulto en el des**c**onocimiento]]]].
30 [[Cuan**t**o e**st**é vi**st**o], quie**t**o e**st**á].
31 [Van los ojos [a lo que **p**ueden / [**para** dar h**arap**os al **p**o**r**venir]]].
32 [[Ante los intervalos del a**z**ar] / [(luego de **s**er)], el re**s**plandor / [-o por **s**eguir una voca**c**ión-] / au**s**ente haría [[a la ter**su**ra], [al / ruido ca**su**al del na**c**imiento]]].
33 [De**rram**a su **mar**ca [lo aust**ra**l]].
34 [[A la iz**quie**rda de la **quie**tud] / **que**da [otro **da**to arrepen**tido**], / [**b**is a **b**a**b**ear del menosca**b**o]].
35 [[**T**i**t**ila en**t**onces la suavidad], / [cabe ahí [lo resplandeciente]: / [**cas**a de la o**cas**ión entre **eso**] / [**o sí**, **oci**o de **so**l por el **ci**elo], / [y **sí**, o**ci**o por el **ci**elo de **sol**]]]].

V. UNA PÁGINA MÁS (Y LA SIGUIENTE MENOS)

1 [[Al **centro**, el **cetro** de**te**nido], / [la le**tr**a [de quien colma **to**do] / [el **to**rso en el **ent**endimien**to**]]].
2 [Vienen las es**f**inges [a **f**alsear / [[los **f**ilodendros], [la **f**erocidad], / [la es**t**epa [**tibi**a en lo ha**bit**ual]]]]].
3 [Frases [como **s**uelen **s**iempre], / [pre**s**ente [pero **s**ólo hasta hoy]]].
4 [Eli**g**e la pá**g**ina un ori**g**en [(y, / no será por lo **ge**neral a**je**na, / [re**g**ia [después de tanta **ge**nte)]]]].

5 [[[A su em**be**stida de **ve**nablos] / **b**usca en in**v**ierno la **ve**rdad], / [a la **be**stia por el a**be**dul **v**io / in**ve**rosímil [más de una **ve**z]]].

6 [[Algu**ien** al **vien**to a**b**andona], / [**du**da a**dred**e de p**re**starles la / **r**opa], [**pi**de a la **pi**el [**p**ermiso / [**p**ara **per**d**er** algún **re**sultado]]]].

7 [[[El **ca**lor, [la **ca**spa in**c**linada]], / **lle**nan de hu**ell**a los **ca**minos], / [cir**cun**da la **uni**d**ad** [las **d**unas / [mu**d**as [a **p**erseguir el **p**asado]]], / [el **p**recio **p**rístino del **p**alacio]]].

8 [Y [mien**tr**as **tr**inan] están a**tr**ás / [sin sen**tir**se a **tr**avés de **t**odos]].

9 [[**Es** [**que no** pueden], [**es que no**]].

10 [[Inca**paz** la **paz** [en los **ap**eros] / [**p**orque a**p**rueban [al mala**b**ar] / [los **v**er**d**es i**d**us del rey **d**a**d**á], / [rey [para que ten**ga ga**nancia]]]]], / surte [de **pa**rtos] [a las tai**p**eras] / [a**p**urando al coi**to** con **to**rero]].

11 [[A su lamen**to** [de tan mira**do**], / el o**j**o con el án**g**el se queda], / [no sea en sombra [me**j**or [que / el e**j**emplo y las hi**j**as **j**untas]]]].

12 [A**p**arece el **p**orvenir, [la **b**alsa / ca**b**iz**b**aja], na**v**ajas, [**cri**nes en / el la**cri**mal] [**c**uando a**c**obarda / al vir**go** [a lo lar**go** del á**go**ra]]].

13 [Y, [arro**pa**do con ta**par**rabos / de relám**pa**go] toca [la **vívi**da / in**vi**si**bi**lidad], está tan cerca].

14 [De la **f**e a la **f**ortuna per**du**ra / en **du**das [para **d**ivi**d**irlas], [en / **c**ero [a partir de [los **círcu**los / [que fueron no **circu**nstancia]]]]].

15 [Una t**r**enza, [un **r**ío por e**rr**or] / [cuando al ba**rr**io he**rr**umbra / [ab**ru**mando [la **bur**la del **ru**lo]]]].

16 [Llega el b**oj** a los hip**og**eos / [mientras la p**aj**a [en el **aj**uar] / ru**ge** [en términos **ge**nerales] / [y **ge**nial será [cuando llegue / [la resbala**di**za luminosi**da**d / del a**di**ós]]], [la ira

arrepenti**da** / [tenien**d**o [que **v**er con **v**acas]]] / [y aquí no ha ocurri**d**o na**da**]].

17 [[**C**arece de **qu**ietud], [p**r**efie**r**e / [la t**er**sura del tsu**r**u] [a punto / de conv**er**tirse en ambi**ci**ón] / [al **si**no ante tal sarta ini**ci**al]]]]].

18 [[En tanto], el es**pe**sor **pe**ligra].

19 [Peli**gr**a [la mane**ra** de mo**r**ir], / [lo menos fo**r**tuito de su a**zar** / **zar**pa [hacia el líquido clima], / [todo bajo], [do**r**mido el mi**r**to], / [[el e**c**o entre an**c**as y estan**que**] / [**que**mado [**c**omo **q**uiso el agua]]]].

20 [[Con la ex**pa**nsión de **pa**isajes] / a**pa**rece [la do**rada** tempo**rada**], / [lo i**rr**egular [por el **r**acimo del / tiempo] [a pens**ar** [en admi**rar**lo]]]].

21 [Un **m**inuto, [**m**ás, o **m**enos], de / a**m**oroso **m**irando] [no i**m**porta]].

22 [**Ca**nta [[lo que la a**cá**rida **ca**lla], / [un **m**ontón de **mu**cha **mú**sica], / [una bolsa llena de algo vacío]]].

23 [Tanta **ca**ntidad **c**ontra la **ca**sa / [[(el jardín], [la rosa p**re**liminar)] / y [diciemb**re** [hasta [los c**ier**zos / [que **s**acan [de **su** a**zu**l al **c**ielo], / [de [la **so**la idea [donde a**so**ma]]]]]]]].

VI. LAS PALABRAS, LAS PERSEGUIDAS (SOBRE ELLAS SE ESCRIBE CON ELLAS)

1 [[**To**rna [en lu**to**] el **t**ulipán [por al**ta**n**er**o] / [la ma**nera** de a**n**imarse en la mi**ra**da]]: / [pa**ra** la v**oz** es Di**os**], [para él un alma]].

2 [**Alm**a [o **al m**enos [un cuer**po** [**po**blado / de **p**ubis, vís**ceras**, sin**ceras** orej**as** y / somb**ras** de [b**raz**os [a vi**bra**r li**bra**dos / en la **br**evedad]]]]] [encon**tr**ando [**tr**émula / [la

trama del ejemplo [que **a veces v**a / al **abece**dario [con ch**al**eco de b**al**as]]]]]].

3 [[Ig**ua**l [el h**ue**co a**gu**jereado] elogia la / len**gu**a [a **g**uiar lu**ego** los **ego**s [a un**a** / a**nó**nima **m**orada para los a**nima**les] / [**men**os [los á**na**des **na**cidos tan **c**erca / del **ce**tro, del diptongo [t**r**as [la **gr**upa / san**gr**ante [a cuyas anchas zambulle]]]]]]: / [eso **son** [**cuando** están] [**no cuando** no]]].

4 [[Solid**ez** y desov**es** [**p**ara la **p**rosodia] / [y a la rima **p**one **pr**ecio]: [no lo vale]].

5 [**L**etras [a**l**tas [cuan **leta**nías]], [**tál**amos / [que cá**l**idos dotan [mientras atascan]]]].

6 [[**De** noche **de**scansan a los **c**osta**d**os], / [**de d**ía **dej**an [que una abe**ja** los si**ga**]]].

7 [[At**ra**pan [el p**ra**do encont**ra**do en las / geog**rafí**as], [re**fi**eren [al **frí**o de una / tri**f**ulca biográ**fica**], [tienen [**ca**ra de / las **c**osas [**qu**e fue**r**on mucho antes / [por la tie**rr**a a**ter**ciopelada] [**tré**boles / como lieb**res** [de**tr**ás del palisand**r**o]]]]].

8 [[**Tr**oceadas [con el cen**tro** [que a**tra**j**o** / los o**jo**s [si [por **ge**mir] eli**ge**n [re**gi**os / **gi**rasoles [se**gui**dos [sin estar **j**untos]]]]], / pueden **s**entir la benevolencia, [las / madrugad**as** de las criat**uras** d**uras**] / [a**ug**urando [hasta que nin**guna una**]]].

9 [E**ll**as, [por **ll**egar al inicio], **p**onen / [al **pa**lo [donde alam**pa**ra el **láp**iz]] / [**la pr**en**d**a del **and**ró**gino** or**igen**]].

10 [**Ti**enen [**ti**empo [de e**nt**erarse [del / espera**nt**o], [de ese **p**es**p**un**te** [que / [la**s** abrocha] [o las ha**c**e de**s**eando / [su a**c**ento e**st**an**d**art] [a **de**tener la / **d**uración [cuan**do di**cen, **di**me sí]]]]]]].

11 [[Re**fi**eren [a la **f**e y a las ga**n**as de / entrete**n**er], [col**m**an [a destie**m**po] / el exter**m**inio [entre tanto cari**ño**] / [a enca**ñ**on**ar** en **car**ne **r**eal [hasta / los **p**oros **p**úbicos]],

[escuchar**í**an / el co**r**azón [a su**r**gi**r** del i**nv**isible / e**nv**ío de la ca**vi**dad] [esqui**v**ando / **vi**das [al ha**b**er est**ad**o enter**ad**as]]]]].

12 [[**De**spués [**de** i**de**a**d**as y **de** ha**d**os] / [**de d**iéresis]], emp**iez**an [a **ex**istir / [co**mo** un tra**mo** y [**m**ás **m**ontaña / de **m**elo**día** [o**íd**a en los a**di**oses]]]]].

13 [[Anhe**lan** y **lían** hie**l**os [mi**entr**as / [**en tr**egua] **entre**gan significado], / [ellas [por de**trás** y **tras** las o**tras**] / [un ma**tri**arcado de **tri**ste a**t**avío]].

14 [**Po**co im**po**rta [que tam**po**co **s**ea / **s**u má**scara** [la **cara** del **s**ilencio]]].

15 [[Igu**al** hab**la**n], [de **f**e se dis**f**razan]].

16 [[A la **bla**nda nie**bla bla**nden [con / do**bl**e **sen**tido], [di**cen** [no pero **sí**] / [al **s**aber [que mañana **s**erá igual]]]].

17 [Mañana [**c**uando **c**autivas bajan / a **c**aer a**hora** de estas **ora**ciones]].

18 [[Dicen del epitafio en medio de / e**ll**as [como eran **ya lla**madas]], y / [[a ma**y**o **y**endo en ba**y**o] re**b**asan / [la dé**b**il **v**endimia del **v**iento] [al / toc**ar** las co**raza**s [como **roza**n [a / sa**bi**endas] [en la **bi**tácora [que ya / [cauti**v**a al o**jo jo**vial] diera lug**ar** / [donde guard**ar** la me**j**or ima**g**en]]]]].

19 [[Todo ronda al alcan**c**e], [el **C**id / [**con**stante **con** lo an**qui**losado]] / [**c**uando [hace unos días] jur**ar**a / [que nunca se baj**ar**ía del tren]]].

20 [[Cunde y du**ra** [el **ar**te de est**ar**]], / [d**ura** [el h**ura**ño **ra**mo de **r**osas], / [la nim**ia** nov**ia**] [por longán**ima**]]].

21 [[Entre **pensar**las y es**per**ar [que / al **pa**iro **pa**sen al **pensa**miento]] / [con tan im**par**cial suerte], [unas / tardes] irán [a la **mem**oria], [otras / [a las cartas tajeadas [que leerán / los a**m**antes [al **m**orir de **m**iedo]]]]].

22 [[Impar**ci**ales **sí**labas [a bu**sc**arla**s**]] / [a poco de **oír** el **río** la distancia / **c**uesta abajo] [**c**omo **qu**erría hoy / [no la **s**uerte **s**ino el **s**ino del no / y el em**pellón** por el **pelo**

lleno]]].

23 [[Pa**r**a la histo**r**ia del homb**r**e], [la / **r**epetición de los t**r**iunfos [**d**a**d**a / a **d**istinguir [[las **d**ia**d**emas **d**e la / ma**d**ruga**d**a], [el **oro** del **arrorró**]]]]].

24 [Con**ce**de [al **se**ntido] de**cisi**ones].

25 [[[**Tra**s lo que encuen**tra**n], [**c**eden / [al **s**ol] [el límite de **s**u**s** hi**s**torias**s**]], / [[del ejemplo plateado] **b**o**rr**an [la / **br**uma en los **b**úca**r**os], tan **b**ien]].

26 [**Se**a [al levitarlas], [la au**se**ncia de / his**tor**ia] [en**tur**biando el bost**ez**o]].

27 [**Se**ría elemental [[decirles qué **es**], / [**sa**carlas del **cu**erpo [para **c**ontar / [**cu**ánto temen]]] y [**d**ejar [que **d**igan / [en **t**anto **tr**inan] [con el a**tar**decer] / ni [con **g**anas de dar las **g**racias]]]].

28 [[Ante su di**vi**sión] la **vi**da de**ci**de / [que [el **ci**elo **ca**nsa al **ca**mpesino], / [sal**va** las **va**lentías de cada **v**oz]]].

29 [Todo [al **re**spirar] se**rá** [**re**spuesta, / [palab**ra**s por encont**ra**r a t**ra**vés]]].

30 [Nada [en el **air**e] las **har**á [tan ahí]].

31 [[Está [la vi**si**ón] [para **s**er **si**nta**xi**s], / [a un lado de**ber**ía [**ver** [[la **ver**dad / de **algo**], [**algo** de **l**oor a**l** auxi**l**io]]]].

32 [[Lo que **se**a], [del v**es**tigio] r**es**ulta]: / [una imagen, so**ni**dos al u**ní**sono / [**s**in **s**on ni enton**c**es] [en todo e**st**o] / [a descu**br**ir [lo que el **verbo** veía]]].

33 [Na**ce** [a la de**cisi**ón] [una plani**ci**e] / [**si**endo [a medias pero tan **ci**erta]]].

34 [[**Cabal**ga la huella en el **caball**o], / [pero la noche, [**ca**da vez menos]]].

VII. POESÍA ERES (TAMBIÉN) TÚ (HIPO RIMA CON PERIPLO)

1 [[La **pá**gina, [nebrija **pa**ra **pá**jaros]], / [[(menos **su**cede [en la inde**ci**sión] / o [amane**c**e el a**z**ur [a lo **s**ublime])]]] / [la página, [**s**i [por otro **S**ur] a**s**oma / [con **s**ortilegio] [a **s**entir**s**e elegida]]], / [la **pá**gina, [su ojo estando en **pa**z], / [des**pa**rejo acertijo de hicocervos] / ([y un rayo al res**pla**ndor oyendo])]].

2 [Nada hay [ni **te**mas para en**te**nder]].

3 [[Ante el **t**a**c**to] [la len**ti**tud de**t**enida] / [[dará [su **b**orde] [al al**b**a em**b**oscada], / [un p**l**an de **l**is] [por **l**os a**l**rededores]] / [da**rá** [más de una **raz**ón] [al silen**c**io]]]].

4 [Claro **se**rá [el **co**mienzo de **co**nejo] / [a **ce**rcar la **sue**rte [con **p**ata **p**ropia]]].

5 [[Bla**n**co co**n**ejo [a quie**n** e**n**cue**n**tra]], / ¿[o es a**z**ul **s**u **s**ombra en persona]?]

6 [[Sombra [de éstas] [contra el tiempo]], / [y [la más veloz] [[al hacerlo], [lo hará]]]].

7 [[**M**ojado de **m**iradas] **d**a [el **d**estino] / [por **entendi**do] [al **entendi**miento], / [deja [**g**otas de es**gri**mas] y ale**grí**a]].

8 [Ah, [y la ir**re**ve**re**ncia del esc**ri**ba] / [mient**r**as [las esd**r**újulas pasan de / moda], [enmiendan [al mensaje**r**o / [que [por ojea**r**] tend**r**á **r**adar en él]]]]].

9 [[**P**or ver su luz **p**ermanente], [qué / decir], [qué resero [**p**oner encima]]].

10 [[En**ci**ma del oro], [el alma humea], / [**si**rve a [la ra**za** **sa**lvada del de**s**eo]]].

11 [**S**ea [el olvido] [la b**es**tia diferente], / [el **es**porádico túnel [que lleva [al / ca**za**dor], [a la **z**ona al fin ca**za**da]]]].

12 [[**Como** otra can**c**ión en la trampa], / [**como** más al **s**emblante del a**z**or / [**s**aliendo de **ca**u**s**as [**cas**i **s**in**c**eras]]]].

13 [Como, [en el cine de Tarkovsky]].

14 [[**Ci**ne con **ci**elo], [lec**ci**ón **s**olitaria]].
15 [[Por **mirar** a su **r**osa] [hace un **ra**to], / [los ojos s**abrí**an [de **abri**l] [la **mi**tad]]].
16 [Una to**ma** [con el **ma**l ilu**m**inado], / [visiones [entre cum**br**es y **br**uma]] / [que o**br**a [**b**u**r**lando al tapa**rr**a**b**os] / [cuando no lamentan [desc**u**b**r**irlo] / [ni al **br**ío desc**u**b**r**en]]]: [la His**t**o**r**ia / [al **t**i**r**i**t**ar en**tr**e es**t**a**t**u**r**as] a**t**u**r**día [a / la lan**t**ana] [lo que [al fin] la fo**rt**una]]].
17 [[La **mi**tad **m**uerta rela**m**e [la **mi**r**r**a / **r**eal]] y [el **r**ío [al mundo] demues**tr**a, / [tal **si**tua**ci**ón] [**si**n estar **si**ntiéndola]]].
18 [Cuánta h**ora** de t**óra**x, [aut**or**ía [de / días en **pas**ado] [hacia los **sap**os] [a / **p**oco de **p**ensarlo]], [cuánta **r**éplica / [que [po**r** a**rr**obo] lib**ra** [otro d**ra**ma]]]].
19 [Pero [hay que **se**guir ha**ció**ndolo], / [ha**cer** [al **ser**] [contrario al **se**ntido]]].
20 [Ya **la** luz **la**stima [**la**s posiciones], / [las horas [en **fila**] serán [estos d**ía**s]], / [el **pre**mio de **pre**guntar a la vida]].
21 [Toca [como **pa**ga] [una **pa**rte **p**eor]].
22 [[A la puer**t**a] **t**oca [**c**ual **c**ondición]].
23 [El tiempo **re**parte [los **re**cuerdos], / [el pa**s**ado e**st**á [aún por su**c**eder]]].

VIII. DIANA DE LOS ACONTECERES (LA FUERZA DE LA FALTA DE COSTUMBRE)

1 [[En**t**re la **te**a y Guillermo **Te**ll], / la historia se olvi**d**a [de ro**d**ear]].
2 [[Escri**b**e [del **b**osque] el in**v**ierno], / [**vi**ve [el **v**erdor [de lo que sa**br**á]]]].
3 [[**Ll**eva [a las fl**echas**] la be**lle**za], / [el **cha**squi [las f**echas**

[a **lle**nar]]]].
4 [Y [la s**a**et**a**] y [t**a**l b**a**l**a** prest**a**d**a**]].
5 [Es [la **punt**ería [del **punt**o final]] / [[inclinan**d**o [a la na**d**a] una i**d**ea] / [y los días [al al**b**a] [en un trébol]]]].
6 [Trébol, [**b**alas en**tr**ando **tr**istes], / será [la mano [escribiendo esto]]].
7 [Después **t**odo, in**t**erpre**t**ación].
8 [De silencio ha sido [quien **vio** / [la **voz** [en**tre**gada a graznidos], / [harta de **estar** en la **estra**tegia]]]].
9 [Su **c**ontenido [en lo que a**c**lara] / nom**b**ra [rum**b**os como trom**b**a] / [entre el **tra**mo y a**trá**s el agua], / [diluvio antes], [de sed después]].
10 [[Busca el g**amo** [un **amo**] [luego / del **ga**ndul en la ele] y [d**e**l**ante** / un el**e**f**ante**]: [tiene el escogido / [la **pr**isa [de quienes **pr**esiente]]]].
11 [[Eres tú, lector], [ve hacia e**lla**], / [**lla**ma con velas la penumbra], / y [[si no lo crees con oro] ca**ll**a] / [cualquier bri**llo** en tantos **yo**]].
12 [Habla, habla [hasta poder dar]].
13 [[Estación [de la na**da**] deteni**da**]: / [el **arco** [en el **ánco**ra **en**redado], / [la flor **en**ferma **en** un florero], / [pura **f**orma [para za**f**ar oscura]]].
14 [[**T**odo **t**oque de queda idóneo], / [cualquier color [que luego no]]].
15 [[La debi**lid**ad [le**ída** en la **br**isa]] / se li**br**a [de ver lo innom**br**able]].
16 [Na**da** [de a**d**iós], [de **da**nza solar]].
17 [[Es [de no**ch**e]] y [[en ra**ch**as] **ch**illa / un carpin**ch**o [por los **ch**arcos]]: / [va su cazador [en puntas de pie]].
18 ([[Pasa el **v**iento por la **b**elleza], / [las pala**b**ras dan en el **b**lanco]]) /

IX. POEMA CON FINAL FELIZ (DICEN QUE COMIERON PERDICES)

1 [[De [le**tr**as [que tal es**tr**uendo **tr**ajeran]]], / [[alg**un**a] [a**ún un**a], [muchas [**tr**atando de / es**tar**lo]]]: [ninguna obraba tan callada], / [cualquiera [con [**s**ilen**c**io [que **s**aldría]]]]].

2 [[Cons**t**an**te**s [por la **te**sis de abocarse]], / verían [versos escritos hace un rato], / [la región gregaria [al acompañarlos]]].

3 [[Pondría ejemplos, [imágenes juntas], / y [la subida al [cencerro derramado]] / ([[sin preguntar] [se llega más pronto]]]).

4 [[A**r**iadna [du**ra**ndo a **r**as de un ce**rr**o]], / [**P**ría**p**o [a em**p**arejar las rojas **p**ieles]]: / y [filamento elemental de [talqueras / [al **v**ol**v**er en **v**enda**v**al] a**b**andonadas]], / y [**v**uelve [el pródi**go go**do] [a **p**edir [la / **p**ócima [que la **se**da les con**ce**diera]]]], / [**v**uelve la **v**isión a cada significado], / [la forma habla [de cua**nt**o e**nt**endía]], / [**p**erdida se detiene en cada **p**alabra]].

5 [[**Pide** la noche que no la **dej**en sola], / [**pide** la **ide**a [que **dej**a para **de**spués]]].

6 [Y dice el ref**rán**: [pide que te di**rán**]].

7 [[O da**rá**n], [di**rá** [pa**ra** du**ra**r suficiente]]].

8 [[A **ti**empo de haber sido] [pero ya es], / [a **Ti**resias [dénle la luna [**para** sanar]] / [a lo demás, [la **pr**ueba del o**pr**obio], / [el **cetr**o an**cestr**al de la ne**ces**idad]].

9 [[Al río errante] agréguense por **f**in / [eu**f**emismos], [des**f**iles de oli**f**antes] / [a **f**rotar con la **f**ranela [el tra**f**algar / visceral]], [lección de lo inhabitado]].

10 [Cuen**ta** la **tá**bula [de hí**bri**dos **brí**os], / [de una parte te**na**z en la **zana**horia]].

11 [[Tendría [de **momi**a] el **mo**vi**mi**ento], / [la ca**p**uera [que

pasa por las partes] / arrala el lar [al decir [ante el espejo] / [si de él depende mandar sin datos] / [al pasado el zapato apenas puesto]]]].

12 [Al pasado, [mientras hería el aura] / la hora [que era de ayer [hasta hoy]]].

13 [Y tanto sucede, [que la vida tenía / [días a cada rato [para darse cuenta / [con la cantidad del eco en aquello], / y [un mapa de los últimos meollos] / y [en mayo con ellos guacamayas]]].

14 [[Para más detalles], [al arroyo de la / región] vino [a elogiar] el camalote / [uno de los lotes] con tal facilidad]]: / [[la reserva arrancada al certamen] / resaltó [un salto de sapo], [la pulga / alargada por el azar], [nadas de sal]]].

15 [Levantó la visibilidad su bandera / [a endurecer al [azar perdido fuera]]].

16 [[[Contra el trazo acertado] [la forma / de todas las ausentes], [al universo] / daba vida]]: [labra [el pobre obrador] / [los orificios puestos a usar tesoro], / [la danza tranquila [que reclina los / climas]], [algo de bruma arrobando / [la respiración real] hacia la recta]]].

17 [[En ocasión del casual encuentro], / [la belleza salía [a punto de entrar] / [tan atrás de tantos temas], [de este / lado mirando la luz desde ahora]]].

18 [Era la lluvia [el líquido en calma / capaz de reconocerlas], [la ceniza / [que esparce con el coto la época]]].

19 [[Hay serenidad [cuan nunca antes]], / [hay [espesor [que apenas empezó]]]].

20 [Dicha farsa sale [a ser cualquiera] / [con pureza de oración] [a deshora]].

21 [Y otras cosas [que sino no serían]].

22 [[Alguien le quita [a la hermandad] / el mameluco], [oscurecida relame / [la mano del amo menos pensado]]].

23 [[En voz **b**aja] **b**osteza [la **estatu**a de / **estatu**ra **tatu**ada] [has**t**a **t**an**t**o **t**enga / [**t**iempo [para cambiar de posición]]]].
24 [Puede decirse, [[eso sigue de largo], / o [**g**otea la hi**gu**era [bajo la pa**g**oda / de los hidal**g**os **g**anados al **g**alope]], / [eso [que ha de ser [**car**ne [de **car**acú] / [**ca**ída de la intimidad hará un mes]]]]]].
25 [O una se**m**ana [**m**enos la siguiente]].
26 [Es tiem**p**o **p**ues [**p**ara la **p**uesta del / sol [sobre la sílaba menos **p**ensada]]].
27 [Es [tiempo [**p**ara es**p**erar [res**p**uestas / [de la **po**esía] [ante la im**po**sibilidad]]]]], / [la **po**esía dice [**p**ara **po**der adivinar]]].
28 [Es: [zona, noción, también cambio]].
29 [[Cambia algún ob**je**to [de e**je**mplos] / y antes [de **p**lan]], [otro tanto **p**odría / su **pre**sa [osar entre las **pre**sencias / [en **si**lencio [aunque **si**empre huya]]]], / [cambia al **ra**to [de t**ra**nce] [mient**ra**s / encumb**ra** en quime**ra** la niebla [al / e**v**itar los a**ba**lorios [para ala**bar**la]]]]].
30 [[**Qu**eda la **voz** a mano [con am**bos** / lo**bos**]], [el **bos**que es**cu**cha [**cu**ando / o**cu**rre sólo [a**qu**ello [**qu**e sucedía]]]]].
31 ¿[Será hielo, alba, o más **verdad**, / [**verdad** de **edad** [**p**uesta a **p**rueba] / [**p**orque nunca tuvo menos años]]]?
32 [[**S**erá [hasta **s**aberlo], esta can**c**ión], / [**s**erá [lo que no ha de **s**er **s**iempre]]].
33 [Por **cierto** se tiene ([lo que **pasa**]) / [en el lenguaje lejos **pasa**ndo ya], / [**cierto** [como **ser**ía], todo de**sierto**]].

X. HIJO DE LA PAJA (UN SITIO PARA DECIR SÍ)

1 [[En [los **tr**es res**t**an**t**es o cua**tr**o **tr**éboles / [que lo sepa**r**an del nom**br**e y del á**rb**ol]]] / el espantapájaros ha hecho [lo mínimo / [**qu**e **qu**iere [**c**ual**qu**iera de los **qu**erubes]]]].

2 [[[Su **j**úbilo [vuelto a los **j**ardines]] salpica / [la visión de las hordas [que lo rezagan]]], / [el ras**tr**o aus**tr**al [contra la mi**es**] d**es**oye]].

3 [Hes**pér**ide [como **pre**mio de res**p**landor], / qui**s**iera [**s**er [**ave** o **abe**ja entre **ve**nados], / [pasa**jero** o**jero**so por las **ár**ticas t**ar**des]]], / [**s**u **s**ombra ha **s**ido [para llegar tan lejos]].

4 [[**J**ubón [de ile**g**ibles lison**j**as]] y en **j**unio / [aunque juntase centauros] pasaría por / [zari**güeya** [que a las **guaya**bas agrega]]].

5 [[El hedor] daría [a la mor**ta**l horcha**ta**]], / [[la **ve**jez] cambiaría [por [el a**ve** Fénix / [**v**uelta a salvo del penúltimo **ve**rano]]]]].

6 [[[**M**irado de una **m**anera diferente], le / cuesta [el terruño y una posición en / el polvo]]: [nunca quitará del de**tri**tus / [a**tri**butos [para de**rro**tar [[al ho**rt**elano], / [a la vi**rt**ud ta**ll**ada de los ve**ll**ocinos]]]]]].

7 [[Pero **n**o], y [**men**os a**nim**a]].

8 [[**Se**guidor / de errante **cie**lo] [cuando es **sie**mpre], / pre**g**unta [por las **g**otas] [[al a**g**uacero], / [a la maju**g**a des**g**astada al **g**loriarse]]].

9 [[Atribu**to** [[del **tó**tem] y [de la **cris**álida / e**cues**tre]], sabe [de la en**tr**ada **tr**iste [al / tiempo [donde no vi**ve** **be**stia [que se / le parezca]]]]]: [en su casa [sombra] cabe, / [abismo de la naturaleza a esa hora]].

10 [Las sequías en calma, los quinotos, / tienen [la in**c**apacidad [para es**c**uchar / [al muy ra**ro** **ro**sedal [que a partir del / ti**b**ida**bo** llama de más [[a las miradas], / [a la frí**vo**la **baba**

[que la sien afemina]]]]]]]].
11 [[Según la **lun**a], [i**lum**inable como loro]].
12 [[Según el diccionario], **pico**, **pa**ja de a / **poco** y [ru**eca** [para que el **eco quepa**]]].
13 [[Salido de **t**anto y del **t**edio salvador], / **sól**o [la u**sual sol**edad] lo hacía **so**ñar].
14 [En **p**lural **p**ermanece [**p**ara a**p**arecer]].
15 [Y [[su **rostr**o], [e**str**ella de los agüe**ros**]], / [multum in parvo]]: [[al aire] **so**stiene y / ([**so**noridad de **sol**]) [a la po**dre**] **dre**na / [contra las a**éreas** hi**edras**]], [más bien / se p**re**gunta]].
16 [[Antes que pájaros], es].

XI. EL OCIO Y EL ESPACIO (BLANCO EN PELIGRO)

1 [[La noche **ce**de [a de**ci**r]], / [du**ra** [para **re**sponderlo]].
2 ¿[Y [si pudiera], lo sería]?
3 [[**Ahí ay**], [[so**bre** nom**bre**s] / a**br**evia [al á**rb**ol **b**o**r**eal]]].
4 [Ca**ja** fi**ja** de testamento, / quita años [para pare**ce**r, / lun**es**, m**eses**, **se**m**es**tre]].
5 [[[Su forma], [su mal]], qué], / [na**da** la pon**drá de**lante] / [ni [por **do**rmir] va **de**trás]].
6 [Cuesta [oír a **sus cis**nes], / [tener **m**iedo a la**m**entos]].
7 [[Zona [por saber si **r**ima]], / [trae sus **r**uinas a la luna / [como **r**umor de **r**epente]]].
8 [[Es la **pá**gina], [**pa**ra **eso** / es]: [**cierzo**, sur, **si**len**cio**]].
9 [[[**Qui**eta, hincada o a**quí**] / [la página ([en blanco])]] / — [**se**quedad de **es**car**cha** / [que **es**cu**cha** su **se**creto]]] — / [**es** en verdad [prueba de / la i**lu**sión en lo a**lu**dido /

[donde a**lu**des indecisos / de dólmenes y nísperos]], / [[jardín de música pagana] / [ahora de nie**ve** para **ve**r]]].
10 [[Va la voz [a lo imantado]], / [**tr**ina lo a**tr**aído [a **tr**avés / del vi**ent**o casi reci**ent**e]], / [igual se **tr**ata [de a**tr**apar / la **pa**z por alguna **pa**rte]]].
11 [Es la **p**ágina: [el tiempo / en **p**ersona y **p**ensando]].
12 [Son horas [a no olvidar], / [ra**to** escri**to** [a **re**sponder / esta **ce**rteza de **si**emp**re**]]].
13 [Horas [con **vi**sta al mar / y **vi**endo], una **v**ez más].
14 [La página: [horas, [ra**to**s / [por dar al o**to**ño, [**t**antas / v**ida**s en la posibil**ida**d]]]]].
15 [[Una página, en blanco, / **t**uvo [**t**odo [para no serlo]]], / [**t**iene [**t**anto [por ser o**t**ra]]]].
16 ([Las palab**ras** son [las / neg**ras** mari**p**osas [que / no **p**udieron esca**p**ar]]]) /

XII. EL PACTO DE LOS SIGNIFICADOS (UNA INTERPRETACIÓN EN CUOTAS)

1 [**V**istas [las nu**b**es [que para el o**jo** / de le**jo**s son [[el **jaspe** in**esp**erado] / y [una foto **ja**deante del río Ta**jo**]]]]].
2 [[Para los ci**rr**os], **re**ción a**rre**cian].
3 [[A pesar del cert**amen**], rel**amen** / el alma [con [len**gua** a**gua**da [que / tra**j**o como miga**j**a la respuesta / [después del lu**t**o en las hues**t**es]]]]].
4 [[Por la es**ta**tura] de**t**enían la **t**ela, / [un tiempo **p**arecido al **p**orvenir]].
5 [[No están **s**olos en el in**c**en**s**ario] / ni [**s**aben cómo **s**onarse la nari**z**]].
6 [[El co**lor lor**o de las be**r**enjenas, / [es**p**iado y a**p**ostando a la **s**alida / del **s**ol]] **s**abía de ve**c**es **s**imilares].

7 [Nunca ha es**ta**do **ta**nto siempre].
8 [[La t**ar**de quedaba [p**ar**a el **ár**bol / de la siesta]], [el **ár**ea de lo **aér**eo / rezaga un ant**es** y aún despu**és**]; / [el lado **ter**res**tre** (entre los **tre**s) / re**cog**ía de la **caj**a [[algo **g**eneral], / [la nación [a la **cu**al dan [[**cu**ánto], / [la otra mitad [que los persigue]]]]]]]].
9 [[Del a**z**oro] se **sie**nten **s**eguidos].
10 [[Oyen de lado [[la ambivalencia], / [el **re**torno **ge**nial con la **regi**ón / [a pararrayos des**co**nocidos]], [a / las **co**sas [**c**uando nunca **s**erán / in**s**uficientes]], [a las **lac**ias o**las**]].
11 [La plea**m**ar queda [para **mor**ir / **or**al] en la re**y**erta con ná**y**ade].
12 [Su **po**sición [entre el tiem**po** y / la es**p**uma] es [**más** o [**mes**nada / de **s**ol]] [un **s**ábado a la **s**emana]].
13 [Le toca como so**f**á [tal **f**orma / in**f**inita], un **añ**o para ma**ñ**ana / [**añ**orando [al c**añ**amón menos / cierto] [**p**or **p**ensar demasiado]]].
14 [Y lo de**m**ás, [como **m**ensajes]]: / [la tum**b**a del **b**isonte [a **vi**b**r**ar / despro**v**ista]], [el **b**ayo mojado / por la mies nunca comienza]].
15 [Cele**st**e y e**st**ambre [de agu**as** / árid**as**] [por los arro**yo**s del **yo**] / [a ro**mbo**s y ditira**mbo**] tur**b**an].
16 [[Apar**ta** la cau**ta** **tr**opa [al dejar / de a**tr**everse], [sal**va** el **batr**acio / [[al esme**ro** po**roso** de **so**lsti**cio**], / [la **t**empe**r**a**t**u**r**a a su **t**e**r**cer día]].
17 [De**b**ajo, [como los sím**b**olos / lo sa**b**en], la his**t**o**r**ia es o**tr**a].

XIII. MEJOR MUDAR DE NARCISO (MÁS FÁCIL QUE EN UN ESPEJO)

I

1 [[Si en la ple**ama**r **ama**estrada / de una fuente] vino a **m**irarse], / [en un espejo hubiera nadado]].
2 [[[Náufra**go** del e**go** entre otros] / atra**p**a la es**p**uma], [pero lue**go**]].
3 ([[Oh tan **c**ón**ca**vo **ca**ído de la / di**fí**ci**l** **f**eli**c**idad], [del**f**ín [que / por lo de**sola**do se **sola**za]]]) /

II

4 [Se **mir**ó en un **mar** enceguecido, / [**p**éndulo de a**p**ariencias [**p**ara ser / por **c**élibe levedad a la distan**c**ia / [siempre, tarde, **m**añana y noche, / **m**enos un **m**artes [que pudo **m**ás]]]]].
5 [Ro**de**ó su **de**nsidad los ale**d**años, / [la espu**ma** a los **ma**res siguientes]].
6 [**D**ías de salir [en islas] [a la **d**eriva]].
7 [[Y la e**d**a**d**], ¿[a partir **d**e **d**ei**d**a**d**es, / o a**d**ivina**d**a [en [i**d**ea [**d**on**d**e lo es]]]]]? /

III

8 [[Mi**rar** de la pob**r**e t**ra**nspa**r**encia]: / [el viento escondido en el aire], [la / ho**ra** al pai**r**o [apu**ra**ndo va**r**iantes]]].
9 [Tiem**bla** la **bla**ncura [al ha**bla**rlos]].

IV

10 [[El escalo**frí**o y la **f**e de las iniciales] / sa**b**en [que la **v**ida impide por fuera]].
11 [[Descono**ci**do el indi**ci**o] [al de**ci**dirlo] / cuenta [[los años anillados], [el **t**iempo / en po**mo** [**m**uer**t**o de cualquier **mo**do]]]].
12 [[Cues**ta** la **ta**la [lo que es**ta** es**t**erlina]], / [y el en**ga**ño se**g**ún las **ga**nas de ser]].
13 [[Para su azar] [cuando quie**r**an hui**r** de / aho**r**a] se**r**á la histo**r**ia el único luga**r**].

V

14 [Redi**v**e al **v**isir [la **b**risa **b**ucanera], / [no más [que **l**om**b**riz y **l**a**b**erintos]]].
15 [[Como si **b**ellas de allí **v**inieran [la / perse**v**erancia y el **v**ándalo alado]], / el sa**b**ueso de a**b**ril [en las **v**isiones] / **v**uel**v**e a **v**encer por enésima **v**ez].
16 [[**Ext**raño pret**ext**o de lo invisible / [donde las apariencias engañan]]: / [de lejos creyó que era él mismo]].

XIV. HISTORIA DE AMBOS (EL AZAR DEL DESHIELO)

1 [Las a**p**ariencias [**p**ensando] / [por saber e**lla**s] ha**lla**n [que / la in**un**dación **un**e]: [del **rí**o / escoge un **r**ato ho**ri**zontal], / [cu**mpl**e [con a**mpl**io cli**m**a] / [para **fe**licidad de su orilla], / [[én**f**asis y **fe**rvor] in**fo**rman / [que la **fo**rtuna es de todos].

2 [Mucho sol de es**camp**ado, / [**amp**litud de lotos y plinto]].
3 [Tales [los atardeceres de la / conversión] [sobreviviendo / el o**r**o en las cosas dia**r**ias]].
4 [El **or**o, [ad**or**nado en **or**den]].
5 [Cuesta tocar [a quien e**v**ita / [la **v**uelta al al**b**a **ve**loz del / a**ver**no [en [la en**ve**rga**dur**a / [cuya **dur**ación en**dur**ecen]]]]]].
6 [[Con la atala**ya** a su **lla**nto / se se**lla** [el sa**y**o [que ras**ga** / las **ga**nas de pensar tarde]]], / [lleva [[a bucles abundantes], / [a la **to**nalidad some**ti**da de / **ti**mora**to**]] [si **orado** qu**edara**]]].
7 [[Mientras era], sea aún esto].
8 [El he**ra**ldo nunca te**lú**rico / [cuando **lúdico** [da y al día / desc**ifra** [la **fra**nja [añadida / [[a la per**sona**], [a la **zona** de / oscurísima ré**pl**ica **pá**lida]]]]]]].
9 [**P**ara la do**c**ena em**pez**ada, / [el **par** [que **pe**rdido **par**ecía]]].
10 [[Su**m**an un **mun**do], [**t**ienen / [[**t**antas cosas en co**mún**], [la / ca**ra** [que **ra**spada soñó ser / y **re**sulta]]]], [los poros tienen / [años [de haberse conocido]]]].
11 [[A lo demás han de atisbar / [el número menos de años] / [siendo según la luna única / [un cardal debajo del árbol]]], / ¿[y qué si encima hay algo]]? /
12 No hay nada sino todo eso.
13 [La lista ingrata encontraba / [[al alcatraz tradicional], [a la / **va**ga tropa de los **ba**tracios / tra**ba**dos] [am**bos** en **bos**ques / de **voz**]] [como luego del aire / al án**ge**l en **ge**neral deslían]].
14 [[[Ciego de amoro**s**o la**za**rillo] / lan**za** el **sa**biá [su **d**ato **d**ébil]]], / [limpia al **p**istilo en **p**eligro]].
15 [A la vista es**tá** [[lo que **ta**rda] / [la **p**arte es**p**erada del ardid]]].
16 [[Cues**t**a o**t**ear [[las mi**t**ades], [lo / a**m**barino de los **m**andatos], / [el **m**ensaje de a**man**cebado / [**m**ojando en

i**m**án de a**m**or / la **m**e**m**brana insuficiente]]]], / [cuesta ver [aunque pudiera]].

17 [[Y todas **es**as **esce**nas a **se**r / [**se**gún la **c**ostumbre] [en [los / **d**es**c**ubrimientos [**d**e [**q**uien / se **p**resta a **p**oder **d**es**c**ubrir / y **p**uede]]]]: [al ha**ll**a**r** apabu**lla**], / [rasca tan nativo la unidad], / [**p**ingüe como **p**erdigonada]].

18 [[Después será el sonido, [un / **dr**ama de no**dr**iza], [la rama / de abeto [que los sospecha]]: / [alto ve**rd**ea [para arre**dr**arlo / a**dr**ede [contra la breve cría]]]].

19 [[Y todas **es**as **esce**nas [a **se**r / [frente [a las **c**uales **c**lava el / **oj**o de es**c**uálido]]]]], [**oj**alá no]].

20 [De pronto, el aire cambia].

21 [Al sus**p**iro del a**p**aisajado / fue [según la tempranía de / lémur] a mudar [en a**g**itada / tina**j**a] cada **j**ade a desta**j**o / o de le**j**os [por me**rode**ado] / [dando irradiante [un **rode**o / [que al suspiro éste, tuerce]]]].

22 [Allí dos se sienten ambos].

23 [Juntos escu**cha**n [el **cha**sis] / [en la sístole], [la **t**os por las / es**t**epas]].

24 [[Son una historia], / y [la **casa** de ninguna **cosa**]].

25 [De**s**eo [de todo [lo que **s**on]]].

26 [[Valva, olas, lodazales]; [no / hay [**t**rinos [que las orien**t**e]]].

27 [[Reconciliada], [su claridad / hace [de la luz] [una noción]]].

XV. UNIÓN DE LA MATERIA EN LA FORMA (UN CERO CON MIEDO A ENMUDECER)

1 [[Cuando cam**bi**a la llu**vi**a de **vi**ento / [con la **ve**locidad de nu**be**s in**vi**ctas / [que medidas dan al lat**ido** deten**ido** / de **id**a al adal**id** y en él al **di**ptongo / [cuan oron**do** día de hoy a**do**rnan**do** / la o**cr**e **cr**in por los **cr**isantemos] [en /

vez de la invisibilidad usada recién] / [según la grímpola seguía [al colibrí / y las brisas si lamosas]]]]] se asemejan / [bajando] [a la imagen] tales instantes, / [en lívido rubor a sorber del bereber / el verso [con que tratan al atardecer / los pro y los contra de cada druida]].

2 [[Ruido, huída]: [corre al aire [por herir / [la cara [de quien pueda darle sentido]]]]].

3 [Ah, [del retaceo a la cripta cruzando], / [ah [del arco inalcanzable], [[salvavidas], / [sol dado [a decidir [[la diestra lacustre], / [la bruma a partir del alumbramiento]]]].

4 [Todo está [para empezar a preguntar]].

5 [Cómo saber [[de la niebla en el baldío], / [del moro [cuando hay oro en la costa]], / ¿[de la esfera frenada por escalofríos]]]?

6 [Cómo darle resplandor a tal ejemplo].

7 [[Nadie duda], [ninguno empuja un ojo / al espejo], [queda la esponja alegrada]].

8 [Folios, embustes, [lustres de teluria / [debida a [la vida [pendiente después]], / [esperada por [el hado [que despierta]]]]]].

XVI. LAS PALABRAS AL PARECERSE TANTO (UNAS Y OTRAS, DELANTE Y DETRÁS)

1 [[No resta [la tarde] importancia [al seso, / [imperativo, [típico [de [quien peca [para / quedarse cada tarde [en la idea debida]]]]]]], / [va en sus partes a toda la tierra], [parte / a Oriente por la terraza], [parte la torta, / [al bocado caído [adivinándole sabores]]]].

2 [[Asola y a la sílaba balacea [alzando su / lazo [hasta el tan

irracional rozamiento / o entonces]]], ¿[arte por el Arte a intrigar / al aire [como si fuera del iris la hetaira]]]?

3 ¿[[Qué precio ponerles] [ni cómo decirlo, / [con silbos abolidos por la voz pasiva]]]?

4 [[Decirlo entonces con entrenado trino / [a través de las voces sabias [al saberse / sasabe o [barbecho abierto por la mitad]]] / [pero más, [arte y respuesta [a muy poco / copiando en persona las cosas [que son / sonido, pensamiento], [que sin sitio son / [por ser pensadas], ideas para la música]]]]].

5 [Seso: poesía no ha de ser más que eso].

6 [[Ahora o luego de unir enero al agüero], / [arte será [quien lo siga siendo], [anterior / al estado cautivo del yo [cuando halla / la lengua [que por bagualа, uruguaya]]]]].

7 [Y, cómo, [en caso de [querer comenzar] / o [hacerle creer a la cría cuánto creían]]]].

8 [Palabra, palabra [ante el habla del alba] / [alarvando la valentía de abandonarlas]].

9 [[Palabra [en plan de amplitud] aplana lo / alampado], [se quita la capa], [es muchas]].

10 [[Muchas, [como una [por las multitudes / felices]] [que tal mala imagen las coteje]], / [entran al oro en apuro desairado], [[van] / y [respiran]], [rascan la luz [donde duran]]: / [[lo contrario a la memoria] desmenuza / [a las musas]], [a ninguna riman de más]].

11 [[Ellas, [desde la silla de los préstamos], / [desde el tamo del predicado], [rajadas / y anaranjadas] retienen un tema en la / hermandad], [sospechan sin rechazo] y / [de la misma manera aman maullando], / [calcan los cantos del tero al atardecer], / [obran ante las voces [con perdigonada / grande [para agujerear también al gato]]]].

12 [Una igual que todas, [aunque una sola]].

13 [[Ronda un candor], [a la alegría esgrime / [para agradar

de re**bote** o**b**eso al **ote**ro], / [**s**en**sa**ción **s**intiendo esta paz despa**c**io]]].

14 [**Música música** [donde la vida fue **casi**]].

15 [Acto seguido, [cuan **manada**] las **demás**].

16 ([[Piensan en todas las quenas [porque lo / **f**ueron]], [tienen en algún in**fi**nito esa **f**e]])

17 [[[Al **ve**r con **be**l [[**ve**rdad [la **be**ndición de / **ve**ngarse]] escritas]], titu**be**an de **be**lleza], / [**vi**b**r**an], [di**c**en [**s**i hay ha**st**ío]], [**s**on vi**st**as], / [no **d**ejan [que **d**igan [[lo mismo cara**col** / que **col**umna], [**agas**ajo que s**agac**idad]]]]].

18 [Es [el **ri**tmo [que las ar**ri**ma]], [la **m**irada / **m**uriendo sobre el twist del nativo [al / **uni**rlas **un**á**ni**mes], [o **sí**, en**si**mismadas]]].

19 [[Peinan el rulo del autor], [hacen [desear / [la vi**si**ón de **s**u **si**smo]]], [diríase [que **s**on / can**s**adas **z**onas [**s**aliendo a la lentitud]]]].

20 [Unas con otras [hasta exigir algo afín] / [como fi**l**a, hi**l**o, a**l**ambiques, me**l**odía]].

21 [[[Ah moro**s**as] [[**s**i **s**eguras], tan cándidas]]: / [[el **Cr**eador las **cr**ía] y [ellas, se juntan]]].

XVII. UNA FRASE TAN PERFECTA COMO ÉSTA (EN MASOLLER SERÍA UNA ORACIÓN EXTRANJERA)

1 [Los a**ma**ntes **m**encionan / a las al**ma**s por las **ramas** / [a**marra**dos al **rem**ilgo de / su **f**e] [antes que **f**uese esa / [la super**fi**cie, **fá**cil, **f**eliz, / [sometida [a quien en**ca**ra / [tan a**cá**] [tal **ca**racterísti**ca**]]]]]].

2 [[Tiene su némesis [algunas / ex**cu**sas **cu**rvas en pasado]], / [**ba**ja del **ba**la**ba**r al arra**ba**l / [hará menos de unos años]],

/ [vive ahí [como si supiera]]].

3 [[**C**ierzo [a **s**oñar con **s**irena / [que hasta **d**ormi**d**a on**d**ea]]], / [vaya sol [hacia los esteros / del resplandor] [explicando / [el peli**gro** [donde hay o**gro**]]]]].

4 [[Luz, [mi**to** de la **to**nalidad]: / [[la transparencia e**mit**e], y / [es [al mirlo [a quien i**mit**a]]]]].

5 [**L**uego **l**ib**r**e a**l**um**b**r**a** [con / una condición sin final] [a / la es**fe**r**a** del **fi**rmamento / [**d**on**d**e ve**r** y **d**ar en**r**e**d**an / [al ai**r**e [**r**o**d**ea**d**o **d**e ve**rd**e / on**d**a [como **d**ebie**r**a **d**eci**r**]]]]]].

6 [Estar **verd**e, [de **verd**ades], / [no de en**vid**ias de **verd**ad]].

7 [**Es** arbol y planta, [pero **es**]].

8 [La hi**gu**e**r**a en a**g**osto será / **gr**ey [para que a**gr**eguen al / sím**b**olo [la**b**ios con **b**elfos] / [olvidándose del [la**b**e**ri**nto / una vez más in**v**olunta**ri**o]]]].

9 [Nace a su **si**no la plani**ci**e / [sin es**per**ar a las **per**sonas / [cuando aún son **pa**r**ec**idas]]].

10 [Sobre ella, todo era ahora / [al **p**erder la idea o**p**ortuna]].

11 [[[Cuando está li**b**re] tiem**b**la], / [[cuando ha**b**la] **v**a también], / [dura en el es**cud**o] y [**cu**n**d**e]].

12 [Su **p**ilcha olía [a **p**ucarás y / campos] [mientras mu**ch**os / escu**ch**an [al **ch**ayo natural / atornillado] [cuan re**y**ertas / de pa**ya**dor por el re**lla**no] / [hasta que algunos **lla**man]]].

13 [[**Lla**man], [relamen la bo**ya**]].

14 [[Allá los hombr**es** mue**re**n], / [ahí la va**ca** [**ca**nta hin**ca**da] / o [**ca**e [**ca**da vez **qu**e **qu**iere / [**qu**ien al **ca**ra**c**ú a**ca**riciara]]]]].

15 [**C**alla [para huir es**c**uchado], / [y más aho**ra** [cuando t**ar**da / [la ho**ra** de **re**ír en p**er**sona]]]].

16 [[Camp**os**, po**zo**, **so**noridad]: / [ya**c**e en la **z**amba el va**c**ío, / [en la **s**iembra del li**br**o vil / a**br**iendo en a**br**il los ojos]]].

17 [Todo pod**r**ía compa**r**a**r**se, / [la re**ta**ma], [**ta**nto de**rr**oche / de **r**edor a las he**rr**adu**r**as / a**rr**uinadas] [cuan **r**on**r**oneo / de a**rr**eboles po**r** la ga**r**úa]].

18 [[Trae lo escrito [recuerdos / de heridos aquerontes [en / la corazonada del bosque]]], / [toca [con la quena cansina] / [cuanto que tampoco sonó]]].
19 [[No vence un vencejo a la / abeja en su espejismo], [los / tordos [adornando la nada] / confunden [[los pedernales / con la tapera del pelotón], / [la cama con la casa vacía]]]].
20 [[Rige debajo la intemperie], / [puede [[con el pensamiento], / [con ninguna idea [que diga]]]]].
21 [[Hay pájaro [para que junte / gorjeo con lejanos tejados], / [hay grajos para tales pajas]].
22 [Hay].
23 [[[Lo que sigue] será en / secreto crisis [como sea] [sin / que nadie pueda decidirlo]]: / [el cielo nunca se confunde], / [funda la vida en el paisaje]].
24 [[[Entre aún o ya no], [el ayer / [acostumbrado al bramido]] / abreva [contra [tal vampiro / de rap]] por las apariencias], / [reparte un tipo de péndulo / [a duras penas] el penúltimo], / [y las arenas movedizas, [al / no saber bien a qué Sahara] / se irán [por escapar de estos]]].
25 [[Ante la dote sedentaria dan / lugar [[a la garza] y [al agasajo / [que [al halagar] los acongoja]]]], / [neblíes y blasón bastan [a la / buganvilla [cuya labor ayuda / a la lombriz por la velocidad]]]].
26 [[Basta [la bata de loto] [a través / del viento fijo y luego joven], / [basta la vida [con ser reciente]]].
27 [La vida, [[meses para ser años], / [todos los días [que al Río dan]]]].
28 [[Ya lo demás [cerca de menos / a más], es mejor]: [lleva tal ley / la orilla a cualquier quimera], / [la cría del lar por el lacrimal / logra [huir a nado a los lados / [entre olas algunas tan tristes]]]].
29 [[Y si resultara], las haría durar].

30 [[**L**a **l**una está para que cambie], / [sa**le** a su **le**cho [[un ha**l**o menor], / [**lu**mbre de cuanto i**lu**mina [sin / **l**asti**mar** al **mar** en su tamaño]]]]].
31 [**M**a**r** [que sea [donde ir a **m**o**r**ir / [en pla**y**a de ná**y**ade y ba**ll**ena], / [con barcos enca**ll**ados **ll**enos] / [porque **ll**ega a cualquier **hora** / la **ora**ción [di**c**iendo al o**c**éano / [lo que **s**ería, [vaya uno a **s**aber]]]]]]].
32 [Una pla**ya** [[pero a**llá** el **ya**caré], / [un país con banderas a ra**ya**s]]].
33 Son **yardas**, **yardas** para dejar / los pabe**ll**ones a la be**ll**aca ya / pues la be**ll**eza al viento **ll**eva.
34 ¡[[Qué lejos] el mundo [de aquí]]!
35 [[El mundo]: [no hay más o éste]].
36 [[Donde estamos] podemos ver].
37 [[[Al **Sur** de la re**surr**ección], el / ác**ar**o toca de su te**ro** la ca**r**a]]: / [**ce**de el **se**ntido al **des**tino del / **des**eo, [ha**ce** tiempo], [otra vez]]].

XVIII. LA MIRADA EN TRES O DOS PALABRAS (JUSTO CUANDO EL PÁJARO APLAUDE, SE ACABA)

1 [[Oscilan**te** en la la**ti**tud delan**te** de la / semblanza], venera [[el arrobamiento], / [el **tra**je lus**tra**l [que al ver a**tra**viesan]]]].
2 [[Con la ba**ta** cul**ta**] [por lo endia**bla**do] / se a**bla**nda [**b**oca arriba] [en el **bla**són] / [bajo la fa**cha**da de **cha**rco pensativo] / [**disp**uesto [[a **dis**frutar de las cursivas], / [a **p**edir con el dedo la **p**az alrededor]]]].
3 [[Ron**d**a a esa o**d**isea [la soli**de**z de las / **cade**ras]], [[el en**ca**nto **ca**sual a **ca**mbio] / ab**r**evia [la **pér**dida de los

pa**r**a**rr**ayos]]].

4 [[Sin saber distin**gu**ir a la hi**gu**e**ra** del / ho**gar** [en lu**gar** de una **gr**úa]], el agua / del au**tor** [[des**tro**na las **tor**mentas], [se / antepone a la pun**te**ría [para **ti**r**o**tear]], / [mo**j**a án**g**eles [al **g**irar mo**j**igato [con / [la tos **gig**ante [pero a re**ga**ñadientes], / [**cof**, **cof**]: [un sonido como de **K**a**fk**a]]]]]].

5 [[En su manera al burlarlo], [[re**to**ca la / **toto**ra el pos**t**igo de las es**t**aciones], / [a**bre** un **ver**ano a los días **b**isiestos]]].

6 [Eso sí se entiende: [**v**ida o por**v**enir / [que empareja [el otoño y [la m**edida** / de la **idea**]] [cuando queda aún nacer]]]].

7 [Esto [sí se en**tiende** y está **detenido**]].

8 [[[A su **n**adir de **n**o**n**ata] [entre ata**ví**os] / [en **vi**vo] **vi**o la **v**eloz am**biv**alen**c**ia], / [lo **p**ensante de la **p**iedra **p**idió **p**aso]].

9 [[La **se**rie de las heren**ci**as di**ci**entes] / a**ce**rtó [con el tiempo] [para [la caspa / del país [cuya obra fue una a la **vez** / y la **bes**tia, [dando la **v**uelta **v**estida]]]]].

10 [[A**hora** [por in**v**ern**ar**] **v**ibra **or**denada, / [pero a**hora** ya no]]: [qué **rá**pida deseó], / [cuán veloz atravesó [estos **instantes** / [que en **instantes** serán todos juntos]]]].

11 [[Algo llega [igual al a**zor** a de**shor**as] / [al río ador**nad**o [donde **nad**a la rana / [a otros sa**pos**] [a través de los **poz**os]]]], / [o son i**d**us ro**d**ea**d**os, ¿de **d**omingo?]]

12 [El cielo **v**iene y **v**a sin **b**ajar].

13 [Hace / [como si no entendiera [lo que pasa]]].

14 [[I**p**a **p**erfecto entre las res**p**uestas], [y / [en los res**p**iros] el **p**irú [a su manera]]].

15 [[Por **v**enir a unirse en **b**ien al harén] / el **v**erano a**b**andona [el dolor anual / de al**gu**nos [antes de ser uru**gu**ayos]]].

16 [[Antier de tiempo para las caciques], / arrímanse [[a raza de **cha**l y **cha**rrúa], / [al cuaderno adoptivo de las

fe**cha**s]]].

17 [[Por ahí le ponen nervio a la vir**tu**d], / [ri**tu**al o lati**tu**d de **tu**dor abrelo**t**odo / en**t**ona [a m**odo**] [has**t**a por los c**odo**s]]].

18 [[En un año **co**mo ayer] [[**co**noció a las / **co**sas], [les dio **co**ndición de axioma]]].

19 [Ellas, [**p**erdidas a la deriva invasora], / [tercas [como es**p**iral **p**ermaneciendo]]].

20 [Hábiles] o [en **l**ar i**l**usionado] **re**nacen / [sin a**re**nar [[el d**erra**me de las u**rra**cas], / [el f**r**ota**r** [que además las comp**r**ende]]]].

21 [Ah, [la **casa**, [salud de las **cosas secas**] / ([fronda rutilante para uno diminuta]]]).

22 [[Ah [el **ca**mpo [**ca**sa de **c**uanto **caca**rea]]]: / [va el sa**b**iá a las **b**risas], [las de**j**a le**j**os]].

23 [**Va** la **va**ca a ser casi ella, [cansada **va**] / [con **s**enda de **s**índrome o palíndromo / [que a**dr**ede apa**dr**ina a los an**dr**oides]]].

24 [[Son ya los sentimientos la mitad], [el / sentido a**tr**apando la pa**tr**ia por a**tr**ás]], / [**se**rá para la **se**d el de**se**o a en**ce**nizar / [la **ver**dad de lo impre**v**isto hasta **ver**]]].

25 [El relum**br**e, toda o**br**a, [cada raudal / de **d**iáspora **d**ebida a la **d**ébil libi**d**o] / [librando [a quienes en**te**nder **te**mían]]].

26 [En un lugar para sentirse parecidos / [eso que antes **era**], aho**ra** ya lo se**rá**].

27 ([[Aso**ma** un idio**ma** [a la **vi**sión [de lo / que **vi**o]], [**v**a por lo in**vi**sible toda**ví**a]]) /

XIX. RAZÓN DE LA ROSA AL DÁRSELA DE CELESTE (VERÁS PALABRAS Y PAÍSES MEJORES)

1 [[Se ha**ce** el poema [de lo que **se**a]] / o [es [hasta que las **ga**nas ven**ga**n / al **ve**rbo [**ve**ngándose del pasado], / [[la frase sabi**d**a [que **d**ebió **d**ecirlo] / y [las que **s**iente el **s**entimiento [al / mecer a **veces** entre a**ves** y p**eces** / [haciendo de la razón a su manera / [que rime [[va**lor** con menos precio], / [ca**lorí**as con **lori**ga y garcía **lor**ca]]]]]]]].

2 [De ese esla**bó**n la **vo**luta **vo**lvía [al / **bo**rde im**bo**rrable del **b**irli**b**irloque] / [por querer [[lo que **haría** una **hora**], / [un códice **p**erdido por **p**edir **p**oco] / [como la ocasión la pintan cal**va** y / **ba**la **v**eloz una lo**ba** en la lentitud / [haciéndose pasar por oveja negra]]]].

3 [A través de la **vi**da **vi**sta esta vez / [tal bestia **t**ímida de a**t**ar [que **t**anto / en **t**odo con oráculo **contempla**ra / a su cuerpo [ahora **contempla**ndo]]]].

4 [[Nunca según la tiza al santuario, / [quie**t**o ante in**t**emperies a es**t**arlo]]: / [a la no**v**ia **v**erá el eco de **b**lanco], / [al **v**iento de**b**e el **bú**ho su de**bu**t]].

5 [**Pasa** la noche, [**p**ero más si **pasa**, / [[luna del **tiempo** mientras **po**dría], / [**tiempo** como **to**do aún en**to**nces]]].

6 [[**Pasa** el silencio], [des**pac**io vence]].

7 [El mun**do** tiene [**do**n de situación]].

8 ([[Antes jamás la estela del hielo], / [las cenizas por igual oscuridad]]) /

XX. VEJEZ DE WITTGENSTEIN (UN AÑO ANTES DE SER ÉL MISMO)

1 [[Quietud de los **cie**los aún **recie**ntes], / [**re**poso **pa**ra **re**sponder con **pa**mento / [al **pasar** del **azar** a la **raz**ón **si**guiente]]].

2 [**Va** de **la lava**nda a **la ba**nda oriental / [hasta tal h**or**a] [y al **or**o **yen**do] [natural / **llen**o de bri**ll**os] [mientras la luz **ll**ega / y la **br**uma en **br**azos de la mucama]].

3 [Va [[de un lado al o**tr**o], [de la **tr**icota [a / lo que no cuesta ponerse ni aparece]]]].

4 [[Vestido de diámetros] i**b**a a su **ba**b**o**r / [ha**b**lando del há**b**ito [por **b**ragarse el / gabán en boga [que a **t**ientas de**t**enía / [[la e**ter**nidad de **ter**minar la amenaza / [entre las mansalvas y el inmenso no / de nomen**cla**turas], [la efímera mitad, / ah sí, [de la ocasión [por las **clá**usulas] / a usar la suavidad del espantapájaros], / [la clara**boya**], [el **yo** a quedar **boya**ndo]]]]].

5 [Ahí la latitud [a darle [[al **s**ino **s**u **s**abor] / y [al **s**ur**eño** **s**u**eño**s del árbol **s**iguiente]]]].

6 ¿[**S**ería pía la **s**ier**pe** [a**pe**nas des**pe**rtara]]?

7 ¿[Será [de quién [el ocaso [que no sirvió / en**vi**rgar [bajo el **bi**sturí en esca**b**eche]]]]]?

8 [[Y quién, [al callar] pensaría [más de un / día después de ayer [cuando todavía el / viento estaba y la tentación estuvo al / **lado** de los adioses]]], [pero [de qué **lado**]]].

9 [[De éste], [cuando la i**d**ea del ha**d**o **d**ijo / ["**que**rer es más **que que**darse **quie**to]", / [aunque [[no eso], [sino esto cuanto dijo: / ["la **ma**nera de escribir es la **má**scara]]]]]".

10 [[In**móvil** y **no vil** [para **mo**rir bilingüe]], / su li**g**ero **j**as**p**e res**p**iró en **p**aréntesis / [a senti**r** la **r**esu**rr**ección del ge**r**undio / [junto al espe**jo** muy le**jo**s en **g**eneral]]].

11 [[De la **c**eni**z**a] [la **z**ona al **c**ier**z**o **s**aldría / [ente**rra**ndo la

raza del [**r**ompecabezas / [**pe**rdido a su **pe**sar en el ser**pe**ntinaje]]]].

12 [El aire [como era luego] sería [más que / antes] [[un jardín **ca**ído **c**on **ca**da rasgo / de primavera en el espejo retrovisor] / [[o abrir primero la puerta para entrar], / [pero en**tra**r a la **tra**mpa por despareja]]]].

13 [Algo iba a decir [justo [cuando lo dijo: / [al cabo de una vez vio la posteridad / [que la **vi**da **vi**ajaba en primera clase]]]]].

14 [[Hablando tantas horas sin parar] [[hacía / de los mecan**ismo**s un ab**ismo** menos], / [hacia el **aire iría** [como **era ahora** ayer] / [el **ca**nalla a**c**ostumbrándose a la **ca**sa]]].

15 [Todo **p**osa de im**p**arcial sentimiento, / [tanto astro natal y sembl**ante** ras**ante**] / [sin rastro de haber sido casi en serio]; / [lo **b**lando, el **b**ohío, una nie**b**la dé**b**il]].

16 [Poco sería de aquello [por escucharlo]].

17 [Samsaras **serían**, [incestos], [cara **seria**]].

18 [**C**elada, a**z**aleas y **s**egún la ro**s**a dijo, / [siembra líquida de **cu**anto **cu**lmina / **c**on alma [para a**s**omar a cada de**s**eo / [cuando es el destino [lo que hizo él]]]]].

19 [[Tanto azar], [**c**uánta **c**ausa hasta a**qu**í]].

20 [[Es martes], [y menos **vi**ve una **ví**bora] / ([roza la suerte su desconocimiento]]).

21 [Y todo, por unas **vo**ces a sal**vo** [que / lo **vi**sitaban [para a**vi**sar quién **v**enía]]].

22 [[Viene el ání**mo** o el a**mo**r [a suspirar]], / [**p**uede la es**p**era se**p**ia con el tiem**p**o]].

23 [Ya nada [ni lo **t**ardío] dará la muer**t**e].

24 [[Muda [a d**urar**] con tal **aura**] [la e**f**igie / **f**lo**ja** en el o**ja**l] desconoc**í**a su **ci**clo].

25 [**Hería** el **eria**l [la **clar**idad del ángel], / [**clar**o [que [[no siempre] [sino después]] / [[la ce**gu**era se**gu**ía al in**gr**ato

ti**gr**e] y / [[como premio] ponía la costumbre], / [constelación anterior a lo terreno]]]]: / [queda du**r**o el co**r**azón ho**r**izontal]].

26 [[Por pensarlo así] mejor [no decirlo]].

27 [Mejor [dejar en **pa**z a las **pa**labras]].

28 [[Hoy el **pe**nsamiento sabe es**pe**rar], / [el **ti**empo hace [que [[**ti**rita] [pero está]]]]].

29 [Ahora todo, [hasta región y juerga]].

30 [Otro oír [en lo que el mundo calla]].

C. MAÑANA LA MENTE PUEDE

I. EL PALACIO DE LA PRÁCTICA (ARTE POÉTICA)

1 [[Hubo voces [donde las oían]], [se dieron / [[a idolatrar la invenci**bi**lidad en **bi**enes] / [de**bi**dos al ca**bi**ldeo**]** [[de quienes [al **ca**er / con **ca**ra de Í**ca**ro] a**br**ían la **br**e**cha** a la / di**cha** [cada vez que del balcón hablara / sin ton ni son las nueve]]] y [[al descubrir el / desorden del destino entre gramáticas] / [cuyo **logr**o **logr**ara avivar el **seso**]] y [[**cesa** / de na**ce**r, [[porque al **César**, [lo que es del / **César**], y a la Poesía, [lo que imaginó Dios]]].

2 [[Asomándose al pa**piro**], apela al sus**piro** / [para pasar la pócima a los escorpiones], / y [[todo, por un propósito], [por no ver lo / porno] [cuyo porvenir pospone a medias / la verdad del hado]] [al irse por las **rama**s] / [[de**rrama**ndo ritmo [para que nadie diga, / pues de**rrama**, melo**días**, **días**, hipótesis]]].

3 [[Llega desde el hoy [como asimismo algo]].

4 [Y [[**pensar** [que todo era antes hasta ayer]], / y [[**pensar**, [que usaban lábaros y bibelot, / sílabas [para releer sin mover los labios]]]].

5 [[Al girar] dejaba al o**jo** regio los espe**jo**s / junto a la jauría del animal geminiano, / y para el caracú [rodeado de ocasiones, / sa**lar**ios, **lar**es, alrededores derribados]].

6 [[Como buen **anubis]** dispara su carabina / de **peca**dos en **époc**a pasada y en esta]], / [ante la imposible misión se despluma / el alma mala [que andaba de cara larga, / [viendo a las palabras morir abrazadas]]].

7 [A la ebria letra le parece [sentirse bien]].

8 [Ay o ah de mí [mientras más me elogio]], / [ah del cielo [por

hacer [que pasen cosas, / [cosas como decir, tengo sed, hoy afuera / es febrero]]]], [cada oído oye al santo botón], / [iba la bizca al novio beodo [atravesando / charcos con ronchas de la cintura para / abajo]] y [va la sabiduría al arado debido / al buey [cuyo valle está de parabienes]].

9 [Cosas [que para la po**esía**] **sería**n ahora].

10 [Será para la **pá**gina el **pa**ís otra **pa**tria / [a**pre**ndiendo [a **pre**guntarle al **pr**imero / [que puso un pie [donde el aire entrara]]]]].

11 [Bajo la forma de nada [cuanto **era oral**]] / [por ser [cuando el deseo tenía **pr**ecio y / **pr**isa la palabra] [para llegar al silencio]], / son estrofas [ante las cuales cualquiera / de las causas haría lo mismo: miraría]]. /

12 [Mirar o correr el riesgo [de perder a la / **era** en **hora** buena], [será cosa de saber / [a quiénes les sirve [pensar en voz baja]]].

13 [¡Qué idioma [para disecar en cantidad!]].

14 [¡Cuánto eco a encontrar en cautiverio!].

15 [[Sí, cosas veredes a partir de las silvas / [cuya valía lo sabrá]: [difícil [cantar todo].

16 [Cantar a la pata y al po**mo** ho**mó**ni**mo**, / al **mu**ndo con imágenes involuntarias]]].

17 [Eso o [a su vez sacar acaso de la galera]] / [el canto a **pri**ori de un cuerpo **pri**vado / [echándose a dormir la mona a lo largo / del ejemplo [que fue planta o literatura, / **sa**randí y **sentido** en **sentido** contrario]]].

18 [[Debes [suponer: nadie rasguea [para oír / a la mano amontonada [queriendo [ver [a / quién venga]]]]]]] [pues la noche se inicia con / acento de augur muy seguro [que pocos / palpan], [habrase visto pacto semejante]]].

19 [Así [por si un pulgar en el pulso **asume** / **su am**orío a las odas] [dando [que hablar], / [viene [de pasear en ciempiés al poema / mencionado en las enciclopedias]], [dice, / [la

naturaleza lo pensó por sí sola]], [hizo / [al universo sentirse bien [aunque **ceda** / y de **seda** la **pren**da del buen **apren**diz] [apresurándose [a borrar lo que razona.]]]]].

20 [Por ser [cuando las cosas le salen bien], / [el vértigo procura, al ritmo no le resta / importancia [por quedarse un mes más / [[sin ir al cince] [ni sentir la voz del cenino]]]]].

21 [[Dando el brazo a tor**cer**], asesina al **Ser** / [para [**saber** cómo **será** morir a su modo], / [bailar la cumbia humana con algarabía]]].

22 [Entonces, [si poesía será [dudar de todo] / [para llamar la atención del tiempo]], [haz / [que las **eras** ar**rase**n los cielos al pa**sar**]], / [haz un sonido [donde nadie deba [**te**mer / al **te**ru**te**ru] [pues la historia, no **te**rminó]]].

23 [La poesía es [hacer [que lo ca**lla**do **lla**me / la aten**ción** del silen**cio**]], [que lo sensi**ble** / ha**ble** bien de la idea] [**du**rando [**do**nde [el / músculo duerme] y [la mu**erte** en**ter**nece]]]]].

24 [Es [ha**ce**r [que lo **cier**to [su**ce**da despacio]]]].

25 [[No da el idio**ma** al al**ma** conse**jo** me**jor**]: / [paga las deudas con la palabra arábi**ga**, / con el **ga**limatías de la persona clásica]].

26 [[Sintiendo sustantivos], alaba [la manera / [de prestar atención]], osa tan astuto un / sudor apropiado, pensable, especular, / [con rasgos inaugurados [por quien a la / co**pl**a **pl**ana eligiera en **pl**ena parranda / [para aclarar al o**tro** tan**to** [a**tor**ado en la / mirada] [si no comprendiera tan a**tr**aída]]]]].

27 [Ha**bla**ndo, ala**ba** a las síla**ba**s [al saberlo], / ala**ba** a la lengua gratis sal**va**da a gatas].

28 [Lengua como guarao [cuando empieza a / ser y no **pa**ra [hasta **pe**rder la **pa**ciencia]]].

29 [A modo de adornar los bajos instintos], / su imán [no media] [ni cede], [dice: para la / vida un **canon**, para la poesía un **cañón**]].

II. MÍNIMO DE NOMBRES POSIBLES *(UN COMIENZO EN CIERNES ES SIEMPRE OTRO)*

"de manera que aquellas cosas que no se pueden decir, / es menester decir siquiera que no se pueden decir". SOR JUANA

1 [**No se veía nada**]. [[Mejor dicho], **no se veía nada**].
2 [Razón tendría Sor Juana [en lo que haya callado / y aquello, al pie de los epónimos, y a propósito]], / [¿cuándo verá la abeja a su masculino en la miel?]
3 [¿Lo **verá** en el **vera**no mientras en**tre**n o**tr**os a él / [a **traer** la crema [como **tra**jo alguno la crema**lle**ra / abierta]], [el ve**llón** tullido [para **lla**mar la atención?]] /
4 [[Verá en las aguas la lluvia emboscada por nimbos / una bandada de nidos [huyendo [a donde los oirían]]], / [sería así aquel **pa**ís [**pa**ra **pa**sar la vida en presente.]]]
5 [[[Sin tener cul**pa**], esca**pa**ba al **p**lan del ave universal, / [y qué más [para ver], sino un sonido siglos después, / [principio de otro [a**mo**r [**mu**erto a **mi**tad de ca**mi**no]]]]].
6 [Fu**era**, todo **era rea**lidad, natu**ra**leza [hasta sopl**ar**]].
7 [[Hablaba en el balcón un juglar [dispuesto [a gorjear]], / [y [por hacerlo], dependió pronto del 'pensamiento']].
8 [[Desde ese Luxor a solas, rocas, esteros, peñascos, / restos a morir [menos que ánimas venidas de muy / lejos a mojarse] [como estuario anterior al atuendo / de acequias y quietud encrestada, seca cuan mar / en marzo

[haciéndose el muer**to** en **to**rno al **to**no]]].

9 [Mar de todas esas mareas [remando a su manera] / a ras de la corriente [donde al deseo dieron ideas] / [para que tuviera la ventaja de un topo en el pozo]].

10 [[Una imagen vale mil palabras] y [aquella, ¿las vale?]].

11 [[Se la vio de todas partes], [la vieron limpia, lavada]].

12 [[La mon**ja** en**ja**bonada], [la diosa **ora**l del **hora**rio [a / enroscar su rabo aborigen por debajo del jazmín] / [de cuanto en secreto ha tenido tan de repente un / presentimiento [queriendo parecerse ¡a la! suerte / inocente [aunque fuese, [para pasar desapercibida]]]]].

13 [[Por ser buen desertor entre **so**res], un la**za**rillo al arroyo / la lleva en bra**zos** del **si**labario [para saber [cuándo], / [en qué semanas], o [cómo], y [quién más debería [dar / la sorpresa de [sentirse abandonada la noche de la / boda con un **ca**napé **ca**liente atascado en la bo**ca**]]]]]].

14 [Mira [de cuántos ímpetus supo dar cuenta], [cuánto / sino hecho suyo llegaría a conocer a ciencia cierta / [cuando la mente mañana pueda]] [pero [qué importa / [si al final, a la nada, a las horas, a nadie le importa]]]].

15 [Después de todo, la vida no es sino **otro corto** ra**to**, / [una **ce**rrazón **se**gún resulta convertida en **ce**guera]] / [solo **si**rve [para **ce**rrar los ojos [cuando es lo mejor]]]].

16 [En la mirada [donde ninguna imagen dejó de otear], / no se veía nada, [pero ahora, veíamos menos, años / [sin no verse [por bañarse en ejemplos a su antojo]], / [porque los cuerpos huían de las cifras al renglón / [para empezar de cero con guarismos de amoríos]]]]].

17 [Será entonces lo único [a perdurar a duras penas]].

18 [[Eso es oír], [esto, el ruido de las lenguas venideras]].

19 [**Fra**ses, re**fra**nes y [no dejes para ma**ña**na el a**ño**ro / a**ña**dido a labios [que por olvido abandonaron las / buenas intenciones apli**cadas** a los en**decas**ílabos, / a las

décimas salidas al ruedo a **pa**rtir de **palabras**]]]. /
20 [¡Juana **anda dando** al **ánade** un c**adá**ver desnudo!
21 [[¡Ju**ana** la d**ama** [mientras **comía** j**am**ón en la c**ama**]], /
Quién la viese [muriendo de **cól**era, con ese **col**or!]]
22 [Será [**para** otra al altar], [**para** ella], [la e**dad** indebi**da**]].
23 [Cuál de entre varias, [¿las que carecen de destino?]]
24 [¿Edad [de las que darían la hora al menor intento?]
25 [**Eda**d la del **adi**ós con los d**edos** cont**ados**], [tal cual / los cuenta el eco de una caligrafía [apenas tenga el / tiempo ganas de quedarse otra tarde en la sintaxis]]].
26 [Siempre ha sido así [aunque luego, podría ser igual]].
27 [[Por oir al brillo], unió el resplandor al plan del rayo], /
[**anda** la indígena joven [para que no **anden** diciendo], /
[incluso si [por ser la misma [tanto le dio cómo llegar], /
[porque ha llegado]]]: [al orden [sin cambiar de **ámbito**], / [pues de **hábito**, ha cambiado la novicia hace tanto]].
28 [Mínimo de nombre invencible, [el que la vida viera / vivir con bellezas a los tumbo], / [nombre, [mientras / aprenda la prosodia del alma maltratada a decirlo]]].
29 [Nombre o [da lo mismo, [pues en inglés es *name*]]].[1]
30 [[Cuando empiece a ser menos], alguien lo sabrá].

1. De haber intervenido la ñ, no sería name sino ñame, palabra derivada de nyami proveniente del idioma hablado de los fulani, el pueblo nómada más grande del mundo, cuyo origen se desconoce. Ñame es una planta "herbácea trepadora de tallos volubles, hojas grandes, flores pequeñas y verdosas, agrupadas en espiga, y raíz carnosa y comestible". Es del género "dioscórea", es decir, con name sagrado acorde con la sor mexicana en cuestión.

III. GAS DE LOS MATRIMONIOS *(EL AMOR TIENE DÍAS DE ESTAR SOLO)*

I

1 [[**Ell**os a**ll**í], [una **mo**neda y su **mo**mento], / [un pliego regocijado entre nada o dar, / entre oír, y gritar a los cuatro vientos]: / ["¡ha llegado el ocaso del dedo pulgar!"]].

2 [[En posición de hacer puré la multitud], / sabios los vieron [avistando el tándem / de ambas mentes [al cambiar de canal], / [además del temor [a no poder rascarse / la espalda [aunque, les picaban los pies]]]].

3 [[**Iban** con altanerías para llegar a enero / [antes, ¿de qué febrero fuera algún mes?]], / [**iban** [como quien va para acabar debajo]], / [apartaron la furia de algún dato más, [el / gusto a limón del sabor en cuentagotas]].

4 [[Dándose un tiro] se amaron, [por **tener** a / ratos frío], [por **tener** un niño [que no era / de él]], [por **tener** una niña añadida a ella]].

5 [[El anular [complacido por la sortija] los / obligaba a una unión en perseverancia / [estando sentados, y con él, la **perso**nal / **porce**lana] [según se supo]], y [Él, con una / foto de la modelo muerta [si no respira]].

6 [[Al bajar el telón], el olvido cambiaba de / dueño], [pronto será tarde [para entender / la verdad [mientras entrara al horizonte / la pleamar en línea recta]], y [ninguna ola / alejada de los veleros huiría demasiado]].

7 [Novia y botarate juntos [por ser jóvenes]].

8 [Algo con o**lor** a **Lorca** los **ahorca ahor**a, / un objeto elegido los ordena deseados.

9 [¿Sería el cenicero [al avisar [quién viene]], / [el humo de la

pipa [al salir de los labios?]]]

10 [La in**ven**cibilidad se **ven**gaba de la boca / [por haber besado al esposo [porque lo es]]].

11 [[En la casa [mientras tratan], ellos sudan],[1] / [de a uno o por separado, bien lo hacen]].

12 [**Dale** que **dale**, [**dándole** al **seso** la razón / [que [de **ser eso**] andaría de **beso** en **beso / [**llamando la atención del pensamiento]]]]. /

13 [[**Ellos** como v**ellos** fue [cuanto recibieron]], / y [a él, [aliado a la longitud liceal], hambre / le daba la timba [habituada a la pérdida]]].

II

14 [En la era de la novia bizca [donde sería / mundo de músculo y **mira**da **reme**cida], / **mere**cen la lengua cabizbaja, el rezago / de in**gra**to ligado [a quien **agr**ega **gra**tis / una palabra [para atrapar al pez [aunque / en Sodoma, esa vez fuese algún besugo]]]].

15 [Era [la unión de uno a través de otro], [un / matrimonio [de los que por amor propio / iban al hipódromo a perder la montura]], / [matrimonio, con un montón de ánimo / añadido a la idea del adiós en las fotos]].

16 [[Mucho antes que la tierra escondiera la / condición del 'caminito' [donde corrían[2] / casi al ras]] [antes de pensarlo a cada rato] / [a pesar del espejo dispuesto a estar lejos], / [¡qué pocas ganas de quedarse apodados!]]

17 [Ante lo irrepetible se cumplían sin plan / en la placidez de Hopper]: [el instinto los / vio arrimados a las ventanas entre ellos / [sollozando allá [donde los hallaron solos]] / [usando el sudor] [cuyo don fue un drama]], / otra excusa

[que [al causar] decía, ¡acullá!]]

18 [[Lloraban cuan geisha al decir sayonara], / [otros días de hoy adivinan [hasta cuándo]]].

19 [[Va con fortuna la música a serias alturas], / [el árbol alguna vez a la región originaria], / [todo vale para verlos [abrazarse a calzón / quitado, [para quitarse el picor parados]]]].

20 [Por ese **pre**cio **pe**diría el **pa**sado **per**dón / al pecado [de acuerdo al cual nada en los / buenos modales cambia de arriba abajo], / [sin que cueste para el amor un moro en / la costa], su peine en números romanos].

21 [Cuánto de hermosos, cuánto de quietos / [a dar continuidad al instante anterior al / ritmo] [entrando a una trama equivocada], / al ruido de la piel [porque la han puesto / en apuros y para peor, hace tanto calor]].

22 [Entonces, [qué hacer con quienes sudan], / [¿ponerlos a secar con sus largas barbas / almibaradas], [no darles [oportunidad [de / poner en un nido los huevos del vecino], / [de bruñirse bien los dientes uno a otro?]]]]].

23 [Sería [cuestión [de quedarse descalzos o / tirar del hado hacia la densidad]] [a decir / [cómo sigue el mental desconocimiento / de la tarde] [cuando tanto tiempo tenían / de estar juntos, unido uno al siguiente / [a seguir [la tradición [de pisar zánganos]]]]].

24 [Así van [oyendo al gallego gritar envido] / o [dándose por vencido] [al jugar dominó / dormido [si es que nada medía lo mismo]]]].

25 [Iban así [por ver a la vida avisar] [quiénes / vienen tomados de la mano del eunuco] / [cuya vida en balde será puesta en duda / por el gato de alguien de ahora en más]].

26 [Van, [tomados de cada mano] [dados a las / albóndigas, a la respiración del imperio]].

27 [Cualquiera diría, [rondan desconocidos], / [silban como al bosque la aborigen iría / junto a los ojos en términos generales]].

III/IV

28 [[Por aquello de [si te vi no me acuerdo]], / la noche del orden volvía a repetir su / ira [al ir por el río como el oro al brillo]].
29 [Como el anillo a las épocas del tiempo].
30 [[Impío, de a poco tritura a los amantes], / [sabe la mantis del lamento a ultranza]].
31 [Después de la verdad, agrega algunas, / en arameo [para saber [si entonces dijo]]].
32 [Debería al rato [decir en verso [si sirvió / [vivir [según el idioma mandara hacerlo]]]]].
33 [[En orden se pone [cuanto falta respirar]; / no hay en la vida de uno lección mayor].
34 [[Con el pasado lo planeado llega]: [[si fue], / [habrá astronaves en la velocidad final]], / [[si no], [tendrá que ver con verso o rezar / a la sombra del sagrado abracadabras]]].
35 [[Una religión]: [todas las sílabas avanzan], / [las terminadas en a sabrán cuántas son]].
36 [Al am**or or**al a**ro**ma p**or** ambos la lluvia].
37 [[Pasa por la vida una mariposa mojada], / [la guarida recuerda las gotas del color]]
38 [[Está escrito], y [esto agrega: entre ahora / o más tarde, solo cabe la vez siguiente]].

1. La versión original de estos dos versos era: "Un objeto elegido los ordena deseados. / Mientras tanto ellos sudan,

sudan tanto".

2. La palabra 'caminito' es utilizada en homenaje a Carlos Gardel, quien en 1926 grabó "Caminito", canción escrita por Juan de Dios Filiberto y Gabino Coria Peñaloza. Ni siquiera en este tango su inconfundible voz, que le valió el apodo de "El Zorzal Criollo", hace honor al diminutivo.

IV. NADA LE DEBE EL ORDEN A LOS IDIOMAS *(LA VIDA, UNA SUMA INCOMPLETA DE INTERJECCIONES)*

1 [[Uf, una fragancia agazapada debajo], [a**r**o**m**as a miedo] / [por haber sido vista [entrando a la cama del he**rm**ano], / a la he**rm**ana **m**eno**r** con una goma **m**o**r**al en la mano]].

2 [Dentro del rostro inmerecido decía una voz invisible: / ["no crean nada [a lo que el **miedo** les diga], [ni siquiera, / si lo dijo [para sacarse de encima el **miedo** a sí mismo"]]]].

3 [Es siempre el miedo, la culpa, el peligro: la ingratitud].

4 [¡La necesidad de usar interjecciones hasta en el hastío!]

5 [[¡La interjección![, [haiku del eco] [escuchando en cantidad / la cantinela] [al saberse desoída [como si en alguna parte / [donde la filología espera [por un pan se cocieran habas / y bajo el brazo llevara un par de signos así: ¡!]]]]].

6 [El idioma fue inventado [cuando la lengua reposaba], [no / mientras la voz se olvidó [de venir al baile en alparg**atas** / [para oír peror**atas** o perdón por haberte pisado tan mal] / [aunque podías hacerlo y aun decías **uf**, eh tú cuánto t**uf**o / tienen tus pies, uno tras otro con la voz contra la pared, / **uf** y t**uf**os, **uf**, de **fu**lanas en el **Fun Fun** a pura filología][1] / [porque a los garbeos íbamos a buscar las bolsas llenas / de interjecciones [que sería, mejor dejarlas

para la cena]]]]]]].

7 [Voz de aroma [a mall [por si fuera importante]], [claro [que, / [pensándolo bien], sería ideal [tirar la toalla], [morir en la / escena [como si fuese la de un crimen en el cine mudo / [cuyos testigos dan fe gratuita de los talles en cuclillas / y la sonoridad de un espécimen [pues [si no], [nadie oiría]]]]]]].

8 [Esa voz civil invoca anacolutos [con tal [de arrepentirse] / [de haber pasado la tarde entera erguida en una lengua / [donde hay animales, ruidos a mí y a ti antes de yo y tú / [como tantos otros escapando de las palomas de la paz]]]]]].

9 [Ah del idioma en manos del primero [en hablarlo, ah y / **uf**, [porque soñando **fu**ma ¡y! [al hacerlo] siente una sed, / [el deseo [de decir lo primero que le venga a la cabeza]]]]]].

10 [¿Cómo sería un país [si prohibiera el gobierno [las del / tipo, **uf**, ¡guau!, ay, oh, ah, ¡**e**a!, ¿**e**h, **ey**, p**uaj**, g**uay**? ¿**Y**?]]]

11 [¿Y [si las hacen, obligatorias], [con cuál bala aniquilar a / la muchedumbre [gritando **uf, guau, ay, o¡h!, ah, eh, ea** / a cualquier hora anónima, incluso en un azul sofá y en / la facilidad de los abusos veraniegos con un alma bajo / el sol]], [pero solo esa parte [para poder oír, por si acaso?]]]

12 [Cómo o para qué acatar el escepticismo de las siestas / [cuyo sentido común es inmune al menor argumento], / [a menos que el mundo sepa cómo, porque, **uf, ¡guau!, / ay, oh, ah, eh, ¡ea!**, ¿de cuál, o de nada 'son evidencia'?]]

13 [Y [si hay más de algún Urugu**ay**], [¿se justificaría decir **ay** / en vez de **hay** días como estos [a tono con [todo va bien]]]]?

14 [¿Y [si fuera Uruguay un Paraguay para pocos?]]

15 [Entonces / sí, [qué problema, **ay**, [por los que **hay**], **ay**,

[porque no **hay**] / ni ¡**ay**! [para ayudar a los del **Ayuí**[2] y a tantos de por **allí**?]]]

16 [¿Por qué, o contra quiénes y en reemplazo de cuántos / usar las llaves [que hasta ayer podían abrir mil puertas?]]

17 [A nadie se le ha ocurrido [gritar entre vocales [tras las / cuales su condición hará un esfuerzo similar siempre / y [cuando representen los labios a una nación en celo / o en silencio, sinónimo de o sin h [como está en boca / de todo el mundo al menos el más inmediato, el más]]]]].

18 [[Quienes las usan] restringen al gerundio, lengua oída].

19 [Seres superiores en sus frases, hasta en las olvidadas / por la voluntad [cuando cuesta tener la ñ bajo control]].

20 [[Gritar], [acercar la casta grieta a la ventana entretenida] / y [ante la belleza desoída en onomatopeyas cantar], [¡oh, / oh! ¡mm!, ¡ah, rr, ah!, ¡ea, ea!, ¡ay!, tralalí, ¡ay!, tralalá[3]]].

21 [O tomar otro trago gratis de Levitra [a riesgo [de que la / cantidad disminuya], [de que el miembro muera ¡inviril!]]]

22 [Eso provocaría risa, [¡ja, ja, ja!], o [su doble hermafrodita], / [¡je, je, je!], [indicio [de que la situación debió [ser resuelta]]]]].

23 [[La gente hablaría, [bla, bla]], [otra reiría después de luego, / [¡ja, ja, ja, je, ji, je!]] y [cada eco [cuando quiere no regresar]]].

24 [La interjección [como aquel que habita a grandes rasgos / lo sabe], nunca es para uno, tampoco para solo algunos].

25 [Habría por ejemplo momentos [para vivir] entre varios / llamados al canon de una emoción [en la cual ocurría / [que ambos ámbitos pierden el pelo al mismo tiempo / de hacer preguntas, [¿cómo ante la cámara tan cerca / [poder expresar la lentitud de la mirada [mientras ve?]]]]]]]

26 [¿O qué vocabulario darle a la levedad de los demás / [amantes de las familias 'en' las cuales nacen niños?]]

27 [[A decir verdad], [la hija y los hijos de la interjección /

podrán pensarlo [recién cuando se cumpla el plan / [para visitar sin la ayuda el párrafo final]].

28 [A ver, [¿cómo sería… *La Tierra Baldía* escrita con / interjecciones], [un diccionario queriendo ser el de / la irreal Academia Hispaniola], [un Himno Nacional / cantado a ritmo de rap con ellas], [moriría callado el / Cid], [exclamaría algo porno o no la Roja Caperucita / reducida a tales acordes, sentada en un asiento de / atrás y Heathcliff, heroína con hedores en los pies / prestados por Dulcinea, [quien a cambio hizo caso?]]]

29 [[Y las demás, [¿malditas a punto de dar el ejemplo?], / y las otras, [¿atrás de las cuales un cuerpo respira?]]

30 [Vaya país del aire [para decir hay, pirú, hay yatay, / faunas y flora con embrujo [para que el agua sane], / [también a orillas del lapacho [que mi padre plantó]]]].

31 [Son ellas, [las bien llamadas exclamaciones], [cada / una con trunca cumbia aprende las tretas del hoy / parecido [antes de haber sido], [haz de cuenta], [hace / frío [cuando dice uno uy, [incluso mejor si es, ¡uyy!] / [y cada cual pone a prueba al clima en línea recta], / [porque [más allá de donde algo se logra] nada hay, / [**ceros** ni **seres** parecidos, **reseda** ni ¡Dios!, apenas, / un pandemonio [v**ibran**do [donde **abrían** la puerta]], / [una literatura [entrando a las cláusulas a lo sumo]], / y [una vocal [que nadie quiere, a, e, i, o, u, una así]]]].

1. Fun Fun, bar montevideano.
2. El poeta refiere al arroyo Ayuí Grande, lugar clave en el Éxodo del Pueblo Oriental, que ayudó a forjar el sentimiento de "orientalidad", hoy denominado por algunos "uruguayez", aunque no refiere exactamente a lo mismo.

3. Son infinidad las canciones en la historia de la música popular que tienen a la onomatopeya como propulsora del ritmo surgiendo de los quiebres prosódicos y las variantes reconocibles del estribillo. Una lista más o menos completa daría para llenar páginas con ejemplos. A la memoria me vienen ahora: "Bang-bang-shoot-shoot" ("Happiness Is A Warm Gun", The Beatles); "Bang Bang!" ("Maxwell's Silver Hammer", The Beatles); "Voyna, voynan, voyna, voyna voyna vay / Voyna, voynan, voyna, voyna voyna vay" ("Ceila of the Seals", Donovan); "Ooga-chaka, ooga-ooga / Ooga-chaka, ooga-ooga / Ooga-chaka, ooga-ooga / Ooga-chaka, ooga-ooga ("Hooked on a feeling", Blue Swede); "Boom! Boom! Boom! Boom! Boom!" ("Solsbury Hill", Peter Gabriel); "Boom Boom Boom" ("Boom, Boom Let's Go Back to My Room", Paul Lekakis), "And drummers goin' crack, boom, bam" ("R. O. C. K. in the U. S. A.", "); "You put the boom, boom into my heart" (, "Wake Me Up Before You Go Go"); "Boom-boom, acka-lacka-lacka-boom / Boom-boom, acka-lacka-boom-boom" ("Walk The Dinosaur", ; "El viento y la arena, shucunum, shucunum / No me dejan ver, da-ra-ra-ra-pa-pa-pa-ra-pa / eres una ola, da-ra-ra-ra-pa-pa-pa-ra-pa / muy pronta a romper, da-ra-ra-ra-pa-pa-pa-ra-pa ("Tiritando", Donald); "My heart goes shalalala shalala in the morning /shalalala shalala in the sunshine / shalalala shalala in the evening / shalalala shalala just for you!" ("Shalala La", Vengaboys); "Quiero que llegue pronto la primavera / Quiero ver en el cielo brillar el sol / Quiero ver una plaza poblada en flores / Quiero cantar contigo una canción / Sha la la la la la la la la la la la / Sha la la la la la la la la la la la / Sha la la la la la la la la la la la / Sha la la la la la la la la la la la" ("La primavera",

Palito Ortega); "Boom cha, boom cha Discothèque" ("Discotèque",), etc. El largo etcétera debe incluir de manera obligatoria a "Psycho Killer", de Talking Heads: "Qu'est Que C'est / Fa fa fa fa fa fa fa fa fa far" (desafinan para que el ritmo se exprese por su propia cuenta), y la canción del grupo canadiense Crash Test Dummies, cuyo nombre lo dice todo (porque no dice nada): "Mmm Mmm Mmm Mmm". Aunque nadie mejor que Paolo Conte para cantar onomatopeyas: "chips, chips, / Da ti du di du / Ci bum ci bum bum / Da ti du di du / Ci bum ci bum bum / Da ti du di du" ("Via con me").

V. ESTO PASA POR NO PONER ACENTOS *(LA FRASE VINO ESCRITA CON PELOS Y SEÑALES)*

1 [Muchos meses después, el adulto abre el sobre].
2 [Pulso, ojos o elogios pudieron dar con el papel].
3 [[Y la carta costó trabajo desde el antiguo motivo], / [hizo a las manos [añorar la hora de orarle a Onán] / [porque nada seco debió [suceder [cuando ocurrió]]], / [indicio [de que también al tiempo le pasan cosas]]].
4 [La vida, como el amor, trae recuerdos, [ganas de / ahorrar], [deseo de quitarse pronto los pantalones]].
5 [Pero, [¿qué sería ese néctar [que goteaba del galán?]]]
6 [Era "algo" parecido a un pandemonio, pero peor].
7 [¿Peor o pero?] [Cayó del peral [hasta morir parado], / [hasta tocar el piso con pelos de oso hormiguero]]].
8 [[[Tras enredarse entre embelecos los calzones], [los / mancebos abusaban de la saliva], [civiles vieron a / los besos por lo desolado], [nada adivinó la novia / [hasta

tartajear]], [y esta noche ¿qué queréis cenar?]]

9 [Eso fue [cuando en los días de los idiomas había / gente], [sin que lo fuera] [ni lo será] [apenas llegue al / presente el pretérito [entrando por la puerta del / fondo [aunque no haya puertas [ni estén abiertas]]]]]]].

10 [Habrá sí, lenguaje, Gutiérrez Nájera, días de hoy].

11 [Entre la carta y la tarde aquella [antes de abrirla], / ha pasado poco [para [poner a los pelos de punta], / o [hacer [tal cual desearon al unísono las sintaxis]]], / [salir del paisaje por el poniente [ante la tentación / de tener que adivinar algunas nociones [andando / del candor a la pureza de una pareja [al anexarse]]]]]]].

12 [[Debido al toque de queda] quedaron ambos [dando / las gracias a la invisibilidad ['mientras amanecía'], / [detenidos ante el anticuado ademán de dominar / a las pecas [apenas aparecía por el aire una nariz]]]].

13 [Al decidirse, cedieron gerundios [a quien escribió / la carta con cada mano [y con la otra se hacía una / paja [sin dejar de escribir epístolas, [si no importa]]]]].

14 [Carta [para darle ideas a la sabiduría], [usada] pasó / por las emociones recientes, hacia inicios sutiles / [a contarle a las cláusulas los secretos de alcoba, / [hasta caer de sueño [como caen los murciélagos]]]].

15 [Como una roca cae [cuando debajo hay], algunos].

16 [[Ahora parar no puede], [ve al **bú**ho y al **ub**érrimo / roce de monte y nu**be** de **Ve**nus unida al sudor]].

17 [Las dos horas [que la noche duró] entre las siete / y las nueve vinieron [a librarla del bien, no de él]].

18 [Sobre un forro mal arrepentido, garabateó bajo / la tea [que poco entendía [al entreverar la briosa / sensación de unos momentos tardíos en la tina]]].

19 [Ella [para llegar al empellón], [para decirle luego / al ego [dejaré para las eras la bacanal coronada / cerca de la casa

[en la cual reina el asco, [porque / esto, mi amor, no da ya para gastar más en gas / de maridos a mano [con el colmo de parir bobos / parados en la vereda] [avergonzada de saber [que / [si nada es], será [como seres en salas de masajes]]]]].

20 [[Va en mitad quedando alguna canción de cuna], / [queda en duda la triste carta leída en la tumba], / y [sobre el borrón, queda, una frase en pedazos, / una persona [haciéndose pasar por lo que pasa]]].

21 [Sabe, **br**inda, a**br**e casi **breve**mente la **ve**ntana].

22 [De espaldas al día sabe [cuánto es **todo**, o **tono**]].

VI. ALGO QUE ANDABA POR AHÍ, AHORA ESTÁ AQUÍ (*UNO DE LOS AVATARES DESDE TODO PUNTO DE VISTA*)

1 [[La intemperie completa las cartas de Louis XVI], / [la lluvia nocturna es a medida del agua anterior]].

2 [[A las sílabas les sucedían cosas] y [pocos, como Él, / [monarca para ignorarlas]]]: [[su tiempo se aposenta], / [marcha con ojillos de acullá camino al matadero]]].

3 [En el de Echevarría rodaba rumbo a una sangre la / visible región del vecindario, en este, nada faltaba].

4 [De ahí no lo sacarían tan quieto, [aunque esa vez sí]].

5 [[[A los muertos los sacan [de donde dejaron de estar]], / y [en la escena del adiós la cena sucedía en silencio]].

6 [[[Por saber decirlas], las frases salían [a ser como sea]], / [ante la duda en veremos fueron de menos a nada] / [a nombrar al alma del amo a un lado de la montaña]].

7 [["Franceses, y sobre todo parisinos, volved a / vuestro rey]; [él será siempre vuestro padre, / vuestro mejor amigo"[1]**]]**.

8 [Fue la Carta su Obra] / [(yo les hubiera dicho, [[["cómo poder ayudarlos] / [si no estoy]], [cómo hacer [que las cosas ocurran")]]] / [su buena forma [de poner el desorden a pensar]].

9 [[Sin querer], calmó el cante jondo ante la muerte] [cuan gato llegado al degolladero por su cuenta]].

10 [A la lengua le devolvió [el silencio [de los que no saben [cómo seguir a las sílabas a todas partes]]]].

11 [No tan lejos un aroma a torería, a matador de / reses con su corona por el piso, halló a su rey / rendido.]

12 [Mañana [cuando sean ya mil años en / el mismo meollo], la guillotina hará [olvidar al / faisán de la reina muerta en tela de juicio], [a la / madame de cuyos labios pudo oírse ¡un grito!]]

13 [[El ayer horroriza a las razas ahora siempre].

14 [A su cuerpo lo sacaron pronto del frigorífico], [la / inocencia sale de la helada cámara [para darse / una ducha]], [adquirió sin querer una condición / de soledad disimulada por el simple hecho [de / "haber estado" a tientas [sin cambiar de tema]]].

15 [Para la luz en penumbra, ni la nieve [al caer de/ la libido] valió la pena de las palabras añadidas / al año de morir, enamorado, 'del vocabulario'].

16 [Rey concebido [para ser al alba el vulgar cebo / de la revolución y de una sueño en tiempo real]].

17 [Fue a cada noche en la niebla su vida viajando / sonámbula con un bulto involuntario a cuestas].

18 ¿O es [que viva huía [a donde la vieron [viéndose / al espejo con los mismos ojos antes de ver todo?]]]]

19 [Con un ruido a cabeza [cayendo al piso en picada], / la banda sonora incluyó los ayes del yo [al sentir / la timidez del verdugo [que no hizo bien a nadie]]].

20 [De vuelta al lote maldito, sonó en el filo un rey, /
arrepentido [de haber perdido el tiempo de pie]].

1. Louis XVI (1754-1793) fue el último rey de Francia. Por consiguiente, su última carta es la última carta monárquica escrita en ese país. En la posdata de su reinado pasó de ser "Rey de Francia y de Navarra", a convertirse en "Rey de los franceses", denominación que le duró poco, apenas entre el 4 de septiembre de 1791 y el 21 de septiembre de 1792, fecha en que fue abolida la monarquía. Lo guillotinaron el 21 de enero de 1793, pasadas las 10 de la mañana. Su última carta, en la que dice adiós a muchas cosas, tiene una extensión de 16 páginas tamaño cuartilla y está firmada "Louis". La eliminación del "XVI" de nada le sirvió para salvar su vida.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

Altieri, Charles. *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry: The Contemporaneity of Modernism*. Penn State University Press. 1995.

Andrews, Bruce y Charles Bernstein (eds.). *The Language Book*. Carbondale: Southern Illinois University Press. 1984.

Andrews, Bruce, Charles Bernstein, Ray DiPalma, Steve McCaffery y Ron Silliman. *Legend*. Nueva York: Language/Segue. 1980.

Andrews, Bruce. *Paradise & Method: Poetics & Praxis*. Evanston, IL: Northwestern University Press. 1996.

Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception*. Berkeley: University of California Press. 1974.

Arnheim, Rudolf. *Toward a Psychology of Art*. Berkeley: University of California Press. 1972.

Arteca, Mario "Eduardo Espina: Hacer al ser contrario al sen tido". En http://mario-sketchbookmario.blogspot.com /2010/01/eduardo-espina-hacer-al-ser-contrario.html. 2010.

Ashton, Dore (ed.). *Picasso on Art: A Selection of Views*. Nueva York: Da Capo. 1972.

Bachler, Rodolfo. "El problema de la conciencia". *Extramuros* pp. 101-11. 2004.

Barlett, Lee, "What is 'Language Poetry'?" *Critical Inquiry* 1. pp. 741-75. 1986.

Barthes, Roland. "From Speech to Writing". 1974. En *The Grain of the Voice: Interviews 1962-1980*, trad. Linda Coverdale. Nueva York: Hill and Wang, pp. 6. 32. 1985.

Barthes, Roland. "The Death of the Author". *Image / Music / Text*. Trad. Stephen Heath. Nueva York: Hill and

Wang. pp. 143-148. 1977.
Barthes, Roland. *S / Z*. Trad. Richard Miller. Londres: Cape. 1975.
Bejel, Emilio. *José Lezama Lima, poeta de la imagen*. Madrid: Huerga y Fierro. 1994.
Benveniste, Émile. *Problems in General Linguistics*. Coral Gables: University of Miami Press. 1973.
Berger, John. *The Success and Failure of Picasso*. Londres: Vintage. 1993.
Bergson, Henri. *Introducción a la metafísica*. Buenos Aires: Siglo XX. 1966.
Berman, Morris. *El reencantamiento del mundo*. Santiago: Editorial Cuatro Vientos. 2004.
Bernstein, Charles. "The Revenge of the Poet-Critic, or The Parts Are Greater than the Sum of the Whole". En Charles Bersntein. *My Way: Speeches and Poems*. Chicago: University of Chicago Press. 1999.
Bernstein, Charles. *My Way; Speeches and Poems*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
Bernstein, Charles. *A Poetics*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
Bernstein, Charles. "An Interview with Tom Beckett", *The Difficulties*, 2, 1982. En Charles Bernstein. *Content's Dream: Essays 1975-1984*. p. 40. 1985.
Bernstein, Charles. *Content's Dream: Essays 1975-1984*. Los Angeles: Sun & Moon Press. 1985.
Best, John. *Cognitive Psychology*. Nueva York: Wadsworth Publishing Company. 1998.
Bickerton, Derek. *Language and Species*. Chicago: University of Chicago Press. 1990.
Biedma López, José. "La estructura ideal de la proposición". *Casi nada*. Ediciones simbioticas (edicionessimbioticas). 20 de Enero, 2005.

Bois, Yve-Alain. "The Semiology of Cubism". En *Picasso and Braque: A Symposium*. Nueva York: Museum of Modern Art. pp. 169-208. 1992.

Bridgman, Richard. *Gertrude Stein in Pieces*. Nueva York: Oxford University Press. 1971.

Brown, Roger y Eric H. Lenneberg. "A Study in Language and Cognition". *Journal of Abnormal & Social Psychology* 49. 454-462. 1954.

Carrera, Arturo. "La generación de los poetas muertos". *3 Puntos* 285 (3puntos.com). 2007.

Cassirer, Ernst. *Language and Myth*. Nueva York: Dover Publishers. 1953.

Chaffin, Roger y Douglas J. Herrmann. "The nature of semantic relations: a comparison of two approaches". En M. Walton Evens (ed.). *Relational Models of the Lexicon (Representing Knowledge in Semantic Networks)*. Cambridge University Press. 1988.

Chaffin, Roger y Douglas J. Herrmann. "The similarity and diversity of semantic relations". *Memory and Cognition* 12. pp. 134-141. 1984.

Chalmers, David J. *La mente consciente. En busca de una teoría fundamental*. Barcelona: Editorial Gedisa. 1999.

Chalmers, Ian. *Migración, cultura e identidad*. Buenos Aires: Amorrortu. 1995.

Chillón, Albert. 'El 'giro lingüístico' en periodismo y su incidencia en la comunicación periodística". *Cuadernos de información* 14 (fcom.altavoz.net). 2001.

Chomsky, Noam. *The Minimalist Program*. Cambridge, MA: The MIT Press. 1995.

Chomsky, Noam. *Knowledge of Language*. Nueva York: Praeger. 1985.

Chomsky, Noam. *Lectures on Government and Binding*. Dordrecht: Foris. 1981.

Ciardi, John y Miller Williams. *How Does a Poem Mean?* Nueva York: Houghton Mifflin. 1959.

Clark, Andy. *Mindware. An Introduction to the Philosophy of Cognitive Science*. Nueva York: Oxford University Press. 2000.

Climent Roca, Salvador. *Individuación e información parte-todo. Representación para el procesamiento computacional del lenguaje*. Estudios de Lingüística Española 8 (elies.rediris.es). 2000.

Collins, Allan M. y M. Ross Quillian. "How to Make a Language User". En Tulving y Donaldson (eds.). *Organization of Memory*. Nueva York: Academic Press. 1972.

Cooper, Douglas y Gary Tinterow. *The Essential Cubism, 1907–1920: Braque, Picasso & Their Friends*. Londres: Tate Gallery. 1983.

Cortés-Castañeda, Manuel. "La caza nupcial, de Eduardo Espina. La escritura de lo imposible o el imposible de la escritura." *Revista Aérea*. Forthcoming, 2018

Croce, Benedetto. *Estética*. Buenos Aires: Visión. 1970.

Cruse, D. Alan. *Lexical Semantics*. Cambridge, MA: Cambridge University Press. 1986.

Dacey, Philip y David Jauss (eds.). *Strong Measures: Contemporary American Poetry in Traditional Form*. Londres: Longman. 1997.

Damasio, Antonio R. y Hanna Damasio. "Cerebro y lenguaje". *Investigación y Ciencia* 194. pp. 58-66. Noviembre, 1992.

Danto, Arthur C. "The Artworld". *Journal of Philosophy*. 61.19. pp. 571-584. 1964.

Davidson, Michael. "'Hey Man, My Wave!': The Authority of Private Language". En *Poetics Journal* 6 ("Marginality: Public and Private Language"). Barrett Watten y Lyn Hejinian (eds.). pp. 33-45. 1986.

Davies, Alan. *Signage*. Nueva York: Roof Books, 1987.
Dawson, Ariel. "The Yuppie Poet". *AWP Newsletter*. p. 5. Mayo, 1985.
de Cuba, Pablo A. *La usina del lenguaje: teoría de la poesía neobarroca*. Ph.D. Dissertation. Texas A&M University. 2013.
Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El Anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.
Derrida, Jacques. *Cómo no hablar y otros textos*. Barcelona: Proyecto A. 1997.
Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Trad. P. Peñalver. Barcelona: Anthropos. 1989.
Descartes, René. *Discourse on Method*. Nueva York: Bobbs Merrill. 1950.
Díaz-Plaja, Guillermo. *El espíritu del barroco*. Barcelona: Crítica. 1983.
Disch, Tom. *The Castle of Indolence: On Poetry, Poets, and Poetasters*. Londres: Picador. 1996.
Dodd, Wayne. *Toward the End of the Century*. University of Iowa Press, 1992.
Dor, Joel. *Introduction to the Reading of Lacan: The Unconscious Structured Like a Language*. Nueva York: Other Press. 1996.
Dubnick, Randa. *The Structure of Obscurity: Gertrude Stein, Language, and Cubism*. Urbana, IL: University of Illinois Press. 1984.
Dworkin, Craig. "Language Poetry". Entry for *The Greenwood Encyclopedia of American Poetry*. 2005.
Echavarren, Roberto. "Prólogo". En Perlongher, Néstor. *Poemas Completos (1980-1992)*. Buenos Aires: Seix Barral. 2003.
Echavarren, Roberto, José Kozer y Jacobo Sefamí (eds.). *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México:

Fondo de Cultura Económica. 1996.
Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press. 1978.
Espina, Eduardo. *La caza nupcial*. Madrid: Ay del Seis. 2018.
Espina, Eduardo. *La imaginación invisible. Antología 1982-2015*. Montevideo: Editorial Seix Barral, 2015
Espina, Eduardo. *El cutis patrio*. México: Aldus. 2006.
Espina, Eduardo. *El oro y la liviandad del brillo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. 1994.
Espina, Eduardo. *Valores personales*. Buenos Aires: Ediciones La Máquina de Escribir. 1982.
Fauconnier, Gilles. *Mental Spaces*. Cambridge, MA: Cambridge University Press. 1994.
Feirstein, Frederick y Frederick Turner (eds.). *Expansive Poetry*. Ashland, OR: Story Line Press. 1989.
Fernández López, Justo. "Lexikon der Linguistik und Nachbardisziplinen". *Hispanoteca* (culturitalia.uibk.ac.at). 2007.
Finch, Annie (ed.). *A Formal Feeling Comes:Poems in Form by Contemporary Women*. Ashland, OR: Story Line Press. 1994.
Finch, Annie. *After New Formalism*. Ashland, OR: Story Line Press, 1999.
Fink, Bruce. *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. Princeton: Princeton University Press. 1996.
Flanagan, Owen J. *The Science of the Mind*. Cambridge, MA: The MIT Press. 1991.
Fodor, Jerry A. y Jerrold J. Katz (eds.). *The Structure of Language: Readings in the Philosophy of Language*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall. 1964.
Forgus, Ronald H. *Perception*. Nueva York: McGraw-Hill. 1966.
Forrester, John. *Language and the Origins of Psychoanalysis*. Nueva York: Columbia University Press. 1980.

Forster, Ricardo. *El exilio de la palabra. Entorno a lo judío*. Buenos Aires: Eudeba. 1999.

Foucault, Michel. "What is an Author?" En Donald F. Bouchard (ed.). *Foucault, Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Trad. Donald F. Bouchard and Sherry Simon. Ithaca, NY: Cornell University Press. pp. 113-138. 1977.

Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard. 1966.

Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*. Nueva York: W. W. Norton & Company. 2000.

Friedlander, Ben. *Simulcast: Four Experiments in Criticism*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2004.

Fry, Roger. *Cézanne: A Study of His Development*. Chicago: University of Chicago Press. 1989.

Gadamer, Hans G. *Gadamer on Education*. En Dieter Misgeld y Graeme Nicholson (eds.). *Poetry, and History: Applied Hermeneutics*. Albany: State University of New York Press. 1992.

Gadamer, Hans G. "Hegel y la dialéctica de los filósofos griegos". En *La dialéctica de Hegel*. Madrid. pp. 11-48. 1979.

Gadamer, Hans G. *La dialéctica de Hegel. Seis estudios hermenéuticos*. Madrid: Cátedra. 1979.

Gallop, Jane. *Reading Lacan*. Ithaca: Cornell University Press. 1987.

García Berrio, Antonio. *Formación de la teoría literaria moderna. La tópica horaciana en Europa*. Madrid: Cupsa. 1977.

García Leal, José. *Arte y conocimiento*. Granada: Universidad de Granada. 1995.

Gelpi, Albert. "The Genealogy of Post-Modernism: Contemporary American Poetry". *The Southern Review*. 517-541. Summer, 1990.

Gibson, James J. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Nueva York: Greenwood Press. 1983.

Gibson, James J. *The Perception of the Visual World*. Boston: Houghton Mifflin. 1950.

Gilbert, Stephen W. "Vortex. Pound/Lewis". *Sincronía* (sincronia.cucsh.udg.mx). Verano, 2002.

Gilson, Etienne. *Lingüística y filosofía*. Madrid: Gredos. 1974.

Gioia, Dana. *Can Poetry Matter?* Nueva York: Graywolf Press. 2002.

Glass, Arnold L. y Keith J. Holyoak. *Cognition*. Nueva York: Random House. 1986.

Golding, John. *Cubism: A History and an Analysis: 1907-1914*. Londres: Faber and Faber. 1968.

Gombrich, Ernst H. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós. 1983.

Gombrich, Ernst H. *Arte e ilusión*. Barcelona: Gustavo Gili. 1979.

Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral. 1976.

Grauer, Victor. "Passage from Realism to Cubism: The Subversion of Pictorial Semiosis". *Art Criticism* 13, 1998.

Green, Christopher. *Cubism and Its Enemies: Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*. New Haven, CT: Yale Univ Press. 1987.

Greenberg, Clement. "Modernist Painting" (1960). En John O'Brian (ed.). *The Collected Essays and Criticism*. Modernism with a Vengeance, 1957-1969, vol. 4. Chicago: University of Chicago Press. pp. 85-93. 1995.

Greenberg, Clement. "The Pasted-Paper Revolution" (1958). En Jason Gaiger y Paul Wood (eds.). *Art of the Twentieth Century: A Reader*. New Haven, CT: Yale University Press. 2003.

Greene, Roland (ed.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Priceton: Princeton University Press. 2012

Greer, Michael. "Ideology and Theory in Recent Experimental Writing or, the Naming of "Language Poetry". *Boundary* 2, Vol. 16, No. 2. pp. 335-355. Invierno-Primavera, 1989.

Hamed, Amir. "Entrevistas: Eduardo Espina". *Hispamérica*. No. 136. pp. 59-69. 2017

Hartley, George. *Textual Politics and the Language Poets*. Bloomington, IN: Indiana University Press. 1989.

Hatzfeld, Helmut. *Estudios sobre el barroco*. Madrid: Gredos. 1972.

Hayes, Patrick. "Aristotelian and Platonic Views of Knowledge Representation". En Tepfenhart, W. y J.P. Dick (eds.). *Conceptual Structures: Current Practices*. Berlin: Springer-Verlag. 1994.

Heidegger, Martin. *Being and Time*. Oxford: Basil Blackwell. 1980.

Hejinian, Lyn. *My Life*. Los Angeles, CA: Green Integer. 2002

Hejinian, Lyn. *The Language of Inquiry*. Berkeley: University of California Press. 2000.

Hejinian, Lyn, "The Person and Description". Barrett Watten y Lyn Hejinian (eds.). *Poetics Journal* 9: "The Poetics of Everyday Life" Symposium. p. 170. 1991.

Homero, José. "De un retrato abstracto, sordas significaciones". Prólogo a *La caza nupcial*. México: Universidad Veracruzana. pp. 9-33. 1993.

Houdé, Olivier, Daniel Kayser, Olivier Koenig, Joëlle Prust y Francois Rastier. *Diccionario de ciencias cognitivas*. Buenos Aires: Amorrortu. 1998.

Howe, Susan. *My Emily Dickinson*. Berkeley: North Atlantic Books. 1988.

Huk, Romana (ed.). *Assembling Alternatives: Reading Postmodern Poetries Transnationally*. Middletown, CN: Wesleyan University Press. 2003.

Humboldt, Wilhelm von. *On Language. On the Diversity of Human Language Construction and its Influence on the Mental Development of the Human Species*. Michael Losonsky (ed.). Trad. Peter Heath. Cambridge, MA: Cambridge University Press. 2000.

Humboldt, Wilhelm von. *Essays on Language*. Theo Harden y Dan Farrelly (eds.). Nueva York: Peter Lang. 1997.

Jabes, Edmond. *The Book of Questions*. Vol II. Middletown, CN: Wesleyan University Press. 1991.

Jackendoff, Ray. *The Architecture of the Language Faculty*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

Jackendoff, Ray. *Patterns in the Mind*. Nueva York: Basic Books. 1995.

Jackendoff, Ray. "Parts and Boundaries". En Beth Levin y Steven Pinker (eds.). *Lexical and Conceptual Semantics*. Amsterdam: Elsevier Science Publishers. 1995.

Jackendoff, Ray. *Languages of the Mind*. Cambridge, MA: MIT Press. 1992.

Jackendoff, Ray *Consciousness and the Computational Mind*. Cambridge, MA: MIT Press. 1990.

Jackendoff, Ray. *Semantic Structures*. Cambridge, MA: MIT Press. 1990.

Jackendoff, Ray. "What is a Concept, that a Person May Grasp It?" *Mind & Language* pp. 68-102. 1989.

Jackendoff, Ray. *Semantics and Cognition*. Cambridge, MA: MIT Press. 1985.

Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel. 1984.

Jakobson, Roman. *Selected Writings: Word and Language*. Berlin: Walter De Gruyter. 1971.

Jarman, Mark y David Mason (ed.). *Rebel Angels*. Ashland, OR: Story Line Press. 1996.

Johnson, Mark L. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. University of Chicago Press. Chicago. 1990.

Kahnweiler, Daniel-Henry. *The Rise of Cubism* (1920). Trad. Henry Aronson. Nueva York: Wittenborn, Schultz. 1949.

Kimmelman, Burt (ed.). *Companion to 20th-Century American Poetry*. Nueva York: Facts on File, Inc. 2005.

Koch Christof y Francis Crick. *The Quest for Consciousness: A Neurobiological Approach*. Englewood, CO: Roberts & Company. 1990.

Koffka, Kurt. *The Principles of Gestalt Psychology*. Nueva York: Harcourt, Brace. 1935.

Köhler, Wolfgang. *Dynamics in Psychology*. Nueva York: Liveright. 1940.

Kosslyn, Stephen M. *Image and Brain*. Cambridge, MA: MIT Press. 1996.

Kozer, José. "Eduardo Espina, El cutis patrio". *Letras Libres*. Año IX, Número 100. pp. 109-111. Abril, 2007.

Kozer, José. "El neobarroco una convergencia en la poesía latinoamericana". *Impostor* 1 (impostor.wordpress.com). Diciembre, 2006.

Krauss, Rosalind. *The Picasso Papers*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux. 1997.

Kuhnheim, Jill. *Spanish American Poetry at the End of the Twentieth Century. Textual Disruptions*. Austin: University of Texas Press. 2004.

Lacan, Jacques. *The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 1997.

Lake, Paul. "Verse that Print Bred". *Sewanee Review*. Otoño, 1991.

Lake, Paul. "Toward a Liberal Poetics". *Threepenny Review*. Invierno, 1988.

Lakoff, George. *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*. Chicago: University of Chicago Press. 1990.

Lakoff, George y Mark Johnson. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press. 1980.

Langacker, Ronald. *Foundations of Cognitive Grammar*. Vol II. Descriptive Application. Stanford, CA: Stanford University Press. 1991.

Langacker, Ronald. *Foundations of Cognitive Grammar*. Vol I. Theoretical Prerequisites. Stanford, CA: Stanford University Press. 1997.

Langer, Susanne. *Los problemas del arte*. Buenos Aires: Infinito. 1966.

Lee, Jonathan S. *Jacques Lacan*. Boston: Twayne Publishers. 1990.

Lehman, David (ed.). *Estatic Occassions, Expedient Forms*. Nueva York: Macmillan, 1987.

Leithause, Brad. "The Confinement of Free Verse". *New Criterion*. Mayo, 1987.

Leithause, Brad. "Metrical Illiteracy". *New Criterion*. Enero, 1983.

Levinson, Ronald B. "Gertrude Stein, William James, and Grammar". *The American Journal of Psychology* 54.1. pp. 124-128. 1941.

Lezama Lima, José. *Esferaimagen. Sierpe de don Luis de Góngora. Las imágenes posibles*. Barcelona: Tusquets. 1970.

Lispector, Clarice. *Un soplo de vida (Pulsaciones)*. Madrid: Siruela. 1999.

Lloyd, David. "Limits of a Language of Desire", *Poetics Journal* 5. pp. 159-167. Mayo, 1985.

Lomba Fuentes, Joaquín. *Principios de filosofía del arte griego*. Barcelona: Anthropos. 1981.

Luna, Marcelo. "William Carlos Williams o la imaginación de la metáfora". *Escáner Cultural* 59 (escaner.cl). Marzo, 2004 y *Adamar: Revista de Creación* 24 (adamar.org). 2005.

Lyons, John. *Semantics*. Cambridge, MA: Cambridge University Press. 1977.

Machado, Germán. "[s] u r [g] e n t e". *Libro de Notas* 28 (librodenotas.com). Agosto, 2005.

Magariños de Morentin, Juan. "Estructura semántica y estructura conceptual". *Semiótica cognitiva*. Universidad Nacional de La Plata (www.magarinos.com.ar). 2006.

Maillard, Keith. "The New Formalism and the Return of Prosody". *Antigonish Review*. Invierno, 1995.

Mallén, Enrique. *Poesía del Lenguaje: De T. S. Eliot a Eduardo Espina*. Mexico, DF.: Editorial Aldus. 2008

Mallén, Enrique. "Eduardo Espina: La imparcialidad de la sintaxis". *Revista de Poesia tse tsé*. 11. 70-75. 2005.

Mallén, Enrique. *Con/figuración sintáctica: Poesía del des/lenguaje*. Santiago de Chile: Red Internacional del Libro Editores. 2002.

Mallén, Enrique. "Conciencia Poética y Lenguaje en la Obra de Eduardo Espina". *Revista de Estudios Hispánicos*. 34. 165-187. 2000.

Marr, David. *Vision*. San Francisco: Freeman. 1982.

Martinet, André. *Elementos de lingüística general*. Madrid: Gredos. 1970.

Martínez Marzoa, Felipe. *Iniciación a la filosofía*. Madrid: Ediciones Istmo. 1974.

Martínez, L. P. "Leerás cosas peores". *La Jornada* 239; 13. 1994.
McCaffery, Steve. *Prior to Meaning: The Protosemantic and Poetics*. Evanston: Northwestern UP. 2001.
McCaffery, Steve. *North of Intention: Critical Writings 1973-1986*. Nueva York: Roof Books. 1986.
McCaffery, Steve. "Nothing is Forgotten but the Talk of how to Talk," interview by Andrew Payne, Line, 4 (Otoño). pp. 63-83. 1984.
McCaffery, Steve. "The Politics of the Referent". *Open Letter* 3. 7. Verano. pp. 60-107. 1977.
McCorkle, James (ed.). *Conversant Essays: Contemporary Poets on Poetry*. Detroit: Wayne State University. 1990.
McDowell, Robert (ed.). *Poetry After Modernism*. Ashland, OR: Story Line Press. 1990.
McDowell, Robert. "The Poetry Anthology". *The Hudson Review*. Invierno, 1990.
Medin, Douglas L. y Brian H. Ross. *Cognitive Psychology*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich. 1990.
Merleau-Ponty, Maurice. *La prosa del mundo*. Madrid: Taurus. 1971.
Messerli, Douglas. *"Language" Poetries: An Anthology*. Nueva York: New Directions. 1987.
Milán, Eduardo. *Un ensayo sobre poesia*. México: Acrono-Umbral. 2006.
Milán, Eduardo. "Neobarrosos". *Zunái - Revista de Poesía y Debates* (revistazunai.com.br). 2003-2004.
Miller, George A. y Phillip N. Johnson-Laird. *Language and Perception*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press. 1976.
Mitchell, W. J. Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: Chicago University Press. 1994.

Montoya, Víctor. "Lenguaje y pensamiento". *Sincronía* (sincronia.cucsh.udg.mx). Otoño, 2001.

Moreno Cabrera, Juan C. *Curso Universitario de Lingüística General*. Tomo II: Semántica, pragmática, morfología y fonología. Madrid: Síntesis. 1999.

Murch, Gerald M. *Visual and Auditory Perception*. Indianapolis: Bobbs-Merrill. 1973.

Newman, Wade. "An Interview with Frederick Turner". *Soutwest Review*. Verano, 1986.

Noonan, Harold W. *Frege: A Critical Introduction*. Cambridge: Polity Press. 2001.

Norcross, Paul. En Michael Payne (ed.). *Dictionary of Cultural & Critical Theory*. Londres: Blackwell. 1997.

Ogden, Charles K. y Ivor A. Richards. *The Meaning of Meaning*. Londres: Routledge & Kegan Paul. 1923.

Olson, Charles. "Projective Verse". En Donald Allen y Benjamin Friedlander (eds.). *Collected Prose of Charles Olson*. Berkeley: University of California Press. p. 24. 1997.

Ors, Eugenio d'. *Lo barroco*. Madrid: Tecnos. 2005.

O'Sullivan, Maggie. *Out of Everywhere: Linguistically Innovative Poetry by Women in North America & the UK*. Londres: Reality Street Editions. 1996.

Palacios Asenjo, Gilberto. "¿Qué es Poesía?" *Taller Online. Poesía Almamental de Osorno* (gilbertopalacios.jubiiblog.com .es). Junio 24, 2006.

Peirce, Charles S. *The Essential Peirce : Selected Philosophical Writings, 1893-1913*. Bloomington: Indiana University Press. 1998.

Peirce, Charles S. *The philosophy of Peirce: Selected writings*. Buchler, J, (ed.). Londres. 1940.

Penrose, Roland. *Picasso: His Life and Work*. Berkeley, CA: University of California Press. 1981.

Peralta, Ramón. "El silencio en la poesía". *Poetracios* (poetracio.blogspot.com). Febrero, 2006.

Perelman, Bob. "Parataxis and Narrative: The New Sentence in Theory and Practice", En *The Marginalization of Poetry*. Princeton, NJ: Princeton University Press. pp. 59-78. 1996.

Perelman, Bob. *The Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary History*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 1996.

Perloff, Marjorie. "Dada Duchamp/ Duchamp and Dada: Avant-Garde Tradition and the Individual Talent", *Stanford Humanities Review*. 1998.

Perloff, Marjorie. "The Portrait of the Language Poet as Autobiographer: The Case of Ron Silliman", *Qarry West 34*: Ron Silliman Issue. Tom Vogler (ed.). pp. 167-181. 1998.

Perloff, Marjorie. "After Language Poetry: Innovation and Its Theoretical Discontents". . 1997

Perloff, Marjorie. *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago, IL: University of Chicago Press. 1986.

Perloff, Marjorie. "The Word as Such: language Poetry in the Eighties". *American Poetry Review* 13.3. pp. 15-22. Mayo-Junio, 1984.

Perloff, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 1981.

Perlongher, Néstor. "Prólogo". En Echavarren, Roberto, José Kozer y Jacobo Sefamí (eds.). *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica. 1996.

Petrovski, Arthur V. "El lenguaje". En *Psicología General*. La Habana: Editorial Félix Varela. 2000.

Peyrou, Mariano. "Desplazamientos. Poesía modernista y vanguardias artísticas: algunos puntos de contacto".

Babab (babab.com). 13 Mayo, 2002.
Phelan, James. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press. 1996.
Piaget, Jean. *The Child and Reality: Problems of Genetic Psychology*. Nueva York: Viking. 1976.
Piombino, Nick. *The Boundary of Blur*. Nueva York: Roof Books. 1993.
Poggi, Christine. *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*. New Haven, CT: Yale University Press. 1993.
Porzecanski, Teresa. "El texto como diáspora: la escritura de Perlongher y Lispector, dos escritores judíos latinoamericanos". *Boletín de la Academia Nacional de Letras*. Tercera época - Número Julio-Diciembre, 2001.
Posner, Michael I. *Cognition: An Introduction*. Glenview, IL: Scott, Foresman. 1973.
Prunty, Wyatt. *"Fallen From the Symboled World": Precedents for the New Formalism*. Nueva York: Oxford University Press. 1990.
Pustejovsky, James. *The Generative Lexicon*. Cambridge, MA: The MIT Press. 1998.
Pustejovsky, James. "*The Generative Lexicon*". *Computational Linguistics* 17.4. pp. 409-444. 1991.
Putnam, Hillary. *Reason, Truth and History*. Cambridge, MA: Cambridge University Press. 1981.
Rasula, Jed. "Ron Silliman". *Contemporary Authors*. Detroit: St. James Press. p. 1009. 1996.
Richman, Robert (ed.). *The Direction of Poetry*. Nueva York: Houghton Mifflin. 1988.
Richmond, Peter G. *Introducción a Piaget*. Madrid: Fundamentos. 1974.
Romero, Raúl. "Barroco y Neobarroco. Naturaleza, apoteosis, dificultad, oscuridad". *Babab* (babab.com). 22 Noviem-

bre, 2003.
Rosch, Eleanor H. "Natural Categories". *Cognitive Psychology* 4.3. pp. 328-350. Mayo, 1973.
Rosch, Eleanor H. y Barbara L. Lloyd (eds.). *Cognition and Categorization*. Hillsdale NJ: Lawrence Erlbaum Associates. 1978.
Rosch, Eleanor H., Francisco Varela y Evan F. Thompson. *The Embodied Mind*. Cambridge, MA: MIT Press. 1991.
Rosenberg, Harold. *The Tradition of the New*. Cambridge, MA: Da Capo Press. 1994.
Rosenblum, Robert. *Cubism and 20th Century Art*. Nueva York: Harry N. Abrams. 2001.
Rosenfield, Israel. *The Invention of Memory: A New View of the Brain*. Nueva York: Basic Books. 1988.
Rubin, William (ed.). *Pablo Picasso: A Retrospective*. Nueva York: Museum of Modern Art. 1980.
Saavedra, Gonzalo V. "Escribir es —también en Periodismo —argumentar". *Cuadernos de Información* 11 (fcom.altavoz.net). 1996.
Sádaba, Javier. *Conocer Wittgenstein*. Barcelona: Dopesa. 1980.
Sadoff, Ira. "Neo Formalism: A Dangerous Nostalgia". *American Poetry Review*. Enero-Febrero, 1990.
Saint-Martin, Fernande. *Semiotics of Visual Language*. Bloomington: Indiana University Press. 1990.
Santiváñez, Róger. "La poesía neobarroca en *La caza nupcial*". *Identidades* 74 (elperuano.com.pe). 6 de Diciembre, 2004.
Sanz Rodríguez, Juan Carlos. *El libro de la imagen*. Madrid: Alianza Editorial. 1996.
Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco". En César Fernández Moreno (ed.). *América latina en su literatura*. México: Siglo XXI. pp. 167-184. 1977.
Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana. 1974.

Saumell, Rafael. "José Kozer y Eduardo Espina: Poesía neobarroca latinoamericana". *Linden Lane Magazine*. Vol. 24. pp. 1-4. Winter, 2005.

Saussure, Ferdinand de. *Curso de Lingüística General*. Madrid: Alianza. 1987.

Scalapino, Leslie. *How Phenomena Appear to Unfold*. Elmwood: Potes & Poets. 1989.

Schapiro, Meyer. *The Unity of Picasso's Art*. Nueva York: George Braziller. 2001.

Schwarz, Daniel R. *Reconfiguring Modernism: Explorations in the Relationship Between Modern Art and Modern Literature*. Nueva York: St. Martin's. 1997.

Scobie, Stephen. *Earthquakes & Explorations: Language and painting from Cubism to Concrete Poetry*. Toronto: University of Toronto Press. 1997.

Scruton, Roger. *Art and Imagination*. Londres: Routledge. 1982.

Searle, John R. *El misterio de la consciencia*. Barcelona: Paidos. 2000.

Searle, John R. *El redescubrimiento de la mente*. Barcelona: Grijalbo Mondadori. 1996.

Segre, Cesare y John Meddemmen. "Narratology and Theater". *Poetics Today*, Vol. 2, No. 3, Drama, Theater, Performance: A Semiotic Perspective. pp. 95-104. Spring, 1981.

Segre, Cesare y John Meddemmen. *Structures And Time: Narration, Poetry, Models*. Chicago: University of Chicago Press. 1979.

Serrano, Sebastiá. *La lingüística. Su historia y su desarrollo*. Barcelona: Montesinos. 1983.

Siles, Jaime. *El barroco en la poesía española. Concienciación lingüística y tensión histórica*. Madrid: Doncel. 1975.

Silliman, Ron. "Who Speaks: Ventriloquism and the Self in the Poetry Reading", en Charles Bernstein (ed.). *Close*

Listening: Poetry and the Performed Word. Nueva York: Oxford. pp. 360-378. 1998.

Silliman, Ron, et. al. "Aesthetic Tendency and the Politics of Poetry". *Social Text* 19/20 p. 264. Otoño, 1988.

Silliman, Ron. "Language, Realism, Poetry", prefacio a Ron Silliman (ed.). *In the American Tree*. Orono: National Poetry Foundation. pp. xv, xix. 1988.

Silliman, Ron. *The New Sentence*. Nueva York: Roof Books. 1987.

Silliman, Ron (ed.). *In the American Tree: Language, Realism, Poetry*. Orono: National Poetry Foundation. 1986.

Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. Oxford: Oxford University Press. 1984.

Simms, Karl. *Paul Ricœur, Routledge Critical Thinkers*. Londres: Routledge Press. 2002.

Sklovski, V. "El arte como procedimiento". En Yuri Tynianov, Boris Eikhenbaum y Viktor Sklovski (eds.). *Formalismo y vanguardia: textos de los formalistas rusos*. Madrid: Alberto Corazón. 1973.

Sonesson, Göran. "The Culture of Modernism. Arts of Transgressions/Transgressions of Art". *Semio-Nordica*, II:3. 1994.

Sosa, Victor. "Edmond Jabés y la errancia en el desierto (a 10 años de su muerte)". *Agulha: Revista de cultura* 18/19. (secrel.com.br). Noviembre/Diciembre, 2001.

Steele, Timothy. *Missing Mesures: Modern Poetry and the Revolt Against Meter*. University of Arkansas Press. 1990.

Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Nueva York: Oxford University Press. 1998.

Steiner, George. *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona: Gedisa. 1998.

Steiner, George. *On Difficulty and Other Essays*. Cambridge, MA: Oxford University Press. 1980.

Stiehm, Bruce. "Imagen multivalente y oración calidoscópica en la poesía de Eduardo Espina". *Actas del XXX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. University of Pittsburgh. pp. 117-127. 1994.

Taylor, John R. *Linguistic Categorization*. Oxford: Clarendon Press. 2003.

Turner, Frederick. *Natural Classicism*. Nueva York: Paragon House. 1985.

Ullmann, Stephen. *Semantics*. Nueva York: Blackwell. 1962.

Valdivia, Benjamín. "Pavese, Stevens, Rilke: un tríptico". *Revista de cultura* 27 (revista.agulha.nom.br). Agosto, 2002.

Valente, José Ángel. *La piedra y el centro*. Madrid: Taurus. 1983.

Varela, Francisco. *El fenómeno de la vida*. Santiago de Chile: Dolmen. 2000.

Varela, Francisco. *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa. 1992.

Varela, Francisco. *Conocer: Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*. Barcelona: Gedisa. 1990.

Vendler, Zeno. *Linguistics in Philosophy*. Ithaca, NY: Cornell University Press. 1967.

Verdesio, Gustavo. "*Valores personales* y *La caza nupcial*: dos textos ilegibles". *Cincinnati Romance Review*. XIV. pp. 117-123. 1995.

Vieytes, Marcos Gustavo. "Algunas imprecisiones sobre el profesionalismo poético". *Artes Poéticas* (artespoeticas.libro denotas.com). 2004.

Vogler, Tom (ed.). *Quarry West 34: Ron Silliman and the A•L•P•H•A•B•E•T*. 1996.

Vygotsky, Lev S. *Thought and Language*. Cambridge, MA: MIT Press. 1962.

Wakoski, Diane. "The New Conservatism in American Poetry". *American Book Review*. Mayo-Junio, 1986.

Ward, Geoff. "Language Poetry and the American Avant-Garde". *British Association for American Studies Pamphlet* 25 (baas.ac.uk). 1993.

Watten, Barrett. *The Constructivist Moment: From Material Text to Cultural Poetics*. Middletown, CN: Wesleyan University Press. 2003.

Watten, Barrett. *Total Syntax*. Carbondale: Southern Illinois University Press. 1984.

Weitz, Morris. "The Role of Theory in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15.1. 1956.

Welton, Donn (ed.). *The Essential Husserl: Basic Writings in Transcendental Phenomenology*. Indiana: Indiana University Press. 1999.

Wertheimer, Max. "Principles of Perceptive Organization". En David C. Beardslee y Michael Wertheimer (eds.). *Readings in Perception*. Princeton, NJ: Van Nostrand. 1958.

Whorf, Benjamin L. *Language, Thought and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. John B. Carroll (ed.). Nueva York: Willey. 1956.

Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical investigations*. Nueva York: Blackwell, Oxford and McMillan. 1953.

Wojahn, David. "'Yes, But . . .': Some Thoughts on the New Formalism". *Crazyhorse* 32. pp. 64-81. Primavera, 1987.

Wollheim, Richard. *Painting as an Art*. Princeton: Princeton University Press. 1987.

Wollheim, Richard. *El arte y sus objetos*. Barcelona: Seix Barral. 1972.

Zambrano, María. *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Siruela. 1992.

Zapata, Miguel Ángel. "Coloquios del oficio mayor". *Inti*; 26-27. 1987-1988.

Zapata, Miguel Ángel. "Poesía hispanoamericana fin de siglo:

Eduardo Espina y el Barrococó". *Revista Iberoamericana*. pp. 164-165; 115-131. 1993.

Índice

INTRODUCCIÓN *13*

CAPÍTULO 1 *23*
I *23*
II *28*
III *33*
IV *39*
V *52*
CAPÍTULO 2 *63*
I *63*
II *71*
III *73*
IV *82*
V *89*
VI *93*
CAPÍTULO 3 *101*
I *101*
II *114*
III *124*
CAPÍTULO 4 *135*
I *135*
II *143*
III *145*
IV *155*
V *159*
CAPÍTULO 5 *169*
I *169*
II *175*
III *178*
IV *181*
V *186*
CAPÍTULO 6 *189*
I *189*
II *196*

III *208*
IV *219*
CAPÍTULO 7 *222*
I *222*
II *225*
III *235*
IV *251*
CAPÍTULO 8 *261*
I *261*
II *267*
III *282*

CONCLUSIÓN *293*

APÉNDICE *301*

VERSOS ILUSTRATIVOS DE LA POESÍA DEL DESLENGUAJE *303*

A. LA CAZA NUPCIAL *303*

I. TAN SEGURA COMO EL HORÓSCOPO (PARA LOS NACIDOS EN VIRGO, MAÑANA LLOVERÁ) *303*
II. CARTAS DE LA OPÍPARA (EL ESTADO IDEAL DE LA HIPÓTESIS) *304*
III, ¿UNA PLUMA DE SALAMANDRA O UN LABIO DE MÁS? (EL LUNAR EN EL ALMA LLAMA LA ATENCIÓN) *305*
IV. LAS PATAS DE LA CAMA NOS SEPARAN DEL MUNDO (LA VISIBILIDAD ES UNO DE LOS ASPECTOS) *307*
V. NARCISO EN POSE DE IDILIOS (UNA BELLEZA LLAMADA A YACER) *307*
VI. ¿UNA PLUMA DE SALAMANDRA O UN LABIO DE MÁS? (EL LUNAR EN EL ALMA

LLAMA LA ATENCIÓN) *309*
VII. UN POEMA MENOS (ALGO SUCEDE CUANDO EL LENGUAJE YA NO ESTÁ) *310*
VIII. PALPAR DE PARACAÍDAS POR EL BOSQUE (LA CAÍDA CAMBIA DE OPINIÓN) *310*

B. EL CUTIS PATRIO *313*

I. LENGUA MATERNA (ESTÁ ESCRITO Y ENTONCES SE ESCUCHA) *313*
II. ESCRIBE QUE PRONTO VENDRÁ (UNA GRAMÁTICA DE SALÓN) *314*
III. LO QUE LA PÁGINA ENCUENTRA (LAS FRASES NUNCA TIENEN FRÍO) *316*
IV. NOTICIAS DE ALGUNA REALIDAD EN OTRA (LA NOCHE ESTÁ VIEJA, YA NO SE SUBE A LOS ÁRBOLES) *319*
V. UNA PÁGINA MÁS (Y LA SIGUIENTE MENOS) *321*
VI. LAS PALABRAS, LAS PERSEGUIDAS (SOBRE ELLAS SE ESCRIBE CON ELLAS) *323*
VII. POESÍA ERES (TAMBIÉN) TÚ (HIPO RIMA CON PERIPLO) *327*
VIII. DIANA DE LOS ACONTECERES (LA FUERZA DE LA FALTA DE COSTUMBRE) *328*
IX. POEMA CON FINAL FELIZ (DICEN QUE COMIERON PERDICES) *330*
X. HIJO DE LA PAJA (UN SITIO PARA DECIR SÍ) *333*
XI. EL OCIO Y EL ESPACIO (BLANCO EN PELIGRO) *334*
XII. EL PACTO DE LOS SIGNIFICADOS (UNA INTERPRETACIÓN EN CUOTAS) *335*
XIII. MEJOR MUDAR DE NARCISO (MÁS FÁCIL QUE EN UN ESPEJO) *337*

XIV. HISTORIA DE AMBOS
(EL AZAR DEL DESHIELO) *338*
XV. UNIÓN DE LA MATERIA EN LA FORMA
(UN CERO CON MIEDO A ENMUDECER) *340*
XVI. LAS PALABRAS AL PARECERSE TANTO
(UNAS Y OTRAS, DELANTE Y DETRÁS) *341*
XVII. UNA FRASE TAN PERFECTA COMO
ÉSTA (EN MASOLLER SERÍA UNA ORACIÓN
EXTRANJERA) *343*
XVIII. LA MIRADA EN TRES O DOS PALABRAS
(JUSTO CUANDO EL PÁJARO APLAUDE,
SE ACABA) *346*
XIX. RAZÓN DE LA ROSA AL DÁRSELA
DE CELESTE (VERÁS PALABRAS
Y PAÍSES MEJORES) *349*
XX. VEJEZ DE WITTGENSTEIN
(UN AÑO ANTES DE SER ÉL MISMO) *350*

C. MAÑANA LA MENTE PUEDE *349*

I. EL PALACIO DE LA PRÁCTICA
(ARTE POÉTICA) *353*
II. MÍNIMO DE NOMBRES POSIBLES
(UN COMIENZO EN CIERNES
ES SIEMPRE OTRO) *356*
III. GAS DE LOS MATRIMONIOS
(EL AMOR TIENE DÍAS DE ESTAR SOLO) *359*
IV. NADA LE DEBE EL ORDEN A LOS IDIOMAS
(LA VIDA, UNA SUMA INCOMPLETA
DE INTERJECCIONES) *363*
V. ESTO PASA POR NO PONER ACENTOS
(LA FRASE VINO ESCRITA CON PELOS
Y SEÑALES) *368*

VI. ALGO QUE ANDABA POR AHÍ,
AHORA ESTÁ AQUÍ (UNO DE LOS AVATARES
DESDE TODO PUNTO DE VISTA) *370*

BIBLIOGRAFÍA SELECTA *373*