

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACION
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
BIBLIOTECA GUSTAVO LEAL

FECHA DE ENTREGA: 20/07/2011

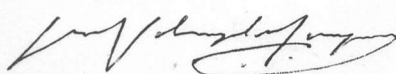
AUTORIZACION PARA LA DIFUSIÓN ELECTRONICA DE LOS TRABAJOS DE GRADO Y/O
TRABAJOS DE ASCENSO DE LA ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
UCV.

Yo, (Nosotros) César Manuel Valenzuela Márquez
autor(es) del trabajo: Análisis de las posibilidades
comunicativas en la poesía contemporánea

Presentado para optar: a Licenciatura en Comunicación Social

A través de este medio autorizo a la Escuela de Comunicación Social de la UCV, para que difunda y publique la versión electrónica de este trabajo de grado, a través de los servicios de información que ofrece la Biblioteca Gustavo Leal de la Institución, sólo con fines de docencia e investigación, de acuerdo a lo previsto en la Ley sobre Derecho de Autor, Artículo 18, 23 y 42 (Gaceta Oficial N° 4.638 Extraordinaria, 01-10-1993).

<input checked="" type="checkbox"/>	Si autorizo
<input type="checkbox"/>	Autorizo después de 1 año
<input type="checkbox"/>	No autorizo



Firma(s) autor (es)

C.I. N° V-19734205

C.I. N° _____

e-mail: cesarvalenzuelam89@gmail.com

e-mail: _____

Por el equipo

C.I. N° _____

C.I. N° _____

e-mail: _____

e-mail: _____

En Caracas, a los veinte días del mes de julio de 2011

Nota: En caso de no autorizar: la Escuela de Comunicación Social publicará en sus portales la referencia bibliográfica, tabla de contenido (índice) y un resumen descriptivo elaborado por la Biblioteca Gustavo Leal, sus palabras claves y se indicará que el autor decidió no autorizar el acceso al documento a texto completo.

La cesión de derechos de difusión electrónica, no es cesión de los derechos de autor, porque este es intransferible.

Título del Producto o Propuesta: _____



Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social

Análisis de las posibilidades comunicativas en la poesía contemporánea

Trabajo especial de grado para optar al título de Licenciado en Comunicación Social

Autor: **César Manuel Valenzuela Márquez**

Tutor: **Prof. Carlos Villarino**

Julio 2011



ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL UCV
Fundada el 24 de Octubre de 1946

C O N S T A N C I A

Quien suscribe, profesor **MIGUEL ANGEL LATOUCHE R.**, Director de la Escuela de Comunicación Social de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, hace constar que el ciudadano **CÉSAR M. VALENZUELA M.**, portador de la Cédula de Identidad N° **19.734.205**, presentó y aprobó su Trabajo de Licenciatura con la calificación **APROBADO SOBRESALIENTE MENCIÓN PUBLICACIÓN**, tal como consta en el Acta firmada por el Jurado.

Constancia que se expide en Caracas, a los 06 días del mes de julio de 2011.



MALR/cmg.-

Hacia el 50° Aniversario del Aula Magna de la UCV.
Universidad Central de Venezuela – Facultad de Humanidades y Educación
Caracas 1040 – Teléfonos 605-29-64 – Telefax: 605-28-47 – e-mail
ecsVen@sagi.UCV.edu.ve

A mi madre, siempre conmigo

Agradecimientos

A Dios, por remar conmigo cuando parecía imposible.

A mis abuelos, por su amor incondicional, por el hogar que me dieron y por el presente que me ayudaron a construir con cariño y dedicación.

A mis tíos Marlene y Franco, por acompañarme cuando más lo he necesitado.

A toda mi familia, por su apoyo sólido y constante.

Al Prof. Carlos Villarino, por su extraordinario compromiso docente y por orientar esta investigación en todo momento.

A Keilma Rojas, por haberme ayudado a creer en mí mismo, por hacerme feliz con su compañía.

A Hibert Castillo, por su constante apoyo humano e intelectual, por todo lo que me ha enseñado a ver.

A Lisette y Giannina, por su cariño sin condiciones, por creer en mí y por haber sido dos grandes luces en la oscuridad.

A todos y todo lo que me trajo hasta aquí.

Y gracias a mi madre, por el amor más grande que he conocido, por enseñarme lo que es la valentía y la honestidad, por enseñarme a amar, a comunicarme, luchar, crecer, y lograr mis metas. Este trabajo también es de ella.

Resumen

La poesía contemporánea suele constituir un reto de interpretación debido a su tendencia al hermetismo y su significado aparentemente inaccesible. Su posibilidad de comunicar algo es puesta en cuestión por poetas y lectores. La presente investigación busca estudiar las dificultades lingüísticas y comunicacionales que se presentan en poemas considerados “herméticos”, con miras a cuestionar la supuesta necesidad de “consenso” y significado unívoco asociada a la comunicación, así como también discutir la posibilidad de “poner algo en común” ahí donde el lenguaje no demanda acuerdo en la interpretación. El análisis teórico se vale de las herramientas proporcionadas por la hermenéutica, la semiótica y la filosofía del lenguaje. No pretende agotar dichas disciplinas sino dar cuenta de sus límites y puntos de contacto.

Palabras claves

Poesía, comunicación, hermenéutica, semiótica, concepto, imagen, símbolo, metáfora.

Abstract

Contemporary poetry is often seen as an interpretation challenge since it is constantly leaning to hermeticism and apparently unattainable meaning; its possibility to communicate something is called into question by poets and readers. This research is aimed to study linguistics and communicational difficulties in poems considered as “hermetics”, in order to put under debate the alleged need of *consensus* and univocal meaning in communication processes. It also proposes a discussion about the possibility of “putting something in common” where language does not require equal interpretations. Theoretical analysis is supported on different tools from hermeneutics, semiotics and philosophy of language. It does not pretend to exhaust these disciplines but to show its limits and matching points.

Key words

Poetry, communication, hermeneutics, semiotics, concept, image, symbol, metaphor.

Índice

Introducción.....	6
Preliminares metodológicos.....	11
Planteamiento del problema.....	11
Justificación.....	13
Objetivos.....	15
Diseño metodológico.....	16
Capítulo I: Lenguaje, verdad y poesía.....	19
Capítulo II: La poesía.....	55
Capítulo III: Comprensión e interpretación de la poesía.....	91
Conclusiones.....	117
Obras citadas.....	121

Introducción

Cuando se plantea la posibilidad de comunicar algo se suele pensar en dos o más interlocutores capaces de *coincidir* respecto a ese algo y elaborar discursos similares (y hasta idénticos) sobre el objeto que se intenta comunicar. La comprensión del mensaje no debe dejar espacio a la duda o el error. El *consenso* pareciera ser el objetivo de todo proceso comunicativo; el lenguaje termina siendo el instrumento para alcanzar dicho estado. Sin embargo, esa noción *a priori* no es válida para todas las actividades lingüísticas del ser humano. Un caso ejemplar es el de la poesía del siglo XX. Stéphane Mallarmé y Arthur Rimbaud marcaron a finales del siglo XIX un giro en el quehacer poético por el cual la palabra en tanto signo dejó de *representar* un objeto de la realidad para erguirse por sí misma, para *presentar* un significado inapresable pero latente y una materialidad (fónica, rítmica, y en algunos casos visual) que no puede pasarse por alto.

Mallarmé y Rimbaud iniciaron un ciclo en la literatura, proyectaron su sombra (o reflejaron su luz) en los poetas venideros. La Modernidad había encumbrado la objetividad, la capacidad del hombre para aprehender el objeto conocido y ofrecer datos universales y verificables en los cuales todos podíamos coincidir. El lenguaje era la expresión de la voluntad de los sujetos, tanto individuales como históricos. Se había convertido un objeto de conocimiento estudiado por la filología y la gramática. Además, una vez neutralizado y pulido, se instituía en la plataforma para la ciencia con el fin de retratar a la naturaleza. Pero tal concepción del lenguaje tuvo su contraparte en el “ser literario”. La “literatura”, tal y como la comprendemos ahora, apareció en el siglo XIX y pasa a ser una configuración lingüística particular en la que se incluye la poesía contemporánea pues es precisamente un poeta, Mallarmé, el que levanta ese “ser literario” con todas fuerzas. Como veremos, dicha poesía está permeada por la idea de que “habla la palabra” y no un sujeto. El lenguaje se dobla en sí mismo y adquiere una carga enigmática¹. Es por eso que en la presente investigación no estudiaremos poetas o estilos, sino poemas y realidades. Aunque

¹ En su arqueología del conocimiento *Las palabras y las cosas* (2008), Michel Foucault lo expone en estos términos: “A partir del siglo XIX, la literatura vuelve a sacar a luz el ser del lenguaje: pero no tal como aparecía a fines del Renacimiento. Pues ahora ya no existe esta palabra primera, absolutamente inicial, que fundamentaba y limitaba el movimiento infinito del discurso; de aquí en adelante el lenguaje va a crecer sin punto de partida, sin término y sin promesa. El texto de la literatura traza día a día el recorrido de este espacio vano y fundamental” (52).

tomaremos en cuenta la importancia del poeta en tanto creador de la obra, veremos que en la poesía del siglo pasado, que aún entendemos como contemporánea, la palabra se yergue para solapar individualidades.

Marcar cronológicamente los hitos donde finaliza la Modernidad y comienza la Contemporaneidad deviene en una tarea imposible. Veremos que, en tanto se esfuerzan por diferenciarse de la *episteme* moderna, el arte² y la Filosofía aún dependen de ella como alteridad. Ya el mero esfuerzo de la técnica por homogeneizar el mundo, la defensa de una globalización orientada a la buena salud de los mercados, da cuenta de cómo no nos hemos liberado de la voluntad moderna de conquistar la naturaleza. Pero también nos encontramos en la literatura y en cierta Filosofía contemporánea con un acento en la pregunta, lo oculto e insabible, lo discontinuo, en vez de lo medible y seguro, y en ese sentido, un corte respecto a los ejes de la Modernidad.

Al realizar nuestra selección mínima de poemas para el estudio no pretendemos “agotar” un movimiento literario, generalizar una tendencia, postular una poética ni mucho menos suplir la labor del crítico literario. Buscamos poner de manifiesto las posibilidades de comunicación ahí donde suelen negarse, junto con aquello en lo cual se fundamentan.

Los poemas elegidos tienen algo en común: su interpretación es problemática. Los autores, los poetas, con sus intenciones e historias personales, no tienen la mayor pertinencia a la hora del análisis. El acento que coloca la pragmática sobre los propósitos del interlocutor en cualquier enunciado parece insuficiente. La elección de ciertas palabras y no otras en un poema se resiste a una explicación completamente basada en el contexto (histórico, cultural, literario, etc.) o la biografía del poeta, aunque esta información pueda ser útil para avanzar en la interpretación. El mensaje, con sus propiedades y relaciones estructurales, es el que ocupa la posición privilegiada en el proceso de interpretación. Es un mensaje con distintos grados de hermetismo y de ahí qué se muestre como una interpelación (¿Qué significa? ¿Quién habla? ¿Quién lee?), de manera distinta a como se da

² Como lo apunta Hans-Georg Gadamer en “Transformaciones en el concepto de arte” (*Acotaciones hermenéuticas*, 2002), solemos relacionar la palabra “arte” con destrezas manuales. De ahí que la literatura y la música no sean incluidas frecuentemente bajo las categorías “arte moderno” o “posmoderno”. Pero “para la reflexión filosófica, conviene no olvidar tampoco que ‘el arte’ se refiere a un campo de contenido mucho más vasto, que además de todas las artes literarias comprende también, por ejemplo, la arquitectura, a pesar de su conexión con lo utilitario y con la técnica moderna” (183). Basados en esta consideración, en las siguientes páginas le otorgaremos a la poesía el estatus de “actividad artística” cuyo material es la palabra, es decir, la ubicaremos dentro de lo que llamamos literatura y ésta, a su vez, dentro de lo que denominamos “arte”.

el lenguaje cotidiano. Aunque no podemos llegar al consenso sobre aquello que nos dicen estos poemas de difícil comprensión, sí puede identificarse en ellos *algo que nos interroga*, que abre la posibilidad de reflexión y cuestionamiento.

Si pensamos en la comunicación como una “puesta en común”³ y no la necesaria coincidencia de discursos, esa dificultad misma a la que nos enfrenta el hermetismo de la poesía podría constituir su posibilidad de comunicación, y a la vez, una experiencia de los límites del lenguaje. Tal vez sólo ante un enunciado cuyo significado nos resulta tan esquivo podemos dejar de sentirnos en el lenguaje como en un medio seguro y confiable, capaz de unificar y homogeneizar discursos y sujetos. Pero para estudiar cómo un poema es capaz de comunicar, de “poner algo en común”, se hace necesario identificar aquellos mecanismos que emplea el lenguaje poético de nuestro tiempo.

En la presente investigación pretendemos mostrar algunos de los problemas más importantes para la comprensión de la poesía y su comunicabilidad. Primero intentaremos sentar las bases para la reflexión sobre el lenguaje y su relación o separación con el mundo: ¿qué es lo comunicable? ¿Puede el lenguaje ser portador de la verdad? ¿Puede decir algo sobre su “afuera”? (Capítulo 1). Al poner en discusión el alcance del lenguaje, podremos saber dónde se ubica la poesía para luego reflexionar sobre aquello que la caracteriza: ¿es la emoción que despierta en el lector o su riqueza hermenéutica? ¿Es la metáfora o alguna otra figura retórica? ¿Es el símbolo⁴, su falta de lógica o su escasa función representativa? ¿Prevalece la imagen, y por eso se hace inconmensurable, o constituye más bien una coexistencia de concepto –abstracción, agrupación cognitiva de fenómenos- e imagen? (Capítulo 2). Y finalmente, ¿cómo nos enfrentamos a la lectura de poesía? Dada su difícil naturaleza, ¿cuáles son los límites de nuestro horizonte interpretativo ante un texto poético contemporáneo? (Capítulo 3).

Empezaremos con dos testimonios que difieren en sus circunstancias pero provienen de quienes verdaderamente problematizan estas páginas. El primero es extraído de un

³ Conviene recordar y tener presente a lo largo del texto el acento etimológico de Antonio Pasquali para comprender la comunicación en su libro *Comprender la comunicación* (1990): “El latín y los idiomas romances han conservado, afortunadamente, el especial significado de un término griego (el de *Koinoonía*) que significa a la vez COMUNICACIÓN y COMUNIDAD. También en castellano el radical COMÚN es compartido por los términos COMUNICACIÓN y COMUNIDAD [...] Se “está en comunidad” porque “se pone algo en común” a través de la “comunicación” (44).

⁴ Tzvetan Todorov (*Los géneros del discurso*, 1996) señala que para el estudio semántico de la poesía han surgido tres grandes teorías: la ornamental, la afectiva y la simbolista. De esta última, influenciada por los postulados del romanticismo, se ha desprendido gran parte de la crítica estadounidense.

discurso ofrecido en 1960 por el poeta alemán Paul Celan con motivo de la concesión del Premio Georg Büchner, en Darmstadt (Alemania), titulado “El Meridiano” (*Obras completas*, 2009):

...el poema muestra una tendencia a enmudecer [...] se afirma al límite de sí mismo [...] reclama y se recupera ininterrumpidamente desde su ya-no a su todavía [...] Ese “todavía” no puede ser sin embargo más que un hablar. [Es] lenguaje actualizado, liberado bajo el signo de una individuación sin duda radical, pero que al mismo tiempo también recuerda siempre los límites que le marca el lenguaje, las posibilidades que le abre el lenguaje. (506)

Celan, uno de los poetas alemanes cuya obra ha sido un reto hermenéutico inagotable, nos habla de una tendencia en el poema contemporáneo: la tendencia al silencio sin llegar a él, claro está, sino permaneciendo en el límite, frontera que ni siquiera es la de su propio territorio demarcado en otro más grande –el lenguaje–, como pudiéramos pensar. El poema permanece en su “todavía” por una radicalización del lenguaje mismo, de los muros que levanta pero también de las ventanas que nos abre. Para “afirmarse al límite de sí mismo” el poema ya ha transitado los caminos que nosotros transitamos con (¿o será más bien *en*, o *por*, o *a través de*?) el lenguaje y que no recorremos hasta el final porque para vivir en sociedad, estudiar, trabajar, comprar pan, no podemos enmudecer. Pero si el poema enmudeciera no se detendrían las fábricas, ni cerrarían las escuelas. Tampoco el pan dejaría de venderse. Sin embargo, esa “liberación” particular del lenguaje de la que habla Celan nos recuerda que ahí donde nos sentimos seguros, eso que consideramos un territorio suficientemente explorado y resguardado, aún tiene hitos por fijar.

¿De qué naturaleza es el lenguaje que, a pesar de “servirnos” para fines prácticos, se encuentra con sus propios límites en la poesía? ¿Y qué capacidad posee la poesía para llegar hasta donde llega? ¿Esa potestad ha sido de suyo siempre o es producto de una coyuntura histórica? ¿Por qué la poesía y no otra instancia del lenguaje? ¿Por qué la poesía y no la desesperación o el dolor, momentos en los que el lenguaje parece fallarnos, por dar un ejemplo? ¿Qué relación puede haber entre las palabras y la realidad, de la que aparentemente no sólo habla el poeta sino también el empleado, el político, el periodista y el ama de casa?

Un segundo testimonio nos los ofrece Octavio Paz en una breve estrofa de su poema “La poesía” incluido en *Libertad bajo palabra* (2006):

Eres tan sólo un sueño
pero en ti sueña el mundo
y su mudez habla con tus palabras (98).

La poesía como sueño de un mundo típicamente mudo. Los sueños son el lugar donde las leyes de la lógica y la ciencia son ignoradas sin mayores consecuencias. Muertos que hablan, hombres que vuelan, amantes separados que logran encontrarse. En los sueños nos encontramos con un mundo infinitamente abierto a la posibilidad. Paz le atribuye al mundo un estado particular: el silencio. ¿Pero éste es el mundo de las cosas, o es el mundo como integración de la realidad en nuestro pensamiento? ¿Y qué lo saca de ese estado? La palabra poética, pero salir del silencio implica en estos versos que el mundo caiga en otro estado, fuera de toda ley, *que sueñe*. ¿No estamos acostumbrados a pensar que el lenguaje, en el momento en que es tal para nosotros y no sólo en la poesía, saca siempre al mundo de su mudez? ¿Acaso el lenguaje no poético está separado por completo del mundo? Cuando hablamos con un amigo somos capaces de afirmar que estamos *comunicándonos*, poniendo un *mundo en común*. Precisamente, queremos que aquello de lo que hablamos no permanezca en silencio sino que pueda ser *comunicado*, pues de lo contrario la conversación se hace imposible. ¿Estamos equivocados? ¿Qué es lo auténticamente *comunicable* para los hombres?

Los textos de Celan y Paz nos servirán como claves de interpretación para el análisis siguiente, y aquí “clave” es tanto algo *esencial*, como aquello que nos permite acceder a lo que permanece en secreto, hermético: codificado. Celan y Paz, grandes poetas en sus respectivas lenguas, nos han acompañado en estas primeras interrogantes, y seguirán haciéndolo.

Preliminares metodológicos

Planteamiento del problema

El proceso de comunicación suele pensarse en términos de consenso. La tarea de dos interlocutores es la de decir lo mismo sobre algo, emitir enunciados que el otro pueda recibir, comprender y retroalimentar. Pareciera que, dadas nuestras diferencias biológicas, psicológicas, culturales y geográficas, la comunicación y el lenguaje constituyen la única vía para solventarlas. Reconocer y asumir la irreductibilidad de las diferencias entre los hombres contradice el afán homogeneizador que se originó con la sociedad de masas. En el siglo XXI, la globalización y su supuesto quiebre de fronteras físicas y virtuales no admite lo radicalmente distinto. La técnica en la que se basa tiene como objetivo dar *respuestas*, no proponer *preguntas*. Aquello que supone una auténtica e infinita interpelación es suprimido o asimilado para que deje de constituir un peligro. Los mensajes están al servicio del sujeto, sea éste individual o histórico, y si tienen un fin en sí mismos, entonces no contribuyen al hecho *social* de toda comunicación. Entendidos bajo estos términos, la comunicación y el lenguaje –en tanto vehículo fundamental– intentan juntar lo conveniente, agrupar lo semejante y definir lo extraño. Cualquier “ruido” entorpece la comprensión de los interlocutores, y por lo tanto, debe ser disminuido, anulado.

Tal idea de la comunicación puede ser sometida a debate con la aparición a finales del siglo XIX de lo que hoy entendemos como “literatura”. A partir de las obras poéticas de Mallarmé y Rimbaud y a lo largo del siglo XX, los problemas de interpretación y hermetismo en el arte de la palabra dejaron de ser meramente referenciales o pragmáticos para instaurarse en la esencia misma de lo poético-literario. El lenguaje comienza a replegarse sobre sí mismo. No procura remitir a un afuera, no expresa la voluntad o el deseo de un individuo ni de un pueblo. Conserva su oscuridad como parte de su poder. El mensaje se yergue de tal manera que no admite dos lecturas idénticas. Con tales características, ¿cómo es posible que comunique algo? Y si no comunica nada, ¿por qué seguimos buscando las vías para su interpretación? ¿No deberían desaparecer la crítica literaria, la hermenéutica y cualquier otra disciplina que tenga entre sus objetos de estudio a la poesía?

La posibilidad de que el lenguaje remita o no a un afuera ha sido problematizada desde la Grecia Antigua. La ontología y la sofística se erigieron como discursos excluyentes: uno afirmaba la relación entre el lenguaje y la realidad, mientras que el otro la negaba. ¿Cuál de ellos, con sus aciertos y sus obstáculos, puede ayudarnos a entender el fenómeno poético? ¿Cómo puede ayudarnos la Filosofía contemporánea a entender las críticas al lenguaje y su verdad, críticas fundamentadas en el pensamiento antiguo? ¿Qué espacio le queda a la poesía una vez que han fallado los intentos de la ontología y la sofística por definir y agotar al lenguaje?

Resulta imposible discutir las posibilidades de la poesía si no se hace una caracterización (siempre aproximada, nunca total) de la misma. En efecto, habrá que preguntarse si la esencia de la poesía es terreno exclusivo, como se piensa comúnmente, de la imagen, o si también bien debe apoyarse en el concepto, el otro espectro del lenguaje. Si bien los grados de hermetismo varían en los poemas seleccionados, ¿es acertado plantear una “ocultación” de sentido inherente a lo poético? ¿Podemos llamar “verdadero” a algo que permanece oculto? Y si hablamos de sentido, ¿es acaso la poesía signo o símbolo? ¿Se instala lo metafórico –en tanto desplazamiento de significado– en el núcleo del lenguaje poético? Finalmente, un estudio de la poesía no puede prescindir de los referentes para su interpretación: ¿cómo comprendemos un poema que parece renegar de toda comprensión?

Por medio de la presente investigación estudiaremos la forma en que el hecho poético se nos presenta en la contemporaneidad y la manera en que permite, contrario a lo que podría pensarse, que la comunicación humana cobre su auténtico y doble sentido: el reconocimiento de la diferencia, lo discontinuo y oscuro, pero también de aquello que nos reúne en lo *común*, aunque esa “comunidad” no sea transparente y homogénea.

Justificación

La presente investigación constituye una interpretación de algunos de los problemas teóricos sobre el lenguaje y la literatura que hemos heredado del siglo pasado. Según George Steiner (*Después de Babel*, 1980), el paso del siglo XIX al XX provocó un gran cambio en todo aquello que era importante en la poesía, “y sólo ahora empezamos a captar su envergadura” (206). Steiner escribió esa frase en 1975, 78 años después de que Mallarmé publicara su última obra, *Un coup de dès jamais n’abolira le hasard*.

La poesía de otros tiempos, al igual que las demás artes, se nos presenta como un patrimonio que debemos conservar y al cual siempre podremos volver, bien sea desde una aproximación teórica, con fines lúdicos o por razones espirituales. Incluso nos sirve para entender los problemas socio-culturales de la época, los proyectos de un pueblo y sus formas de entender el mundo. En *Poema y diálogo* (1993), Hans-Georg Gadamer atribuye el hermetismo de la poesía lírica de nuestro tiempo, su “introversión”, a la retórica de masas que es constantemente reforzada en los medios de comunicación. La poesía que se muestra hermética, difícil, casi inabordable, el poema que nos deja en el silencio, también quiere decirnos algo sobre nuestros modos de vivir, sobre los usos que solemos darle al lenguaje y que asumimos como la forma más adecuada de comunicarnos.

Para Octavio Paz (*El arco y la lira*, 2006), el poeta de nuestra época “no habla el lenguaje de la sociedad ni comulga con los valores de la actual civilización [...] no puede escapar de la soledad y la rebelión, excepto a través de un cambio de la sociedad y del hombre mismo” (42). En una sociedad como la venezolana donde los medios de comunicación han ejercido un papel determinante en la crisis política y social, donde la polarización nos ha llevado a plantearnos fuertemente la posibilidad de consenso, donde se debaten las vías para que diversos grupos no impongan su propio “consenso”, un poema reta ese *status quo*. La poesía que no nos llama a estar de acuerdo sobre su significado ni a uniformizar pensamientos, sino a la crítica y la reflexión, constituye una herramienta para repensar nuestra idea de comunicación, de “poner en común” la angustia esencial del hombre y, por tanto, fortalecer un estado de *comunidad* que no implica homogeneidad sino interpretación, diálogo infinito. El hecho de que esta interpelación a nosotros mismos en tanto seres sociales no tenga que restringirse a la poesía venezolana o de cualquier otro país, pone en evidencia el carácter universal de una poesía que no quiere restringirse a un

espacio geográfico sino hablarle a toda una civilización.

Por último, una aproximación filosófica a la poesía bajo dicho entendimiento de la comunicación constituye un aporte a la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela. Un Comunicador Social no puede prescindir de la reflexión teórica para comprender la realidad: dicha realidad estará atravesada de punta a punta por una pluralidad de discursos cuyo análisis no parte de la nada o del empirismo; se hace urgente una aproximación teórico-filosófica no parcelada en un área específica sino más bien interdisciplinaria, fundamento de posibilidades epistemológicas de dicha realidad. No obstante, la revisión bibliográfica arrojó que: 1) durante la década pasada, no se realizó en la ECS-UCV ninguna investigación formal sobre el fenómeno de la poesía; 2) en sus bases de datos, sólo se encuentra un registro del tema “Comunicación-Filosofía” y corresponde al trabajo de grado de Julián Rodríguez *Hacia un antropología de la comunicación social* hecho en 1993; 3) el último trabajo de grado que reunía temas como lingüística, semiótica y hermenéutica data de 1994. A partir de dichos resultados, se evidencia la poca atención que se prestó a este tipo de investigaciones en la ECS-UCV durante los últimos 17 años y, por tanto, la urgencia de retomar la investigación teórica sobre el proceso comunicacional.

¿Y por qué escoger la poesía? De nuevo, encontramos una respuesta en Steiner: “*Mucho más que los lingüistas y aún antes que ellos, los poetas y los traductores han explorado la epidermis de la lengua modelada por el tiempo, yendo en busca de sus fuentes más profundas, de los hontanares que la hacen vivir*” (132).

Objetivos

A) Objetivo General

Mostrar mediante una investigación teórico-documental cómo la multivocidad de significado y el hermetismo en la poesía contemporánea a lo largo del siglo XX puede constituir un caso límite en el que, aun cuando las potencialidades del lenguaje son puestas a prueba, la posibilidad de comunicación persiste para que poeta y lector puedan “poner algo en común” en el poema.

B) Objetivos específicos

- a. Interpretar los problemas teóricos clave de la relación entre lenguaje, realidad y comunicación que subyacen en la hermenéutica, la filosofía del lenguaje y la semiótica contemporáneas.
- b. Examinar la posible eminencia de la poesía dentro de la experiencia lingüística al mostrar la relación entre el carácter metafórico del lenguaje y el uso de la metáfora en la poesía.
- c. Examinar cómo los símbolos, conceptos e imágenes, en tanto que recursos poéticos, contribuyen a la posibilidad de comunicación de la poesía contemporánea.

Diseño metodológico

Dada la naturaleza del objeto de estudio y las líneas de investigación predominantes al respecto (filosóficas, semióticas y lingüísticas), la investigación tendrá un diseño **analítico-documental**.

Según Jacqueline Hurtado de Barrera (*El proyecto de investigación*, 2006), la investigación analítica busca “*entender las situaciones en términos de sus componentes [...] descubrir los elementos que componen cada totalidad y las interconexiones que explican su integración*” (106). Hurtado de Barrera apunta que el análisis en este caso busca *reinterpretar* lo que ya ha sido analizado. De hecho, el estudio de lo poético se remonta a la Grecia Antigua y a Aristóteles con su *Poética*. Durante el siglo XX, la reflexión sobre la poesía ocupó un lugar privilegiado en las obras de filósofos como Martin Heidegger o Hans-Georg Gadamer, de lingüistas como Roman Jakobson y también de poetas como Octavio Paz y Paul Celan. Una investigación cuyo objeto sea la poesía no puede, por lo tanto, levantarse desde un punto cero, le preceden diferentes líneas de interpretación que, en aquellos casos donde sea posible, el estudio deberá articular para lograr sus objetivos, “*haciendo uso de la comparación con otros conceptos y teorías, así como de la crítica*” (91). Tal investigación tampoco puede confinarse a un campo exclusivo del conocimiento, sino buscar aquello que cada disciplina ofrece para estudiar el objeto poético sin pretender agotarlo.

El carácter **documental o bibliográfico** de una investigación es definido pertinentemente por autores como Carlos Sabino en *El proceso de investigación* (1992), quien rescata lo que él considera el principal beneficio de este tipo de investigación:

El investigador [...] puede cubrir una amplia gama de fenómenos, ya que no sólo tiene que basarse en los hechos a los cuales él mismo tiene acceso sino que puede extenderse para abarcar una experiencia inmensamente mayor... esta ventaja se hace particularmente valiosa cuando el problema requiere de datos dispersos en el espacio, imposible obtener de otra manera. (91)

¿Cómo acceder sino por medio de la bibliografía, de documentos, al objeto de estudio de la investigación, la poesía contemporánea, y el camino recorrido por otros investigadores?

El lenguaje de la investigación será, por tanto, eminentemente **teórico**. Como lo

plantea Antonio Berthier en *Investigación documental y marco teórico* (2004), el lenguaje teórico “permite darle un nombre a aquellos aspectos de la realidad que a simple vista pasan desapercibidos”. Para lograr su objetivo, la teoría utiliza *conceptos*, mediante los cuales es posible “abstraer la realidad para describir y explicar fenómenos que son relevantes dentro de una disciplina del conocimiento”. En nuestro caso, dichas disciplinas son, a grandes rasgos, la filosofía del lenguaje, la lingüística, la hermenéutica y la semiótica. El lenguaje teórico, por tanto, al permitir abstraer un fenómeno, abre paso para dos operaciones que, según Berthier, son fundamentales en la ciencia: la generalización y la formalización⁵.

No obstante, el lenguaje teórico que hace énfasis en los propósitos “objetivos” o positivistas del científico pudiera ser esquivado por nuestro objeto de estudio. Recordemos que conceptos básicos que aquí se manejan como “poesía” o “literatura” no han permanecido inalterables a lo largo del tiempo, no constituyen un terreno firme. De hecho, la noción de “literatura” es bastante reciente, data del siglo XIX. Esta “discontinuidad” es resaltada por Michel Foucault en *La arqueología del saber* (2008):

La historia de un concepto no es, en todo y por todo, la de su acendramiento progresivo, de su racionalidad sin cesar creciente, de su gradiente de abstracción, sino la de sus diversos campos de constitución y de validez, la de sus reglas sucesivas de uso, de los medios teóricos múltiples donde su elaboración se ha realizado y acabado. (13)

Dada esta condición de los conceptos y la interdisciplinariedad de los estudios previos sobre nuestro objeto de investigación, no podemos buscar definiciones concluyentes que logren “apresar” todo aquello que el fenómeno de la poesía es. En ese sentido, procuraremos apuntar a *ensayos de respuestas* en vez de resultados definitivos articulados en capítulos. Como lo señala Mariano Picón Salas en su breve escrito “Y va de ensayo” (*Viejos y otros mundos*, 1983) “quizás el ensayista no se atreva a convertir en leyes toda una serie de síntomas –como puede hacerlo el filósofo–, pero sí los perfilará” (503).

Seguimos, entonces, las consideraciones de Theodor W. Adorno en “El ensayo como forma” (*El arte de la prosa ensayística*, 2002) sobre la relación entre ensayo y concepto.

⁵ Según Berthier, (2004): “Generalizamos un fenómeno cuando lo definimos de acuerdo a un cierto número de características que comparte con fenómenos del mismo tipo y dejamos fuera lo que le es particular [...] Formalizamos un fenómeno cuando lo vemos desde el punto de vista de los elementos que lo componen y la relaciones que podemos inferir de ellos”.

Aunque el ensayo se diferencia del arte “*por su medio, los conceptos, y por su aspiración a verdad, horra de apariencia estética*” (131), su fin último no es una “*construcción cerrada, deductiva o inductiva*” (139). El ensayo, aunque “*niega la definición de sus conceptos*” (142), precisa de éstos por sus relaciones recíprocas. Finalmente, la imposibilidad, dada de antemano, de “solucionar” los problemas planteados a través de abstracciones que “generalicen” y “formalicen” tiene cabida en la estructura misma del ensayo, el cual, según Adorno, piensa desde la discontinuidad, tiene unidad a través de las rupturas y no busca encubrirlas: “*el método del ensayo sabe que lo que el concepto superior finge proporcionar resuelto es irresoluble; y a pesar de ello el ensayo intenta también resolverlo*” (148).

Capítulo I

Lenguaje, verdad y poesía

“Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje,
alguien canta el lugar en que se forma el silencio.
Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo.
Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa”.

Palabra que sana, Alejandra Pizarnik

El análisis a continuación está orientado a rastrear ciertas claves de la discusión sobre el lenguaje y su relación con el mundo en la Filosofía, esa otra instancia que Occidente, desde que Platón expulsara a los poetas de su República, ha construido frente (y a veces en oposición) a la poesía. La tarea será la de estudiar el mapa del lenguaje que va trazando la Filosofía, específicamente a través de dos posturas: la *ontológica*, que pretende fundar la Filosofía y se sustenta en la posibilidad de que el lenguaje tenga un vínculo con lo existente; y la *sofística*, que ataca a la Filosofía y niega el vínculo del lenguaje con el afuera. Veremos que las teorías lingüísticas buscan encontrar la relación entre el Ser (fundamento de todo lo existente) y el discurso (el acontecimiento que es el lenguaje). Sobre tal relación se plantean, a la luz de la exégesis tradicional, tres alternativas:

- 1) Sólo hay un discurso verdadero y es aquel que comunica el Ser (entendido como algo ajeno al mundo de los hombres, pues en tanto verdadero, es inmutable). Es la posición de Parménides.
- 2) Un discurso verdadero es imposible porque el Ser es impensable e incommunicable. Es la posición de Gorgias.
- 3) Un discurso puede versar sobre el mundo de los hombres y ser portador de la verdad siempre y cuando cumpla una función predicativa. Es la posición de Aristóteles.

Pero las tres líneas de pensamiento resultan inapropiadas para explicar el discurso poético, el cual versa sobre el mundo de los hombres, pretende ser portador de una verdad y no funciona como un silogismo. Sólo en la Filosofía contemporánea encontraremos una línea teórica que no se oponga a la poesía sino que, por el contrario, la privilegie en la

búsqueda de la verdad. De esta manera, dibujaremos el territorio que va ganando o perdiendo una poesía que, según Celan, linda con la mudez.

El que nuestra reflexión se remonte a la Grecia Antigua no es casual. Su influencia literaria y filosófica en Occidente es inconmensurable. Es en Grecia donde se producen varias de las obras que representan una cumbre de la literatura; aparece una de las poéticas más influyentes de la mano de Aristóteles⁶; se dan por primera vez las críticas más radicales al lenguaje y un tipo de reflexión adquiere el carácter de “Filosofía”, precisamente, mediante un poema: el “Poema del Ser” de Parménides. Además, la poesía permeó como pocas veces el pensamiento filosófico, siendo uno de sus más importantes antecedentes⁷.

Nuestra investigación tiene a la poesía y la Filosofía como objeto y método, pero estos roles, según veremos, pueden ser intercambiables. No puede dissociarse el análisis de la poesía del análisis de los argumentos filosóficos *sobre* la poesía. A su vez, la poesía también puede ser un “*camino por recorrer*” (significado de la voz griega *méthodos*), es capaz de tener una “*función mediadora entre el que conoce y lo conocido*”⁸. De ahí que el pensamiento griego nos plantee problemas que aún en el siglo XXI tengan vigencia aunque su formulación sea distinta. Veremos hasta qué punto hemos superado las problemáticas griegas y qué es aquello que puede reconducirnos a ellas, o alejarnos.

La preocupación sobre lo que puede ser “común a los hombres” ya está presente en Heráclito, pensador griego del siglo V a.C. El filósofo de Éfeso, contrario a como suele recordársele, despreciaba los datos de las experiencias, datos que nos hablan de un flujo

⁶ Como lo afirma Tzvetan Todorov en su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (2003), “...en cierto modo, toda la historia de la poética no es sino la reinterpretación del texto aristotélico” (100).

⁷ En su ensayo “Los filósofos griegos preplatónicos”, incluido en los *Ensayos para una historia de la filosofía* (1998), Francisco Bravo respalda la tesis de la influencia poética en el pensamiento antiguo: “Hoy se acepta comúnmente que antes del nacimiento de la filosofía los educadores de los griegos fueron los poetas. Particularmente Homero. Ahora bien, hay en los poemas homéricos ciertas tendencias que abren paso al pensamiento filosófico [...]: la armonía, [...] el ‘arte de la motivación’. [Vale en todo punto para] la acción en la obra homérica [...] el principio de la razón suficiente. Sabemos que, llevando adelante esta tendencia, la filosofía se presentará como una búsqueda de las causas [y] tanto los poemas homéricos como la filosofía griega [...] hacen objeto de su preocupación por la realidad total” (10-11).

⁸ Es el sentido que la hermenéutica de Gadamer (cuyo valor para la investigación veremos más adelante) le otorga a “método”, como lo pone de relieve Carlos Villarino en *Lenguaje y conversación en la Hermenéutica Filosófica de Hans-Georg Gadamer* (2010): “Gadamer devolverá a *méthodos* su acepción primigenia, reduciendo así sus pretensiones, recordando que no son más que ‘caminos o senderos’ que deben recorrerse para llegar a conocer algo, pero que no cabe esperar que posea una significación especial más allá de su función mediadora entre el que conoce y lo conocido” (27).

universal. “*No podemos descender dos veces al mismo río*” (frg.12)⁹, es una de sus más célebres frases. Pero éste es tan solo un primer momento de su reflexión. Ante los sentidos puede levantarse la Razón (*logos*), ley (*nomos*) eterna que subyace al aparente movimiento continuo (y que Heráclito entenderá como una lucha armónica de contrarios). Si nos quedamos en el “*todo fluye*”, el conocimiento se haría imposible: ¿cómo conocer el río que deja de ser el mismo apenas nos sumergimos en él? Y si el conocimiento deviene imposible, también lo será la comunicación. ¿Cómo hablar del río que ni yo mismo conozco? En este punto, “El Oscuro” (como la tradición suele apodar a Heráclito) cobra mayor interés para nosotros: cuando plantea las condiciones para que la investigación filosófica pueda convertirse en tal, convoca al hombre a que se examine y se estudie, ante todo, a sí mismo (aunque, como aparece en el frg. 45 “*Quizás nunca logres hallar los límites del alma, cualquiera sea el camino que recorras: tan profunda es su razón*”). Pero la profundización en sí mismo no tiene como fin el aislamiento, lo que encontrará el hombre no es una cueva para encerrarse. Al contrario: la razón que hallará en su propia alma se corresponde con la ley universal. Y su descubrimiento lleva al hombre al siguiente paso de la investigación: la comunicación entre los hombres. “*El pensamiento es común a todos*”, pensar filosóficamente es “*sacar fuerza de lo que es común a todos, como la ciudad saca fuerza de la ley*”¹⁰ (frg. 114). La comprensión del *logos* vincula al hombre con los demás, le permite tener un mundo en común, pues en tanto ley universal, aquél ya actúa sobre todo lo que conforma la realidad, y sólo cuando el hombre se propone *investigar, pensar, conocer*, pone en común con los otros lo único que les es común: lo universal, la Razón¹¹.

⁹ La traducción de este fragmento es la que usa Rodolfo Mondolfo en su clásico libro *El pensamiento antiguo* (1952). En lo sucesivo, sólo haremos la indicación en caso de que la traducción empleada no sea la de Mondolfo.

¹⁰ Esta traducción pertenece a la usada por Nicola Abbagnano en su *Historia de la filosofía* (1964).

¹¹ Cfr. Frg. 2. En *La teología de los primeros filósofos griegos* (1952), Werner Jaeger rescata esta “función social” que Heráclito le ha atribuido al *logos*: “Heráclito es realmente el primer hombre que abordó el problema del pensamiento filosófico poniendo la vista en su función social. El *logos* no es sólo lo universal (das Allgemeine), sino también lo común (das Gemeinsame)” (p. 117). Y un poco antes: “Otro fragmento que afirma que ‘la comprensión’ [...] es común a todos [...] significa que toda verdadera comprensión reconocida como tal se caracteriza por el hecho de vincular directamente a todos los que participan en ella y de imponerles a todos la misma obligación” (116).

Si el *logos* posee la universalidad absoluta, cualquier discurso (también *logos*) sobre el *logos* deberá hacer lo propio¹². Las convicciones, opiniones o supuestas sabidurías individuales pierden cualquier tipo de valor. Pero recordemos también que, para Heráclito, el hombre no alcanza este nivel de investigación sino *en la vigilia*: cuando no se distingue la “razón eterna” de lo que se considera una “inteligencia absolutamente personal”, los hombres “*permanecen sin saber todo lo que hacen mientras se hallan despiertos, como se olvidan lo que hacen durmiendo*” (frg. 1), imagen que luego veremos aparecer en Parménides.

El mundo que aquí emerge cuando tomamos conciencia de su ley nada tiene que ver con ese sueño del que nos hablaba Paz en sus versos: precisamente, el mundo de quien sueña es hermético para los demás, no es común a nadie¹³. Poder pensar, poder comunicar, implica atender a lo que es ley, y para llevar a cabo esta tarea, hay que despertar. Lo que se encuentra, como diría Celan “bajo el signo de una individuación” no es más que un error, confusión. Si lo pensado o lo dicho posee la privacidad del sueño, no permite que el vínculo que une a los hombres entre sí y a la realidad se muestre claramente. Tenemos así que las primeras reflexiones sobre lo que el hombre podía poner en común con los demás no se corresponde con las claves que Celan y Paz nos dieron al principio.

Pero la posibilidad de que lo común entre los hombres (y la realidad) pudiese sacarse de la razón o del discurso que se deriva de ella no permaneció inmutable para los griegos. Las posturas al respecto variaron de filósofo en filósofo, y como lo pone de manifiesto Francisco Bravo en su acucioso estudio “La antítesis sofística: *nomos-physis*” (*Estudios de filosofía griega*, 2001), dicha posibilidad está enmarcada en el debate que la sofística generalizó en el seno del pensamiento griego: la tensión entre los términos *nomos* y *physis*. El *nomos* que Heráclito afirmara como ley universal devino en norma arbitraria y perecedera. Por su parte, *physis*, cuya acepción original es “surgir, desarrollarse”, se convirtió en lo inviolable, lo justo, medida del *nomos* (15-23). *Physis* pasó a referir tanto las cosas mutables como el “*sustrato común de todas las cosas que cambian, engendrándolas*,

¹² “El antiguo *theion* (divino) se ha transformado en *logos*, que es esencialmente *nomos*: ley del cosmos y ley del ser, ley del pensamiento y ley de la acción humana. Y de ahí que el *logos* (discurso) sobre el *logos* es a un tiempo cosmología, ontología, lógica y ética” (*Ensayos para una historia de la filosofía*, 34).

¹³ Como lo explica Jaeger, “...’los que están despiertos’ [...] participan de un mundo común (como prueba de su comercio mutuo), mientras que el mundo de los sueños en que se encuentra el durmiente resulta inaccesible a los demás” (116).

permaneciendo a través de sus variaciones y unificando su multiplicidad” (21). Como es de esperarse, la dualidad entre aquello que los hombres construyen (innecesario y cambiante), y lo que existe naturalmente (esencial e inmutable) supuso un hervidero de problemas ontológicos, éticos, políticos y lingüísticos¹⁴. Las primeras tesis naturalistas y convencionalistas sobre el lenguaje surgirán de esta oposición conceptual entre *physis* y *nomos*, y de hecho, como lo indica Bravo, la pregunta a la que responde el *Cratilo* de Platón es: ¿el lenguaje es correcto por naturaleza (*physei*) o por convención (*nómô*)? (43).

Pensar el lenguaje a partir de esa pregunta parece no tener ninguna pertinencia hoy en día. Ya aceptamos que la palabra “perro” no se parece al mamífero de cuatro patas que ladra, y que es equivalente a “dog” o “chien”. Sin embargo, el problema de la semejanza o adecuación entre el lenguaje y el mundo no pareciera estar arrojada del todo a la basura. ¿Por qué hablar entonces de la relación entre lenguaje y verdad? ¿Por qué preguntarnos por la capacidad de lenguaje para *referir*? Son preguntas que aún están vigentes. Pero quizás el lugar donde debemos buscar la referencia del lenguaje es distinto a la *physis* de los griegos.

Veremos que el camino del lenguaje en el pensamiento griego y en la Filosofía contemporánea está construido en función de la verdad: la posibilidad de un discurso verdadero y capaz de decir algo sobre el mundo, vinculado a “lo que es” o “lo que existe” (el Ser), se traduce en una ontología. Pero este muro entre el discurso verdadero y el discurso falso no se levanta solo. Para fijar su lugar negativamente, la sofística, definida por Barbara Cassin en *El efecto sofístico* (2008) como “operador de delimitación de la Filosofía” (15), constituye el momento del pensamiento griego donde el problema lingüístico adquiere una presencia aún más radical. Los sofistas defendieron una “autonomía del lenguaje” (55), pretendían liberar al discurso de las ataduras de la verdad, el pensamiento o la existencia. El discurso pasa a ser una realidad en sí¹⁵, no hay afuera para

¹⁴ El valor de la antítesis también es reconocido más recientemente por el filósofo francés Jacques Derrida en su conferencia “El círculo lingüístico de Ginebra” (*Márgenes de la filosofía*, 1998) “...la oposición *physis* a sus otros –*nomos*, *teche* (sic)- que ha abierto toda la serie de las oposiciones naturales/ley, naturaleza/convención, naturaleza/artes, naturaleza/sociedad, naturaleza/libertad, naturaleza/historia, naturaleza/espíritu, naturaleza/cultura, etc., ha gobernado, a través de la “historia” de sus modificaciones, todo el pensamiento y todo el lenguaje de la filosofía de la ciencia hasta el siglo XX” (191).

¹⁵ Así lo apunta Pierre Aubenque en *El problema del ser en Aristóteles* (1974): “Fuesen cuales fuesen las divergencias entre los sofistas en cuanto a su teoría del lenguaje [...] no parecen haber poseído, en cualquier caso, la idea de que el lenguaje pudiera tener cierta profundidad, reenviando a algo distinto de sí mismo [...] el lenguaje es para ellos una realidad en sí, que es una misma cosa con lo que expresa, y no un *signo* que hubiera que rebasar a un *significado* no dado, sino problemático –lo que supondría cierta distancia entre el signo y la cosa significada” (98).

las palabras, y por ello la ontología *no es más que* discurso: el Ser no es más que su efecto, y el conocimiento es imposible. Es lo que Cassin llama “logología”¹⁶. Pero también veremos que ese muro, por dividir una ciudad que siempre resultará ser indivisible, deviene inútil. Los argumentos de cada bando terminan siendo insostenibles. Y cabe preguntarnos desde ya si es la poesía quien lleva a cabo la demolición.

De la bien redonda verdad el corazón imperturbable

¿Dónde más podríamos encontrar la preocupación teórica por lo *pensable* y lo *comunicable*, preocupación que se adelanta a la reflexión lingüística propiamente dicha al fijar sus fundamentos ontológicos y epistemológicos?

El primer lugar es un poema: el “Poema del Ser” de Parménides. El texto donde se erigirían los fundamentos de la ontología fue “dictado” por una diosa a un hombre en calidad de relevación y éste lo plasmó en un poema. Inicia en un tono épico relatando el viaje del poeta/filósofo en un carruaje que lo lleva “*tan lejos como el ánimo anhela*” (frg. I, 1) a las “*puertas de los senderos de la noche y el día*” (frg. I, 11), las cuales son abiertas por la diosa de la justicia, Diké, y en ese “abismo” que se le abre a Parménides lo recibe la “*diosa benevolente*”, quien le mostrará las dos únicas vías posibles de la investigación, la de la verdad y la que suelen elegir los hombres, confusa, incierta.

Es difícil evitar los ecos de aquellos primeros versos homéricos: “*Canta, diosa*” y “*Habla, Musa*”. Poeta (obviemos las incertidumbres biográficas de Homero) y filósofo comprendieron su titánica tarea de relatar lo que serían hitos culturales de su civilización, y no pudieron menos que atribuirles aquel contenido al discurso divino. Sin embargo, en el “Poema del Ser” la personalidad del autor cobra una presencia sin equivalente alguno en *Ilíada* u *Odisea*: “*Las yeguas que me arrastran tan lejos como el ánimo anhela / me llevaron*” (frg. I, 1-2); y la diosa: “*a nuestra morada llegas, / ¡salud!, que no una mala Moira te envió a seguir / este camino*” (frg. I, 25-27). En *La teología de los primeros filósofos griegos* (1952), Jaeger encuentra más paralelismos con Hesíodo que con Homero: por un lado, la presencia del Eros cosmogónico en la segunda parte del poema y otras deidades alegóricas como la Guerra, la Lucha, el Deseo que tienen su origen en la *Teogonía*

¹⁶ Cassin propone el término *logología*, tomado de un libro de Novalis, *Fragmentos logológicos*, para referirse a “esta percepción de la ontología como discurso, esta insistencia en la autonomía performativa del lenguaje y en el efecto mundo producido por él” (19).

de Hesíodo; y por el otro, fue el pastor de Ascra quien desarrolló intencionalmente la convención de empezar los poemas épicos invocando a las Musas para relatar su experiencia personal (97).

Desde el “entusiasmo”¹⁷ que motiva su poema, Parménides fija los límites de lo pensable y lo expresable, y esos límites son los del Ser (“lo que es”) y al mismo tiempo, los del Principio de No Contradicción, que nos costará tan caro más adelante. De las dos vías de investigación, la que afirma el Ser y la que afirma el no-ser (incluso habría una tercera que afirma ambos), la segunda es incognoscible e inexpressable. Sólo el Ser puede ser real y verdadero pues no se contradice (sólo él es idéntico a sí mismo, mientras que el no-ser, para ser, tendría que dejar de ser no-ser y comenzar a ser). Sólo “lo que es” puede conocerse, “*sin el ser, en lo que está expresado, no podrías encontrar el pensamiento*”, dice la diosa. Lo pensado existe y es expresable.

Las consecuencias ontológicas de este razonamiento son muchas, pero su pertinencia para nosotros consiste en su relación con el problema lingüístico: la correspondencia del discurso a lo pensado, y luego, a lo existente. Las contradicciones son hartamente conocidas. En el frg. VIII, 17-18, la diosa afirma que “[una de las vías] *es impensable, sin nombre (porque no es verdadero camino)*”. ¿Cómo es posible que la vía del error sea impensable, innominable, si precisamente ha sido concebida y enunciada como vía concebible de la investigación? Y si se pudo pensar, ¿no se presupone su existencia? Esta aparente contradicción le permitió al sofista Gorgias de Leontini atacar a Parménides: si uno piensa en un hombre volando o en un carruaje corriendo sobre el mar, como de hecho podemos hacerlo, no necesariamente éstos existen.

Preguntémosnos: ¿en qué sentido quiere decir Parménides que lo pensado existe? Jaeger suaviza las tesis del filósofo y lo salva de un idealismo, según el cual lo existente sólo sería mental. Parménides se esfuerza por mostrar y criticar lo engañosos que son los sentidos, puesto que muestran el Ser como múltiple, y frente al engaño el *logos* (intelecto) debe ser coherente y concluir que sólo el Ser es verdadero, y sólo él es objeto de conocimiento. Aunque tenga propiedades contrarias a las del mundo de los sentidos (es

¹⁷ Según Abbagnano, “la forma poética no es para el pensamiento de Parménides tan inflexible en su lógica rigurosa, una vestidura de ocasión. La dicta el entusiasmo del filósofo que en el camino de la investigación puramente racional, la cual no concede nada a los sentidos y a la apariencia, ha encontrado el camino de la salvación humana” (30).

uno, inengendrado, imperecedero, atemporal, finito, inmutable e inmóvil), el Ser no sería algo mental en Parménides y, según Jaeger, ni subyace a los hechos empíricos ni es su motor inmóvil. El Ser sería más bien lo puramente real. Pero para Jaeger esto tiene un gran costo: “despoja a la realidad de su carácter de mundo, quitándole todo rasgo capaz de hacer de ella un mundo” (104-109)¹⁸.

El esfuerzo de Parménides estaría en la búsqueda del conocimiento verdadero por medio de la razón. Sólo hay un pensamiento auténtico (verdadero): el del Ser¹⁹, y a la vez, un discurso que, si es el de la razón y, por tanto verdadero, también debe tener por objeto al Ser. Parménides no hace una distinción explícita entre “discurso verdadero” y “discurso falso”²⁰, pero ésta se desprende fácilmente de sus afirmaciones²¹. Llega a decir que aquella vía de la investigación que contempla que el no-ser sea es tan sólo “un nombre” (*ónoma*,

¹⁸ Nótese que Jaeger califica de “demasiado moderna” la preocupación en los exégetas de que el Ser de Parménides estuviera esencialmente vacío (108).

¹⁹ Asimismo, el hecho de que haya dicho que la vía del no-ser era “intransitable” o que el “no-ser” no pueda concebirse no contradice los primeros versos del segundo fragmento (“dos únicas vías de investigación que se pueden concebir”). Pensemos en quien se enfrenta a una bifurcación en el camino de un bosque. Probablemente una de las vías lo lleve a su destino y la otra a ninguna parte, pues además de conducirlo en la dirección opuesta, estará llena de obstáculos imposibles de superar. Esa vía es intransitable, por lo cual deja de ser *vía*, y sin embargo parece estar ahí, frente al hombre, planteándosele como posibilidad aparente (él sólo puede ver el comienzo del falso camino). Quizás cuando Parménides afirma que hay dos vías “concebibles”, está él mismo colocándose en el lugar de una tercera vía: la que afirma las otras dos, punto donde inicia la bifurcación. Y es obvio que en ese estadio aún no se está pensando (con verdad) el Ser, pues todavía no niega la posibilidad de que el no-ser sea. Una vez que (el pensamiento) elige el camino que le va de suyo, comprendemos que la otra vía era verdaderamente imposible: llegamos a nuestro destino y nos percatamos de que ningún otro camino desemboca a ese lugar. Dicha comprensión es lograda sin haber transitado nunca el otro camino. Parménides no *piensa* la otra vía en el sentido auténtico que el Poema le da al término (recordemos que la diosa le dice: “Aparta el pensamiento de esta vía de búsqueda” frg. VII, 2), por lo tanto puede decir que es “inconcebible”.

²⁰ Una mayor articulación de la diferencia entre discurso verdadero y discurso falso vendrá con Platón en su *Cratilo*. Cfr. el ensayo de Bravo “Las teorías del lenguaje en el *Cratilo* de Platón” (*Ensayos de filosofía griega*, 44-62). Como crítica al convencionalismo de Hermógenes (para quien toda relación entre el nombre y lo que nomina es meramente accidental, por tanto, todo nombre es correcto por a) acuerdo, b) costumbre o c) arbitrio individual) y para suavizar el naturalismo de Cratilo quitando lo que de él había de heracliteano (para Cratilo todos los nombres son correctos ya que, en tanto cambiantes, se adaptan a la naturaleza (*physei*), también fluyente), Platón reconoce la posibilidad de un discurso falso sólo cuando el discurso no participa de las Ideas, las cuales constituyen la realidad suprema separada del mundo de los sentidos. Pero recordemos, con Aubenque, el auténtico interés de Platón: “La palabra es para él sólo un ‘instrumento’ (388 b) que debe y puede ser rebasado en dirección a la esencia [...] y que acaso no sea ni siquiera indispensable como punto de partida [...] Siendo así, como observa L. Méridier, ‘no es la lingüística sino la dialéctica la que puede llevar a la verdad’ y la ‘lingüística’ dejar de tener el interés que poseía para los sofistas y que volverá a tener para Aristóteles” (104).

²¹ Cassin da cuenta de esta distinción con su lectura de Ernst Hoffman: “Parménides ‘dispone de dos vocabularios diferentes para designar, por una parte, el discurso verdadero’ (esencialmente *logos* y los términos de la misma familia como *rhetenta*, al igual que *mythos* y *phrazo*), ‘y por otra, el discurso vacío y engañoso’ (*ekhéssan*, ‘lo que resuena’, gritos, sonidos, ecos, y *glossa*, ‘la lengua’, pero también en VIII, 38: *ónoma*, ‘el nombre’, ‘la palabra’)” (56).

frg. VIII, 38), sonidos (*glossa*, frg. VII, 5), es decir, no cualquier articulación de sonidos que solemos llamar “lenguaje” o “expresión” o “discurso” lo es propiamente²². Creemos hablar, pero si ese hablar es dictado por los datos de los sentidos (en donde parece afirmarse el no-ser), entonces no estamos hablando.

Para resaltar la *incertidumbre* en la que se encuentran los hombres que toman las vías equivocadas, Parménides habla de “hombres de dos cabezas”. ¿Cómo puede un hombre así articular aquello que dicen y piensan ambas cabezas si pueden decir y pensar cosas contradictorias? El estado común del hombre es de vacilación, duda, oscuridad, y salir de él no es fácil: ocurre con una revelación, como a Parménides, y luego, si las instrucciones de la diosa que se plasman en el poema son ciertas, puede ocurrir en el camino que se nos invita a seguir. En ese tránsito no habrá incertidumbre sino que diremos y pensaremos la verdad. Pero si recordamos lo expuesto por Jaeger sobre la posibilidad de un “mundo” en Parménides, tendremos que si el discurso es auténtica *expresión*, está versando sobre la realidad, en tanto discurso sobre el Ser, y por lo tanto, no versa sobre un mundo. Pero en dicha tesis, lo que se entiende por “mundo” parece restringido a lo dinámico y cambiante (que vendría a ser *lo incierto*) donde los seres pueden surgir, desarrollarse y perecer. Quizás más bien convendría decir: “¿pero sobre qué mundo no versa el discurso verdadero?” Cabría preguntarse: ¿de *cuál* mundo la realidad pierde su carácter? Si tiene cabida tal cuestionamiento, y mundo puede ser algo distinto a lo que construimos sólo a partir de y en nuestra experiencia, entonces el pensamiento y su respectivo discurso son susceptibles de *versar sobre el mundo* transitando la vía de la verdad. Podríamos ampliar la idea de “mundo” para que también pueda entenderse como una articulación verdadera de la experiencia (de lo que en ella hay de *realidad*), en el pensamiento, el cual impone la máxima “el Ser es y no puede no ser” y permite vislumbrar aquello “que es” (lo real), por lo que tendría que ser un mundo vinculado al Ser y a lo que percibimos a través de los sentidos. Tal idea de mundo no está en Parménides, por supuesto, pero nos será útil para impedir que las contradicciones performativas de Parménides no se conviertan en aporías, y además, también nos permitirá estudiar el fenómeno de la poesía, fenómeno presente en el texto del Eleata, “Poema del Ser”.

²² Cassin define este campo en Parménides como un “no lenguaje adaptado a su no ser” (48), un discurso vacío.

Podemos repensar el vínculo pensamiento-realidad-expresión así como también la relación entre la condición “poemática”²³ del texto de Parménides y su calidad de *soporte* a la reflexión filosófica. Como ya hemos visto, el *Poema* inicia con un relato ficticio pero sumamente poderoso. Si seguimos una interpretación superficial y literal del texto, la historia del poeta llevado hasta la Diosa debería ser considerada como “no más que nombres”, “sonidos”, pues tal cosa no es real, no existe, y por lo tanto, Parménides caería en su propia trampa: enuncia cosas que no son en el mismo lugar donde afirma que tal acto es imposible. Se contradiría. El discurso falso estaría junto al más verdadero de todos, el de la diosa. Aún así, el Poeta lo ha narrado con esta peculiaridad formal y evocativa, nada menos que para introducir los postulados fundamentales de un principio lógico y ontológico.

Si el Poema es lo que pretende ser: poema y fundamento de la verdad al mismo tiempo, el primer fragmento y, en general, la temática ficticia diosa-revelación no es un engaño del discurso sino que sería parte de la marcha por la vía de la verdad, tanto como que “el ser es y no puede no ser” (¿Podemos separar los relatos mitológicos en la *Iliada* o la *Odisea* de sus distintos grados de veracidad histórica para despreciar unos y encumbrar otros? ¿Podemos apartar lo poético de los textos homéricos y quedarnos con lo que tienen de fundacional?). Cuesta esperar un capricho por parte de Parménides a la hora de enunciar sus ideas en la forma que lo hizo. Los argumentos ontológicos sobre lo que el filósofo está pensando exigen una *unidad* entre todo aquello que es *pensado* en el Poema, y lo *expresado* en su *estructura formal* y *evocativa*, a pesar de que sus fines más “relevantes” (los filosóficos) son otros. De hecho, Jaeger le atribuye al medio poético la atención del proemio a los detalles, pero lo justifica por su valor: un doble significado que le permitió al filósofo ilustrar la manera en que es elevado por encima de los hombres al revelársele la verdad (98-99) y estar impelido a proclamarla para sacarlos de su “ceguera” y “sordera” (frg. VI, 50).

No queremos exagerar la importancia de la condición poemática del texto de Parménides (no por poesía sino por filosofía es que pasa a la historia). Sólo buscamos

²³ Vale recordar que la labor de este capítulo es la búsqueda en el lenguaje de un territorio, “una tierra”, para la poesía (el que quizás “le reste” una vez que la Filosofía haya marcado sus límites), y no todavía el de caracterizar, describir, lo que ahí crece. Sólo cuando nos hayamos aproximado a una demarcación, podremos ver qué hay dentro. Si usamos en las siguientes líneas los términos “poético” o “poemático”, habrá que esperar un poco más para reconocer su alcance.

resaltar que, en el Poema, lo poético, *acompaña* de forma irremediable y con todo su poder²⁴ a lo que es profundamente lógico en su camino hacia la verdad (como el mito acompaña a Platón), y esta verdad, aunque no es la de un mundo como lo conocemos a través de la sensación, se hace patente con recursos que no nos son del todo ajenos, y uno de los más evidentes e importantes es el lenguaje²⁵, matriz él mismo de otros recursos, los poéticos: la verdad tiene un “corazón”, nos *dice* la diosa, pero es imperturbable. Y si tiene un corazón, ¿no nos corresponde acallar el nuestro, siempre turbado, para poder escucharlo?

Habíamos visto que las ideas de la poesía como “individuación” o “sueño” no tienen espacio en una visión de lo comunicable como la de Heráclito. En el caso de Parménides, la expresión, en su sentido más fuerte, está estrechamente ligada al pensamiento, y ambas tienen como objeto al Ser, cuyas características no pertenecen a *nuestro* mundo (y éste, según Jaeger, es al único que llamamos así) sino a la *realidad*. El discurso es posible si versa sobre la realidad (no habría “mundo mudo” que hable en la expresión). Pero también vimos que el tránsito por la vía de la verdad no está alejado de un discurso (con nombres y sonidos) como el que conocemos, pues de otro modo Parménides no habría podido compartir los dictados de la diosa, e incluso podemos toparnos en esa vía con lo poético. De otra forma, valernos de ciertos pasajes del Poema para apoyar la argumentación parmenídica (el corazón de la verdad, el hombre de dos cabezas, el hombre ante la bifurcación de las dos vías) habría sido inútil. Cabría preguntarse una vez más si en el discurso de Parménides no hay mundo o si más bien lo particular del discurso es *el* mundo que en él hay: el de la verdad.

Si bien el planteamiento de Parménides es el de pensar el Ser como algo que no se asemeja a lo que hayamos experimentado y que, por tanto, no constituye *un* mundo, quizás la preocupación de su discurso sea la de describir para los hombres el lugar que merece la verdad, la verdad lógica. Si él es capaz de afirmar de su propio Poema que en él se *dice*, y se *piensa*, entonces todo lo que constituye dicho texto está *pensando, diciendo* al Ser. Quizás no debamos leer la “bien redonda verdad” del Ser (la esfera inmóvil, limitada,

²⁴ ¿Quién sino la justa Dike podía abrirle las puertas a Parménides? ¿Quién más que una diosa podía revelarle la verdad? ¿Qué sino un abismo se encontraba después de las puertas abiertas? ¿Cómo no “llegar” así a la “verdad”?

²⁵ En este orden ideas, podríamos matizar la afirmación de Jaeger sobre la no-mundanidad de la realidad en Parménides.

finita, etc.) tanto como una *meta* (a la que no podríamos llegar e instalarnos en tanto seres finitos) sino como lo que *contiene a* todo pensamiento o discurso que se precie de serlo. No lo *subyace*, porque el discurso que dice que “el Ser es y no puede no ser” no es capa superficial de algo más profundo; asimismo, el pensamiento tampoco es el nivel anterior a la realidad. De lo contrario, tendría que existir una suerte de jerarquía entre lo que se expresa, su correlato en el pensamiento y el correlato de éste en la realidad, jerarquía que no está en Parménides. La verdad contendrá a los discursos o pensamientos auténticos aunque vengan acompañados de un relato en verso sobre una revelación divina²⁶.

Parménides no habla del Ser en su discurso porque éste sea un discurso sino porque, *con* el discurso y *con* el pensamiento, transita la vía de la verdad, pero (si habláramos griego antiguo) podríamos decir con los mismos nombres y sonidos que emplea Parménides que transitamos la otra vía y que el no-ser es, y no por eso diría el filósofo que estamos expresando o pensando algo. Y este sentido, la separación entre “el Ser” y nosotros no podría ser tan radical como la lee Jaeger e, incluso, como la quisiera leer el propio Parménides (recordemos, una vez más, que el sendero de la verdad nada tiene que ver con los humanos).

Tenemos entonces que las supuestas contradicciones sobre la tríada ser-pensar-decir no son tan fáciles de usar contra Parménides, pues convertiría sin mayor dificultad su Poema en un falso discurso (empezando, por supuesto, por el poético comienzo). Por el contrario, llevar el contenido ontológico del Poema hasta sus últimas consecuencias nos permite extender su alcance más allá del campo de lo netamente lógico en el texto de Parménides, y nos deja pensar que este “más allá” (llámese poesía, ficción, mitología) “acompaña” a lo lógico en la verdad²⁷.

²⁶ Esta cercanía entre el discurso del Ser y lo poético es lo que permite a Cassin retomar la lectura paralela entre el Poema de Parménides y la *Odisea*, y pensar así el Ente como un “personaje filosófico” así como los hay narrativos. Pensarlo como efecto del discurso: el Ente sería como Ulises atado por las ligaduras al mástil, equivalentes a las ligaduras del límite de “lo que es” en el Poema, y queriendo escapar del canto de las Sirenas, de la muerte, así como el Ente escapa con su autolimitación del acontecimiento, la muerte, el tiempo, el devenir. Ulises prefiere una identidad mínima a la gloria, de la misma forma en que elegir la Verdad es procurar una identidad (34-42). Pero nuestra tesis apuntan a que los paralelismos en ambos textos no nos conducen necesariamente a decir que en ellos sólo podremos encontrar discursos y efectos del discurso, sin nada afuera.

²⁷ Con su usual elocuencia, el psicoanalista francés Jacques Lacan, a quien Cassin incluye entre los sofistas contemporáneos, comenta en su Seminario XX titulado *Aún* (1981): “...justamente porque era poeta, Parménides dice lo que tiene que decirnos de la manera menos necia. Si no, que el ser sea y que el no ser no

Lo que advertimos en este punto es la posibilidad de que el lenguaje y, por tanto, la poesía, sean verdaderos al afirmar al Ser (y sólo al Ser) y corresponder a su (aparente) carácter lógico²⁸. Sea capaz, por tanto, de captar la realidad. Pero también nos encontramos ante la dificultad de definir los umbrales entre lo que tiene de verdadero un discurso y lo que tiene de falso. ¿Pueden coexistir ambas cosas en un mismo discurso? ¿Cómo puede un mismo hombre en el mismo discurso pensar y no pensar, decir y no decir? Pareciera imposible decir que un discurso que pretende ser verdadero, como el de Parménides, puede versar sobre el Ser y lo real en unas partes y en otras no, o al menos “no tanto”. ¿Pero cómo distinguir si está *pensando* (más) el Ser en el verso “*Si llegó a ser, no es, ni tampoco si va a ser alguna vez*” (frg. VIII, 20), más “lógico” y “universal”, que en estos otros, con alusiones mitológicas: “...*Moirá / lo ató a ser entero e inmóvil*” (frg. VIII, 37-38)? ¿Es que acaso el discurso verdadero se hace *necesario* en toda su extensión, y lo que la verdad *permea* lo permea por igual? O si queremos la imagen inversa: lo que el discurso pisa en el camino de la Verdad, ¿lo pisa con todo su peso? Y las preguntas que más nos competen: si lo que Parménides está encumbrando es la calidad lógica de la verdad (el Ser es y no puede no ser), y hemos visto la posibilidad en este filósofo de que lo poético del discurso se halle acompañando (no podríamos precisar si *emparentado*) a lo lógico en la vía de la verdad y el conocimiento, ¿cuáles son los límites, si los hay, entre el discurso propiamente dicho, entendido como lo que versa sobre lo real (y, por tanto, tiene un vínculo con algo que le es exterior), y lo poético (que también forma parte de lo *dicho* en el Poema)? Y más aún: ¿llega el momento en que la poesía se detiene en la vía de la verdad y ya no acompaña a nadie, ya no forma parte de lo verdadero del discurso, quedándose así más cerca del “sendero de los humanos”, siendo no más que “nombres y sonidos”?

Sin afuera

Con nuestra lectura del “Poema del Ser”, pusimos de manifiesto la necesidad que, desde su origen, tuvo la Filosofía de comprender la relación entre el lenguaje y su afuera. Pero sus

sea, yo no sé qué les dice eso a ustedes, a mí me parece necio. Y no hay que creer que me divierte decirlo” (32).

²⁸ La lógica sintáctica del “ser”, como lo deja ver Cassin en su lectura de los fragmentos de Gorgias en Sexto Empírico y en *De M.J.G.*, puede fallar: “es” no puede tener un sujeto: el no ente no puede ser y al ente no puede aplicársele ningún predicado; por tanto, no hay ente para ser (primera tesis de Gorgias: nada existe). Pero tampoco hay “ser” (verbo en infinitivo): sería aplicado al ente y al no ente en igual medida, por lo que no podría decirse si el sujeto del verbo es ente o no ente (31-34).

caminos no estuvieron libres de obstáculos. Ya señalamos que Cassin define la sofística como un “*operador delimitador de la filosofía*”. ¿Qué tiene que decirnos entonces su mayor representante griego, a quien Cassin coloca frente a frente con Parménides?

Como señalamos más arriba, Gorgias de Leontini acusó la contradicción existencial-pensamiento en Parménides (la segunda tesis del sofista es que si algo existiese, sería incognoscible), pero ya propusimos una alternativa al carácter aporético de dicha contradicción performativa en Parménides. Preferimos dejar la interpelación con el filósofo de Elea a un lado y concentrarnos propiamente en las tesis de Gorgias que le permiten a Cassin afirmar que en él, el Ser es un “efecto del discurso” (19, 45).

Las tesis encadenadas de Gorgias son las siguientes: nada existe, nada es, y si algo existiese, sería incognoscible. Y aún si algo existiera y pudiera captarse, sería incomunicable. El conocimiento es incomunicable, el discurso termina estando cerrado sobre sí mismo. El sofista de Leontini le otorga a la palabra una “subsistencia”, la convierte en un ser más, una cosa (audible) que existe junto al resto, y si es, en palabras de Aubenque, un “*ser entre los seres*”, “*cosa entre las cosas*” (100), no puede salir de sus propios límites para representar o conmemorar el exterior. Esto se apoya en la idea de que los sentidos (en un mismo individuo) no pueden compartir datos: sólo vemos el color, no podemos olerlo; sólo oímos el sonido, no lo vemos, y si las palabras son sonidos, el sentido con el que son percibidas no podrá manifestarle su percepción a otro sentido. De la misma forma, dos hombres no podrían ponerse de acuerdo sobre lo que escuchan, la misma sensación no puede ser percibida por los dos al mismo tiempo, y aún si fuese la misma, les parecerá distinta a cada uno, pues de lo contrario no serían dos individuos sino el mismo. Pero el sofista afirma que “*no es la palabra representativa del objeto externo, sino que el objeto externo es revelador de la palabra*” (frg. 3 en Diels, traducido por Mondolfo, y en la traducción de Cassin: “*El discurso no conmemora el afuera sino que el afuera se convierte en revelador del discurso*”). La relación del discurso con las cosas es del “encuentro”: lo que percibimos a través de los sentidos genera el discurso sobre lo percibido. A su vez, el “sentido” que pudiera tener una palabra para dos hombres es posible si ambos tienen la percepción de la cosa a la que la palabra le da sentido, pero no porque la palabra posea una significación en sí. De ahí la necesidad de la convención para poder seguir usando el discurso.

A la luz de estas conclusiones, Aubenque hace una distinción acerca de la “especificidad” que Gorgias le otorga al discurso: “*lo que Gorgias ha mostrado es que el discurso, no teniendo nada que comunicar, no puede, a fortiori, ser comunicación a o con otro [y] si éste no permite la comunicación, [...] al menos autoriza y facilita la coexistencia con otro*” (101). Aquí poder comunicar implica *comunicar el Ser*, establecer “*relaciones significativas entre el pensamiento y el ser*”, y la facilitación de la coexistencia se refiere a servir de instrumento para “*relaciones existenciales (persuasión, amenaza, sugestión, etc.) entre los hombres*” (102). Lo que nos llama la atención es la separación entre lo *comunicable* y las relaciones entre los hombres. Comunicar sólo puede ser comunicar al Ser, ese bastión de la lógica que levantó Parménides, y que una vez derribado por Gorgias con su “nada existe”, desaparece con él la posibilidad de comunicar algo. El lenguaje queda confinado a sus funciones prácticas.

La definición de “expresar” para Aubenque es la siguiente: “*ser otra cosa de lo que se es: realidad sensible, pero también signo de otra realidad*” (102). Nos resulta difícil admitir que, aunque los hombres puedan establecer relaciones por medio del discurso, éste no sea *signo* de otra cosa. ¿No tendría la palabra que conmemorar, al menos, el recuerdo de la percepción que la generó, remitir al encuentro y a la cosa que provocó la asociación? ¿Cómo es posible que los hombres, precisamente para persuadir, apelen a hechos de la vida cotidiana, por ejemplo, que no están sucediéndole a nadie en el momento del discurso? Gorgias diría que ello es posible por la convención que el hombre se ha visto en necesidad de implementar para subsanar la falta de significatividad de la palabra. Pero creemos que lo convencional no es privativo de lo *sígnico*²⁹.

Cassin va un paso más adelante en su interpretación de Gorgias: la posibilidad de que sea el afuera el que conmemore el discurso radica en que el afuera es un producto del discurso, y lo que ahí acaece consume lo ya dicho. De esta manera, se le atribuye al lenguaje cualidades demiúrgicas y performativas: el discurso cambia el mundo, tiene un “efecto mundo”. ¿Pero este efecto se halla en cada una de las materializaciones del lenguaje? Si bien la palabra “perro” puede generar un efecto cada vez que se pronuncie, no siempre está generando un mundo de la nada. Hay un mundo sobre el cual ella puede actuar

²⁹ Dos mil años después, Ferdinand de Saussure defendería la idea de que lo arbitrario es precisamente lo intrínseco del signo.

y modificar, pero es un mundo que precede a sus manifestaciones ulteriores en el discurso, si es el caso de que el discurso efectivamente les permita a los hombres relacionarse. ¿No es ésta la manera en que Cassin lee el significado de “conmemorar” en Gorgias a partir de la definición de “signo conmemorativo” en Sexto Empírico? Conexión advertida frecuentemente con cosas ocasional o temporalmente ausentes pero que son susceptibles de ser percibidas a través de los sentidos (67-72).

La ontología, ese discurso que la Filosofía procuró defender por su capacidad de remitir a un afuera (la comunicabilidad), no será tan golpeada por Parménides y sus críticos como por el propio Aristóteles, a pesar de la lectura de Cassin sobre el esfuerzo de Gorgias por tomar el Poema al pie de la letra y hacer de la ontología un sofisma. Así lo pone de manifiesto Aubenque en *El problema del ser en Aristóteles*. Y si la ontología cae por sí sola, sin ningún golpe de la sofística, ¿dónde se levanta la poesía? ¿Está cercana al “efecto mundo” o tiene algún vínculo con el Ser? ¿Es que acaso tiene ambas propiedades? Si estas dos posturas caen, ¿puede la poesía quedar de pie?

No es necesario creerse también las cosas que uno dice

Son varias las maneras en que Aristóteles reflexiona el estatus del lenguaje frente a la realidad y concibe la posibilidad de comunicar algo. Aquí nos limitaremos a discutir los tres “movimientos” que consideramos básicos en el Estagirita para pensar el fundamento ontológico del lenguaje. El primer movimiento consiste en partir de una prueba de la capacidad del lenguaje para significar: el discurso existe, el diálogo entre los hombres se produce, y ningún razonamiento podrá negar este hecho (como ya vimos, ni siquiera Gorgias). El segundo es afirmar que la condición para un lenguaje significativo es el cumplimiento del Principio de No Contradicción, y ello implica que el lenguaje no signifique dos cosas al mismo tiempo (sólo así pueden comunicarse los hombres). Y con el tercer movimiento ubica la posibilidad de la verdad (y aquí podría sustituirse “verdad” por “significación”) en la proposición. De hecho, lo que Aristóteles emplea para “mostrar” el Principio de No Contradicción es el análisis del discurso predicativo, de proposiciones y juicios (*A es B*, *Sócrates es un hombre*). Tal perspectiva nos conduce necesariamente al análisis del significado del verbo *ser*, análisis con el que concluirá que la *homonimia*

(polisemia) *es irreductible en el ser*. A continuación veremos las implicaciones de cada uno a partir del análisis del libro *Gamma* de la *Metafísica* y los comentarios de Aubenque.

En las *Refutaciones sofísticas* el Estagirita afirma que, aunque el origen de las palabras sea la convención y por ello no estén obligadas a significar nada, “*si no significasen nada, se desplomaría con ello todo diálogo entre los hombres, y, en verdad, hasta con uno mismo*” (10, 171, a 17; citado por Aubenque). Por otra parte, en el Cap. 4 del libro *Gamma* de la *Metafísica*, Aristóteles plantea que, si se quiere refutar a aquel que afirme y crea que “*lo mismo puede ser y no ser*”, se debe comenzar por pedirle que “*diga algo que tenga significado para sí mismo y para el otro. Esto ocurriría con tal de que diga algo pues, en caso contrario, un individuo tal no diría realmente nada ni para sí ni para el otro*” (*Met.* IV 4, 1006 a 20). Tenemos que siempre que el individuo logre comunicarse con el otro y afirme de sí mismo que está *diciendo* algo, necesariamente habrá un significado en lo que dice, y si hay significado entonces el discurso es consecuente con el Principio.

¿En qué consiste el Principio de No Contradicción para Aristóteles? Si seguimos los argumentos de *Gamma*, este principio es, ante todo, una regla universal: pertenece a todas las cosas que son, es principio de lo que es en tanto que es, y por eso su estudio le compete a la ontología, ciencia que se ocupa universalmente de lo que es en tanto algo que es, sus atributos, principios y causas supremas (*Gamma*, 1, 1002 a 15ss). Es, además, el axioma más firme: es imposible equivocarse acerca de él, y es el más conocido pues quien lo conoce no puede equivocarse al respecto, y “*todos se equivocan, en efecto, sobre las cosas que desconocen*” (*Gamma*, 3, 1005 b 10-15). Por tanto, es la condición de posibilidad del conocimiento (sólo conoce quien conoce el Principio). La formulación es la siguiente: “*es imposible que lo mismo se dé y no se dé en lo mismo a la vez y en el mismo sentido*” (*Gamma*, 3, 1005 b 15). La vinculación de este principio a cierta modalidad del discurso es evidente. Sólo en la *predicación* se *determina* a un *sujeto*.

La significatividad del lenguaje estaría atada a su capacidad para predicar *una* cosa sobre *un* sujeto. Para Aristóteles, el significado de un nombre puede ser múltiple pero no infinito, sólo así puede haber diálogo entre los hombres. Su determinación es necesaria ya que sólo lo determinado es concebible, y si es concebible y determinado, se le puede asignar *un* nombre. Si predicamos de un mismo sujeto cosas contradictorias, todas las cosas serían una sola: cualquier predicado podría afirmarse de cualquier sujeto y “*la misma cosa*

sería, en efecto, trirreme y muro y hombre” (Gamma, 4, 1007 b 15-25). El significado debe ser uno para garantizar la comunicación. No habría término medio entre los contradictorios: decir que algo es o no es, es decir algo verdadero o algo falso. Razonar vendría a resumirse afirmar o negar; cualquier proposición intermedia no será ni verdadera ni no-verdadera. Estas últimas formulaciones corresponden al llamado Principio de Tercero Excluido, desprendido del anterior.

Por último, en *Gamma* se ejecuta lo que Cassin llama una “estrategia de exclusión”: para refutar a los sofistas, capaces de afirmar que el Ser no es y que el lenguaje no comunica nada, Aristóteles acude al Principio de No Contradicción y así anula la validez de los postulados sofísticos. Objeta a quienes niegan el Principio y exigen una refutación que tal exigencia es imposible: refutar -hacer contradecirse- a quien reclama poder contradecirse es imposible. Pero si quien niega el Principio se está valiendo, evidentemente, del discurso para hacer tal negación, entonces deberá admitir que su discurso *significa*, tiene *un* sentido (aunque éste sea el de negar el Principio) y si significa, entonces está *diciendo algo y no otra cosa*: está cumpliendo con el Principio. En el caso de que se niegue a aceptarlo, entonces no estará diciendo nada, su discurso no sería distinto al de una planta. Y si la distinción entre verdad y falsedad en el discurso fuese inútil, bien sea porque todo discurso fuese verdadero, como quería Antístenes, o porque el discurso no tenga relación alguna con el Ser, como afirmaba Gorgias, entonces todos dirían cosas verdaderas y falsas:

...si todos dicen verdad y falsedad por igual, tal individuo no podrá hablar ni decir nada: en efecto, dice y no dice las mismas cosas a la vez. Y si no piensa nada, sino que cree y no cree por igual, ¿en qué se diferenciaría su estado del de las plantas? De eso se deduce, con la mayor evidencia, que en tal estado no se halla nadie, ni de los otros ni de los que afirman esta doctrina. (*Gamma*, 1008 b 5-10)

Tenemos entonces que hay un discurso capaz de significar y tener un alcance en la realidad (una referencia), discurso que se atiene a un sujeto, una unidad y sus determinaciones. No atribuye infinitos accidentes sino que su sentido remite a una esencia, es decir, lo determinado y lo único concebible. El ejemplo que coloca Aristóteles es el siguiente: si se afirma por igual que Sócrates es hombre (ser hombre es ser animal bípedo) y no hombre (no-animal bípedo) sólo porque Sócrates es blanco (y blanco *no es* animal bípedo) y también culto (y culto *no es* animal bípedo), entonces se estaría suprimiendo la esencia de Sócrates, lo que lo determina y nos permite concebirlo. Sólo se estarían

predicando accidentes de accidentes al infinito. Se necesita un primer sujeto, que no sea atributo de nada: una esencia, sustrato común de los atributos y sujeto inmediato de la atribución.

¿Pero es que para Aristóteles sólo *significa* el discurso que tiene una referencia con el afuera? Para Cassin, este primer tipo de discurso es “centro y límite”: en él, “*ocupando todo el espacio, está el lugar de la equivalencia o la reciprocidad entre sentido y esencia (significar algo = significar una sola cosa = significar la esencia de lo que la palabra es)*” (199-200). Y éste vendría a ser el lugar de la filosofía aristotélica, donde hombre y “hombre” coinciden, y, por tanto, “*el lugar de la filosofía a secas, como ‘metafísica occidental’*” (200). Terreno de la ontología. ¿Qué queda para el más allá de sus fronteras? Aparte del supuesto “discurso de las plantas”, el discurso sofístico, donde no hay sentido, hay otro espacio con sentido pero sin alcance referencial. A ese espacio, según Aristóteles, no pueden aplicársele valores de verdad o falsedad como en el caso de la proposición. Aún así, *significa*. Nos debemos remitir al famoso ejemplo en *Sobre la interpretación*: “*el ciervo-cabrío significa algo, pero no es verdadero ni falso, a menos que se añada el ser o el no ser*” (1, 16, a 16). Como lo interpreta Aubenque, “*la significación no tiene alcance existencial por sí misma: podemos significar sin contradicción lo ficticio, precisamente porque la significación de los nombres no prejuzgan la existencia o inexistencia de la cosas*” (108). Éste es el espacio de la ficción, la literatura, la poesía.

Hemos llegado a uno de los puntos cruciales del análisis. Aristóteles ha dedicado un lugar privilegiado para la ontología (filosofía primera): único momento en que el discurso sale de sí mismo, adquiere una *función apofántica* en el juicio (función que es original del alma), imita la relación de las cosas entre sí y se convierte en *pensamiento*. Pero como lo deja ver Aubenque, “*para Aristóteles, no hay nada que pueda hacer que salgamos del lenguaje, aun cuando, en virtud de la ‘astucia’ del juicio, parezca que lo rebasamos*” (115). Si bien lo que le permite a la proposición significar con verdad es el Ser, el esfuerzo de Aristóteles (más allá de *Gamma*) será aclarar que el Ser significa cosas diferentes y de modos diferentes, irreductibles ente sí. La *sinonimia* (cosas distintas que comparten un nombre cuya esencia les es común, por ejemplo, *animal* puede decirse tanto de un *buey* como de un *hombre*) es una regla para que el lenguaje sea *significante* pero no puede afirmarse del Ser pues éste es *homonímico*, es un nombre que remite a varias esencias. Si el

Ser fuese sinonímico, perteneciera a un género determinado, fuese una especie de ese género ya que es la irreductibilidad de los géneros lo que permite la significación. Pero si el Ser debe poder afirmarse de todo lo que es, entonces no puede tener un género ni ser él mismo un género. Esto se opone a la posibilidad de la ciencia suprema, la ontología, que versa sobre “lo que es en tanto que es”: si hay una ciencia del Ser en cuanto Ser y toda ciencia se refiere a un género determinado, como se establece en *Gamma*, el Ser tendría que ser un género, pero resulta que no puede serlo.

El Ser no tiene un contenido inteligible: es lo más universal, y en tanto universal, no puede ser un sujeto sino algo predicable de todos los sujetos. Es indefinible, pues toda definición participa de un género más universal, y no puede haber nada más universal que el Ser. Por tanto, el Ser no puede ayudar a definir nada. No hay, entonces, género del Ser. Pero éste *tampoco puede ser un género*. Aun cuando señala dos vías en Aristóteles para demostrarlo:

La primera vía parte de la idea de que cualquier definición consiste en la especificación de un género mediante una diferencia específica. Por ejemplo, un hombre (especie) es un animal (género) racional (diferencia específica). Pero las diferencias específicas *son*, y si se dice que el Ser es un género, entonces la definición sería inútil: la diferencia específica pasaría a ser ella misma una especie del género “Ser” y se confundiría con aquello que debe definir. El género sería afirmado de la diferencia específica *ad infinitum*. Sería como decir que todo lo racional es animal, entonces la definición de hombre como “animal racional” no tendría ningún valor. Y ya que la diferencia específica sólo puede dividir un “campo determinado”, como lo plantea Aun cuando, “*allí donde dicho campo es infinito, como sucede en el caso del ser, la diferencia no puede ejercerse al faltarle un punto de apoyo*” (222).

La segunda vía de Aristóteles para demostrar que el Ser no es un género considera (siguiendo a Platón) que si en todas las cosas se da lo anterior y lo posterior, y no puede haber género común de las cosas en las que hay anterior y posterior (como pasa en el caso de las figuras triángulo, cuadrado, etc., o los números), entonces no hay género del Ser pues ello implicaría un género de aquello donde hay anterior y posterior (227-229).

Las consecuencias de estas tesis son devastadoras. Si la verdad ontológica debe significar no “una parte” del Ser sino el Ser mismo, entonces es una verdad intrínsecamente

dispersa e inapresable, como el Ser. La pretensión del discurso ontológico, delimitar al Ser en tanto unidad, está condenada al fracaso. El Ser no es algo que se experimenta, ni tampoco objeto de intuición sensible o intelectual: “*no tiene otro sustento que el discurso que mantenemos acerca de él*” (227). Y aunque en el discurso ordinario, “implícitamente discurso sobre el ser”, se presuponga que la “unidad de nuestras intenciones significativas” es el Ser, el discurso ontológico (explícito) se encuentra con su propia imposibilidad³⁰. La unidad del Ser es una búsqueda infinita.

Así vemos la manera en que la ontología se vuelve contra sí misma, no por los argumentos de Gorgias, sino por los del propio Aristóteles, su máximo exponente. Resulta irónico, pues, que entre las líneas de *Gamma* el filósofo haya dicho: “*No es necesario creerse también las cosas que uno dice*” (IV, 3 1005 b 25). Recordemos también que en el Estagirita se había abierto una posibilidad de sentido distinta a la ontológica y a la sofística. Sólo en el discurso ontológico-proposicional-predicativo podría hallarse la verdad pero no era el único lugar de significado. Una vez que aquel discurso anuncia su fracaso y se enfrenta a un horizonte inabarcable, ¿podemos seguir afirmando que la proposición es el único lugar de la verdad? La otra posibilidad es la literatura, un discurso con sentido pero sin “referencia”.

El juego que ya está jugándose

Como revisamos más arriba en el texto de *Sobre la interpretación*, Aristóteles había contemplado la posibilidad de un discurso que significara en sí mismo, y por ello, no había accedido todavía a la verdad o la falsedad. De hecho, hasta un nombre o verbo puede significar sin estar afirmando ni negando nada. Sin embargo, bien podríamos replantearnos

³⁰ Para resaltar la pertinencia del problema ontológico-lingüístico para nuestro problema sobre la comunicación, vale la pena destacar la importancia que, según Aubenque, el discurso ontológico cobra para Aristóteles y su reflexión sobre el lenguaje: “Cualquiera que sea su naturaleza profunda, su esencia (si la cuestión de la esencia del ser puede tener sentido), el ser resulta presupuesto en principio por el filósofo como el *horizonte objetivo de la comunicación*. En ese sentido, todo lenguaje –no en cuanto tal, sino en la medida en que es comprendido por el otro– es ya una ontología: no un discurso inmediato sobre el ser, como quería Antístenes, y menos aún un ser él mismo, como creía Gorgias, sino un discurso que sólo puede ser comprendido si se supone el ser como *fundamento mismo de su comprensión* [...] el ser no es otra cosa que la unidad de esas intenciones humanas que se responden unas a otras en el diálogo: terreno *siempre presupuesto* y que *nunca está explícito*, sin el cual el discurso quedaría concluso y el diálogo sería inútil [...] una ontología como ciencia puede proponerse inicialmente una tarea más modesta y realizable dentro de su principio: establecer el conjunto de las condiciones *a priori* que permiten a los hombres *comunicarse por medio del lenguaje*” (128). [Las cursivas son nuestras]

los fundamentos y el alcance de este discurso limitado en sí mismo si el “centro” alrededor del cual gira (recordando a Cassin) es el discurso proposicional, y éste se construye sobre una unidad del ser que no soporta el análisis de su propia ciencia.

Ese espacio del “discurso general” que significa en sí mismo, sin alcance existencial, ¿podemos asignárselo a la literatura y, específicamente, al lenguaje poético? Según Foucault en *Las palabras y las cosas* (2008), un discurso de este tipo no puede ser sino “literatura”, y no la de cualquier época, sino la que emergió después del Romanticismo y la aparición de Mallarmé en el siglo XIX:

La literatura se distingue cada vez más del discurso de ideas y se encierra en una intransitividad radical [...] ahora no tiene otra cosa que hacer que recurrirse en un perpetuo regreso sobre sí misma, como si su discurso no pudiera tener como contenido más que decir su propia forma [...] cauta deposición de la palabra sobre la blancura de un papel [...] donde no hay otra cosa que [sic] decir que no sea ella misma, no hay otra cosa que hacer que centellear en el fulgor de su ser. (*Las palabras*, 294)

¿Pero puede la poesía, incluyendo la literatura de la época de Aristóteles, tanto la que es considerada en *Poética* (las tragedias) como en *República* (los poemas épicos de Homero), entrar en ese renglón que Aristóteles le asigna a lo ficticio, “discurso general”? ¿O será que lo esencial de la poesía está más cercano a la proposición, en tanto busca una relación de semejanza con las cosas? Y si la poesía puede tener este parecido con la proposición y ya vimos las limitaciones de esta última, ¿cómo puede erguirse la poesía por sí misma?

Vimos que por medio de la función apofántica del juicio, la proposición se vuelve *pensamiento*, y este “pensar” está íntimamente asociado a lo *lógico*. En *Sobre la Interpretación*, texto fundamental del llamado *Organon* aristotélico (fundador de su lógica), el Estagirita afirma:

Todo enunciado es significativo, pero no como un instrumento <natural>, sino por convención, como ya se ha dicho; ahora bien, no todo enunciado es asertivo, sino <sólo> aquel en que se da la verdad o la falsedad: y no en todos se da, v.g.: la plegaria es un enunciado, pero no es verdadero ni falso. Dejemos, pues, de lado esos otros —ya que su examen es más propio de la retórica o de la poética—, ya que <el objeto> del presente estudio es el <enunciado> asertivo. (4, 30-5)

Según la lectura de Giovanni Reale en su *Introducción a Aristóteles* (1992), el juicio y la proposición son la forma más elemental de conocimiento, la que nos ayuda a conocer de manera directa el nexo que une predicado y sujeto (143). ¿Pero podríamos afirmar tal

cosa hoy en día? En este sentido, el esfuerzo de Martin Heidegger por rescatar el valor de lo poético adquiere pertinencia para nuestro análisis. En su *Carta sobre el Humanismo* (2000)³¹, el filósofo alemán les asigna a los poetas el mismo estatus que el de los pensadores. Ambos son “guardianes” de la morada donde habita el Ser y que a su vez es “*la casa del ser*”: el lenguaje. Esa “guarda” consiste en “*llevar a cabo [-desplegar en la plenitud de su esencia-] la manifestación del ser*”. Sólo en su decir los poetas y los pensadores llevan dicha manifestación al lenguaje y la custodian. Son guardianes, por tanto, de la relación entre el Ser y la esencia del hombre. Están enfrentados a preguntas parecidas.

¿Podría ser esto cierto para Aristóteles? La respuesta parece negativa si nos detenemos en un pasaje de su *Poética*. El texto donde Aristóteles se ocupa de lo que constituye lo propiamente poético en la tragedia, defiende la calidad de *conocimiento* que posee la poesía. El filósofo lo atribuye a su capacidad para “*referir no lo que realmente sucede sino lo que podría suceder y los acontecimientos posibles, de acuerdo con la probabilidad y la necesidad*” (9, 1451 b). El Estagirita ubica a la poesía a medio camino entre la Historia y la Filosofía: entre los polos de la universalidad y la particularidad, respectivamente. Si bien la poesía *imita* la realidad, no lo hace de una manera “servil”, como apunta Ángel Cappelletti en su introducción a la *Poética* (2006), sino que es capaz de imitar las cosas de mejor o peor forma; lo primero lo hace la tragedia y lo segundo, la comedia (2, 1448 a). Lo poético, para Aristóteles, posee dos “causas naturales”: la capacidad de imitar, innata a los hombres (primordial para su aprendizaje) y la de “*gozar todos con las imitaciones*” (4, 1448b). Y aunque produzca placer, entra en el renglón de “artes no utilitarias”, más cercanas a las ciencias, pero con cierta utilidad. Para los griegos, las ciencias eran contemplativas, eran “inútiles”, y por eso ocupaban un lugar privilegiado en el camino del conocimiento; las artes no utilitarias, luego llamadas “bellas artes” (música, poesía, danza, pintura y escultura) buscaban *imitar* y generar un *goce* (estético) en el espectador, por eso no podían ser igualadas a la ciencia aunque tampoco pudieran ser rebajadas a cualquier otra actividad orientada a fines³². Por último, otro “punto a favor” de la poesía según la *Poética* es su manifestación a través de la metáfora (dejaremos para más

³¹ La edición consultada corresponde a la de Alianza Editorial (Madrid), disponible en el sitio web: http://www.heideggeriana.com.ar/textos/carta_humanismo.htm

³² Cfr. Cappelletti en *Poética* (2006).

adelante su definición aristotélica), y considera que “*usar bien la metáfora equivale a ver con la mente las semejanzas*” (22, 1459 a).

Si bien Aristóteles reivindica el valor de la poesía en el camino al conocimiento máximo, dicho camino está jerarquizado, y su lugar frente a la Filosofía sigue siendo menor. Pero podríamos olvidar la jerarquía que, si lo pensamos detenidamente, también estaba presente en la demarcación de *Gamma* sobre las posibilidades de sentido, y ya dejamos ver cómo aquel bastión de significado esencial estaba minado por sus propios fundamentos. ¿Acaso el valor que Aristóteles le asigna a la metáfora, característica de lo poético, no nos recuerda a la función apofántica que tiene asignada la proposición: imitar la relación de las cosas entre sí, dejar ver las cosas como son?

Si volvemos a *Gamma*, tendremos que aquello que puede ser conocido, *concebible*, a través del lenguaje es únicamente lo determinado. El significado de un nombre debe ser determinado, múltiple pero no infinito, de otra forma no hay diálogo con el otro ni con uno mismo. ¿El discurso poético cumple con esta exigencia? ¿Es la poesía determinada o indeterminada? Es más, en el caso de que careza de determinación, ¿acaso tal condición la disminuye? Antes de que intentemos responder, tengamos en cuenta que para el Aristóteles de *Poética* el lenguaje tiene su “virtud” en “*ser claro sin ser trivial*” (22, 1458 b): hay elementos que pueden hacer que el lenguaje no resulte trivial, como la “palabra exótica” o la metáfora, mientras que la “palabra corriente” le otorga claridad. La palabra poética, en tanto metafórica, apunta hacia el enigma, y para el Estagirita, el enigma por sí mismo no hace “virtuoso” al lenguaje sino que necesita también del habla corriente.

Traigamos de nuevo a discusión lo que antes hemos llamado “nuestro detonante”. El siguiente poema de la escritora venezolana Hanni Ossott pudiera ayudarnos a pensar en la indeterminación y sus problemas:

Cielo, tu arco grande
¿y de mí?

Dos versos, siete palabras. Una frase sin verbo, sólo una apelación, seguida de la pregunta. ¿Le habla al cielo? ¿Se dirige a alguien a quien llama “cielo”? ¿Y de qué nos habla la pregunta? Pareciera denunciar una carencia. No hay algo “de mí”. ¿Dónde puede estar? ¿Qué es ese “algo”? ¿Es el arco grande del cielo? ¿Es el mero reclamo de *carecer*, no del arco, sino de cualquier cosa, mientras que el cielo cuenta con esa gran forma absoluta y

suficiente? O quizás la voz no esté reclamando el arco sino que se pregunta “qué será de ella” frente a ese cielo abrumador que se levanta encima, arco que comienza y termina en los límites de su horizonte. La voz podría estar poniendo de manifiesto su indefensión frente a aquel monumento.

Sólo podemos intentar *completar, llenar*, lo que parece abierto en el poema. Y sin embargo, ¿necesitaríamos que Ossott estuviera viva para que nos contara qué quiso decir? ¿No queda la pregunta siempre abierta para los lectores? La voz que se pregunta por sí misma no hallará respuesta. Estamos frente a un tipo de discurso que nos interpela de otra manera, que nos llama a pensar, confunde, intriga, y bien lo dijo Aristóteles, “resulta en enigma”. Si ya vimos la profunda y fundamental indeterminación en la que está sumido nada más y nada menos que el concepto fundamental de la ontología, el Ser, ¿por qué habría que reclamársele a la poesía algo que pareciera no buscar y que quien sí lo busca tampoco puede hallar: la determinación fundamental?

No estamos solos en esta suerte de “defensa” de la indeterminación en la poesía. Vimos en *Gamma* que razonar era afirmar o negar: si hay un intermedio, no hay verdad ni no verdad. Intentar matizar esta tesis a favor de la poesía podría ser francamente inútil para alguien como María Zambrano pues, según ella, a la poesía no le interesa razonar, mucho menos afirmar o negar. Es lo que se desprende de sus palabras en *Filosofía y poesía* (2005):

La palabra irracional de la poesía, por fidelidad a lo hallado, no traza camino. Va, al parecer, perdida [...] no pretende ni siquiera ser verdad, sino solamente fijar lo recibido, dibujar el sueño, regresar por la palabra al paraíso primero y compartirlo. (103)

Para Zambrano, la poesía logra anclarse en el mundo de alguna manera, en eso “hallado”, y procura serle fiel, no imponerle su propio camino, su propio “método”, como lo hace la Filosofía. La ensayista española le recrimina a la Filosofía tener una ambición más “*seria, profunda, y por ello quizás, más reprochable*” (91). El ansia de “unidad” de la Filosofía, presente sobre todo en su visión del lenguaje, cuyo significado debe ser *uno* para significar, es concebida en la poesía de otra manera: “*el poema es ya la unidad no oculta, sino presente, la unidad realizada*” (23), pero para Zambrano, y aquí cobra pertinencia esa indeterminación que hemos pensado propia de la poesía, dicha unidad es siempre incompleta. Se mantiene frágil porque no es la unidad absoluta que lo abarca todo, como la del filósofo. Por el contrario, es unidad entre las unidades, es la aceptación simultánea de lo

uno y lo múltiple en su mutua necesidad. El poeta quiere cada una de las cosas y sus respectivos matices al costo de que quede siempre un “*espacio abierto que rodea a toda poesía*” (23). Esto es lo que permite que el texto de Ossott adquiriera un carácter inagotable. Zambrano defiende la idea de que, por el fracaso de la metafísica, queda un camino desolado en el que se adentra la poesía.

Si Zambrano es capaz de preguntarse si algún día la poesía recogerá el saber de la Filosofía para “*fijar lúcidamente y para todos su sueño*” (90), si afirma que la poesía implica la “*conciencia más fiel de las contradicciones humanas*” (58) y le adjudica una condición carnal, terrenal que la asienta en la realidad, ¿no nos permitiría pensar que, de algún modo, hay una búsqueda de la verdad en la poesía?³³ O tal vez “búsqueda” no sea la palabra más apropiada, pues si bien es cierto que no hay método como en la Filosofía, sí hay una suerte de *inmersión* en un *estado* de verdad. Otra verdad, quizás, que no se adecúa a nada sino que sólo se nos *presenta* (como enigma, como interpelación) manteniendo siempre la sombra que le es de suyo y que no por eso la hace menos palabra, no por eso pierde una posibilidad de comunicación. Nos acercamos así a lo que Zambrano llama la “forma de comunidad” (*Koinonia*), con su objetivo de “*compartir el sueño, hacer la inocencia primera comunicable; compartir la soledad, deshaciendo la vida*” (89). Una verdad, en fin, que se “*reconoce como parcial*” (104) y así se acerca a lo poético, o lo poético se acerca a ella.

¿*Qué nos presenta la poesía?* Aunque su estudio parte de una tradición literaria de hace más de dos mil años, podríamos encontrar una posible respuesta en los argumentos de Felipe Martínez en su libro *El decir griego* (2006) y así repensar el campo que abarcan nuestras consideraciones sobre la palabra poética. Según Martínez, para los griegos había un discurso particular considerado como un “decir excelente”: *poieîn* (de donde se deriva nuestro término “poético” y que originalmente se refería a un *hacer* particular), un decir que *produce* la cosa que dice. Es decir, la cosa se nos presenta como aquello que ella es, en su ser. Ese “dicente excelente” no poetiza, como los modernos, una obra que vendría a ser

³³ Zambrano reconoce explícitamente esta posibilidad al final de su libro: “La verdad se reconoce ya como parcial, y la misma razón descubridora del ser reconoce la diferencia injusta entre lo que es, y lo que hay. Al hacerlo así, se acerca al terreno de la poesía. Y la poesía, al sufrir el martirio de la lucidez, se aproxima a la razón. Mas no pensemos todavía en que se verifique su reintegración, tantas veces soñada por quienes no pueden decidirse entre una y otra. Quien está tocado por la poesía, no puede decidirse, y quien se decidió por la filosofía no puede volver atrás”. (104)

el poema sino que nos enfrenta a aquello con lo que uno siempre “se las ha”, con lo que uno siempre se encuentra en la realidad, el *factum*: la comparecencia de la cosa en su irreductibilidad inapresable, en la especificación de su modo de ser. Martínez apunta que para los griegos siempre había un “es-A”, “es-B”, donde A es la cosa y B es su *eîdos* (presencia, aspecto, figura, *cómo* aparece la cosa). El “diciente excelente” no es nada más ni nada menos que un cantor (Homero, Píndaro) de ese “acontecimiento” que es la presencia de la cosa figurada. Para su *legein* (decir: que junta y separa, reúne), “esto es esto”, “aquello es aquello”, y “esto” y “aquello” son irreductibles entre sí. Es un decir que deja a la cosa ser lo que es, permite reconocerla (13-27).

Mientras que en la Modernidad se hace “*lo que se quiera*” con la cosa (27), el cantor o *poietés*, “ve”, “sabe”, esto significa: tiene conocimiento, tiene pericia en el *habérselas con*, y ello implica operar, manejar reconociendo y dejando ser a la cosa, respetando a los “dioses”, figuras en las que se expresa la irreductibilidad de la cosa y que permiten su comparecencia en el decir (31-40). Pero podríamos detenernos, más que en esta diferencia, en las similitudes que Martínez encuentra entre el decir griego y el moderno, y así encontrar los vínculos entre el *poietés* griego y el *poietés* moderno (asumiendo que aún no salimos del todo de la Modernidad).

El carácter irreductible de la cosa en el “decir excelente” lo vincula estrechamente con la divinidad que es, a su vez, lo que hace bella a la cosa, lo que despoja al decir de cualquier carácter trivial (y aquí Martínez señala un punto en común con la Modernidad: la equivalencia belleza-divinidad-irreductibilidad). Pero esta relación con lo divino, aunque le permite presentarse en su irreductibilidad, le impide a la cosa aparecer como una unidad delimitada, determinada del todo. El *poietés sabe* porque *respeto a los dioses*, los deja aparecer, pero los dioses no son figuras transparentes y serenas: “*irrumper con unilateralidad*”, y esa irrupción (*adikía*, sin *dike*: ensamble, trabazón) que quiebra la unidad se vuelve también irreductible, no puede ser franqueada ni suprimida. La indeterminación que incluyen los dioses en ese “decir excelente” es atribuida por Martínez a que a ellos les es “*inherente un abstraerse, un ‘que siempre ya cierta dimensión haya quedado atrás*” (38). En cada invocación a un dios se ocultan historias, relatos, generaciones pasadas que no se muestran en la invocación pero que *están ahí*, son algo que queda atrás en tanto

antecedente pero que *subyace* al decir. Es lo que Martínez llama “*el juego que ya se está jugando*” en el decir y sobre el cual el “dicente excelente” es experto.

El “factum moderno” no considera viable que haya un “es-B” determinado, un *eîdos*, pues eso implicaría necesidad y para los modernos sólo hay contingencia: hay que seguir buscando. Pero si bien el moderno “sigue buscando” en lo contingente de lo no-especificado (y tampoco presente), el griego se encuentra con algo parecido cuando pretende convertir en cosa a la *forma* en que se nos presenta la cosa, al *eîdos*, el B de “A es-B”. Siempre fracasa en responder a la pregunta “¿qué es B?” porque B no tiene un carácter de ente. La última pared será el “decir excelente”, único decir que asume y manifiesta ese “A es-B” irreductible. ¿Y ante qué se encuentra el griego en ese “decir excelente”? Ante la cosa que no es unitaria, porque es bella y divina, y por ello implica un *atrás* que no aparece pero que subyace, y el atrás implica el “juego que ya se está jugando”.

Si tomamos en cuenta todas estas consideraciones de Martínez, ¿no es el atrás, el juego ya jugándose, algo parecido a ese “espacio abierto que rodea a la poesía” del que hablaba María Zambrano? Eso que vimos inagotable, inapresable, enigmático en el poema de Ossott, referencias *a priori* y *a posteriori*, las que le preceden y las que se desprenden de él, ¿no forma parte de ese “decir excelente”, *poieîn*, que Martínez les atribuye a los poetas griegos? ¿No habría, entonces, un hermetismo presente a diversos grados desde los orígenes de la palabra poética? Lo hermético, aunque cifrado, tiene una presencia, esto quiere decir, una forma y un grado de determinación: se presenta como una cosa especificada aunque oculta (el A es-B que tiene una forma, una unidad, pero parcial, como vimos con Zambrano) y que precisamente por ser irreductible nos interpela, nos confunde, incluso nos angustia (“¿y de mí?”...). Y si algo deja a la cosa comparecer por lo que es, ¿no está *comunicando* de la manera más radical? ¿Hay verdad en este caso? Para Paul Celan, la respuesta es afirmativa: “*Dice verdad quien dice sombra*”³⁴.

³⁴ Traducción del poema “Oí decir que en el agua...” por José Ángel Valente disponible en <http://amediavoz.com/celan.htm#HABLA%20TAMBI%C3%89N%20T%C3%9A>

Casa, custodia

Ampliar el campo de la verdad y lo comunicable más allá de la proposición que se “adecúa a la realidad” para que alcance a la poesía (o se funda con ella) ha sido el esfuerzo de filósofos contemporáneos tan influyentes como Heidegger y Gadamer.

Para el Heidegger de *Ser y tiempo* (2009), la comunicación enunciativa es un *caso particular* de la comunicación entendida en un sentido existencial fundamental (180). La proposición sí tiene un valor de verdad pero ni su comunicabilidad ni su verdad se fundamentan en sí mismas. La comunicabilidad de la proposición responde a una estructura ontológica del *Dasein* o ser-ahí³⁵ de “coestar”, es decir, compartir el mundo con los otros. Los otros le hacen frente, destacándose de los demás entes del mundo, en tanto el ser-ahí no puede distinguirse del todo de ellos. Ese “coestar” con los otros implica un “convivir comprensor” con los otros (lo que comparte con ellos). Desde la perspectiva heideggeriana, la comunicación es la articulación originaria de ese “convivir comprensor”, es ya una suerte de revelación de nuestra coexistencia con el otro, por lo que no puede ser “*un transporte de vivencias, por ejemplo de opiniones y deseos, desde el interior de un sujeto al interior de otro*” (181). Y si ya el ser-ahí se encuentra comprendiendo de alguna manera, ya está “afuera”: se encuentra *en* el mundo con una *disposición afectiva* (un estado de ánimo). Lo que el ser-ahí es capaz de expresar en el discurso es ese “estar fuera”. La proposición sería sólo un caso particular de esa *condición comunicativa* del hombre, caso en el campo del concepto, construido a su vez por conceptos que ya alberga el lenguaje y que preceden a la proposición.

Por otro lado, la verdad de la proposición tiene su origen en lo que Heidegger entiende como un “modo de ser” del hombre: *el descubrir*. No se le llama “verdadero” a un ente ni a un enunciado sino de manera derivada. Ante todo, “verdadero” es el ser-ahí, él *ya es en* un cierto estado de verdad y un estado de falsedad. El ser-ahí es verdadero en tanto es capaz de descubrir los entes intramundanos y, a la vez, es lo suficientemente libre para llevar a cabo sus posibilidades existenciales cuando llega a ser lo que puede ser. Ser respecto a sí mismo y a su posibilidad (“poder ser”) es, a grandes rasgos, lo que Heidegger llama un “estado de abierto”: un estado de *autenticidad* en el que el ser-ahí se apropia de sí mismo y de las cosas *proyectándose* en su propia posibilidad e incorporando dichas cosas

³⁵Término de Heidegger para designar al ente que es el hombre.

dentro de su proyecto de existencia³⁶. Es así como el ser-ahí logra *abrirse*. No obstante, el ser-ahí es también en la falsedad pues no siempre logra emerger de ese mundo previamente interpretado y comprendido que le precede, el mundo en el que ha sido “deyecto”. La *comprensión* que el hombre pueda tener del mundo implica dar libertad, no sólo a sí mismo, sino también a los entes del mundo, permitir que le hagan frente por lo que son (y sólo así podrá alcanzar la apropiación). El hombre mantiene una relación ineludible con el mundo porque sólo dentro de él logra comprender(se) ya previamente, porque sólo en él ha establecido las relaciones entre los objetos y con los objetos, es decir, ha hecho *significativa* la estructura del mundo.

Si la verdad es un *modo de ser* inherente al hombre, tanto como la falsedad, entonces Heidegger puede concluir que 1) no hay verdad donde no hay ser-ahí, 2) no hay verdades eternas porque el ser-ahí no es atemporal, 3) toda verdad es relativa al ser-ahí. Esto último no implica que el ser-ahí pueda imponer la verdad con plena arbitrariedad. Al contrario. En tanto modo de *ser*, el ser-ahí no puede imponérselo, su ser-en-la-verdad es anterior a cualquier subjetividad en tanto sometimiento al sujeto que arbitra (*Ser y tiempo*, 235-246).

Estas dialécticas entre lo apropiado-impropio, auténtico-inauténtico, oculto-desoculto, descubierto-encubierto, emergido-deyecto, tienen su base en la concepción heideggeriana de la verdad, cuyo antecedente es griego. Veamos el texto de Heidegger en la introducción de *Ser y tiempo*:

Es de fundamental importancia liberarse de un concepto constructivo de la verdad que la entiende como ‘concordancia’. Esta idea no es en absoluto primaria en el concepto de la *alétheia*. El ‘ser verdadero’ del *logos* [...] significa: [...] sacar de su ocultamiento el ente *del que se habla*, y hacerlo ver como desoculto [...], descubrirlo. Asimismo, ‘ser falso’ [...] significa engañar, en el sentido de *encubrir*: poner una cosa delante de otra (en el modo del hacer-ver), y de este modo hacerla pasar *por* algo que ella *no es*. (53)

Heidegger incluso señala que, si se lee la posibilidad de verdad en el *logos* como un *modo de ser* del mismo, no puede adjudicársele a Aristóteles el haber defendido el juicio como único lugar de la verdad, sino que ésta sigue siendo un “poder ser” del *Dasein* por medio del *logos*. En este punto cobran aún más sentido las críticas aristotélicas del discurso, recogidas por Aubenque: 1) el carácter dialéctico del lenguaje, el estar sujeto a la objeción

³⁶ Cfr. *Introducción a Heidegger* (1993) de Gianni Vattimo, pp. 40-47.

del otro, coloca a ese otro como límite y referente último del discurso, en vez de colocar a la cosa misma; 2) al tener un carácter dialéctico, es un arte humano y, por tanto, imperfecto; 3) hay más nombres que cosas, por lo que hablamos “en general” mientras que las cosas son “particulares”, lo cual implica una ambigüedad fundamental en el lenguaje.

¿Cómo retomamos nuestra reflexión sobre la posibilidad de verdad y comunicación en la poesía, a la luz del pensamiento heideggeriano? Ante todo, ese carácter alternante del hombre y de la verdad que se desprende de las tesis de Heidegger nos impide trazar líneas precisas en las que se pueda identificar “verdad absoluta” y “falsedad absoluta”. El umbral no está fijado. Lo podemos cruzar sin hacerlo desde una perspectiva teórica y ya los entes estarían frente a nosotros. Pero a la vez, no habría estado totalmente auténtico. Ya hay un comprender y concebir previos que son estructurales. Ya hay un “juego que se está jugando” ahí donde sólo creemos descubrir. Pero en el caso de la poesía, ese “ya atrás” del que habla Martínez y que introducen los dioses en lo bello y lo poético no es de ningún modo el estado de “impropiedad” o “falsedad” del que habla Heidegger y que le impide al ser-ahí despojarse de lo que le precede. Al contrario. Corresponde a lo que permanece *oculto (léthê)* ahí donde la cosa está compareciendo y que le permite al ser-ahí seguir teniendo una posibilidad de proyectarse. Si su estado de verdad pudiera llegar a un estado culminante, sin después, ¿no se acabaría acaso cualquier proyecto? ¿No tendría que renunciar a cualquier “poder ser” y, por tanto, a su “estado de abierto”? ¿No tendría que renunciar, así, a su propio ser? No es casual que ya en *Ser y tiempo* Heidegger asegure que “*la comunicación de las posibilidades existenciales de la disposición afectiva, es decir, la apertura de la existencia, puede convertirse en finalidad propia del discurso ‘poetizante’*” (181).

Las particularidades de la obra de arte y lo poético serán mejor desarrolladas por Heidegger en dos de sus trabajos posteriores a la que es considerada su obra cumbre. En su estudio de una tela de Van Gogh en “El origen de la obra de arte”³⁷, veremos estrechas relaciones con aquel “decir excelente” del *poietés* que consideramos como fundamental de la poesía. En dicho ensayo, Heidegger afirma que la obra no procura la “*reproducción del ente singular que se encuentra en cada momento*”, sino la “*reproducción de la esencia*

³⁷ La edición consultada corresponde a la de *Caminos del bosque* (1996) disponible en el sitio web: http://www.heideggeriana.com.ar/textos/origen_obra_arte.htm

general de las cosas". La obra de arte no busca imitar la realidad, sino que nos coloca frente al ser mismo de lo que representa. En tanto ente, la obra no es un utensilio en el cual nos "fiamos" y cuyo ser olvidamos mientras no sea útil. Ella "*abre el ser de lo ente*", y en ese sentido, el arte viene a ser "*ese ponerse a la obra la verdad [de lo ente]*". El carácter de "creada" de la obra, y aquí volvemos a ver otro vínculo con el "decir excelente" griego, es para Heidegger un "producir o traer adelante".

¿Cómo ocurre este fenómeno? Mediante una lucha entre lo que Heidegger llama "mundo" y "tierra". El "mundo" es lo que la obra "levanta" y mantiene abierto. No es una "*mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas*", sino todo lo que es más de lo que podemos aprehender y percibir, completamente "inobjetivo". Es donde los entes adquieren su lugar para nosotros. Por su parte, la tierra es el carácter hermético que mantiene toda obra y sobre el cual ella misma se levanta, emerge. La tierra "refugia" a la obra en tanto no permite ninguna aproximación que busque calcularla, medirla, objetivarla. Es lo que permanece "*sin descubrir y sin explicar*". Entre mundo y tierra se produce un *combate*, no como pelea, sino como "autoafirmación" de sí. En el combate cada uno busca realizar su máxima esencia pero no puede dejar de afirmarla a través del otro, y por eso se mantienen en la oposición. De ahí la posibilidad en el pensamiento heideggeriano de que en la obra de arte acontezca la verdad:

Se trata del enfrentamiento de la lucha originaria. La esencia de la verdad es, en sí misma, el combate primigenio en el que se disputa ese centro abierto en el que se adentra lo ente y del que vuelve a salir para refugiarse dentro de sí mismo. [...] La verdad sólo se presenta como el combate entre el claro y el encubrimiento en la oposición alternante entre mundo y tierra.

Siendo un poema una obra de arte, la verdad y el combate que alberga entre lo abierto y lo hermético también acontece en él. Pero debemos atender a la distinción que hace Heidegger respecto a lo que entiende por poesía. Para él, la poesía en sentido estricto (arte de la palabra) es uno de los modos en que la verdad se esclarece, pero hay un "poetizar" mucho más amplio. En este punto, la advertencia de Vattimo (*Introducción a Heidegger*, 1993) nos puede ayudar. El término alemán "*dichtung*" (poesía) deriva de "*dichten*", que significa "crear, inventar, imaginar, excogitar" (como en griego *poieîn*) por lo que *Dichtung* es "*ante todo creación, institución de algo nuevo*" (111). ¿Cuál es, entonces, su relación con la poesía como arte de la palabra?

Heidegger opta por asignarle a la poesía propiamente dicha un lugar privilegiado entre las artes. Como lo explica en “Hölderlin y la esencia de la poesía” (*Arte y poesía*, 1992), el lenguaje no es un instrumento sino que es un “acontecimiento” en el que el hombre puede realizar todas sus posibilidades, y por ello, *poetizar*. El lenguaje permite que haya un mundo, “*círculo siempre cambiante*” (133), y que haya historia (esto significa: el hombre se hace libre, decide, y su decisión siempre aspira a más). Sólo mediante el lenguaje el ente es nombrado por primera vez, y cuando esto sucede, se convierte en poesía, o mejor dicho, vuelve a un estado poético que le es originario. El decir que proyecta la verdad y nombra por primera vez es llamado por Heidegger “poema”. De ahí su máxima: “*el arte es poema*”. Y si sólo a través del lenguaje ocurre este fenómeno, entonces la poesía como arte verbal no puede ser sino su máxima exaltación. Sólo a través de la poesía podemos entender la esencia del lenguaje y su relación con nuestra existencia.

Pero podríamos preguntarnos y objetar si esa “*puesta en obra de la verdad*” tiene un carácter de encuentro entre el individuo y la obra y, por tanto, no hay nada auténticamente comunicable. Estaríamos muy lejos de lo que plantea Heidegger. Esa “palabra esencial” en la que se instituye la poesía y por la cual deja hacer patente al Ser como tal “debe hacerse común”. No es un discurso unilateral ni caprichoso, más bien se instala en el fundamento de un pueblo histórico pero también impide que cada hombre se olvide de sí mismo. Es por eso que los hombres se reúnen en la poesía sobre la base de su existencia (143).

La poesía, por tanto, aunque nos presente algo original, lo des-oculto y lo que permanece todavía en la sombra, *comunica*, y aquí vuelve a tener plena vigencia la acepción del término “comunicación” como “poner en común”. La comunicación humana cobra para nosotros un sentido auténtico y doble³⁸: el reconocimiento de la diferencia, lo discontinuo y oscuro, pero también de aquello que nos reúne en lo *común*.

Una visión de la poesía como un decir que deja ver el ser del ente y pone en obra la verdad es lo que justifica las líneas de Heidegger que citamos más arriba: el lenguaje es la

³⁸ Recordemos los planteamientos de George Steiner en “La palabra contra el objeto” (*Después de Babel*, 1980): “Todo acto de la comunicación humana se inspira en una estructura compleja, dual, que puede ser comparada con una planta cuyas raíces penetran a gran profundidad o con un iceberg cuya mayor parte se encuentra sumergida. Bajo la superficie del vocabulario y de las convenciones gramaticales públicas están en constante actividad movimientos de asociación vital, de contenido latente o manifiesto” (200). “En cualquier nivel, desde el más grosero camuflaje (sic) hasta la más alta visión poética, la facultad lingüística de disimular, des-informar, dejar en la ambigüedad, conjeturar, inventar, es indispensable para el equilibrio de la conciencia humana y para el pleno desarrollo del hombre en sociedad”. (263)

casa del ser, y los poetas (junto con los pensadores) custodian esa morada. Llevan a cabo la manifestación del ser. Asimismo, reconocer lo poético en los fundamentos mismos de nuestra existencia redimensiona el campo de esa forma específica que adquiere en los poemas, y nos lleva a asumir que la poesía no es un fenómeno que podamos aislar como hecho positivo, ni mucho menos negar su lugar eminente dentro de las manifestaciones del hombre.

En una línea bastante parecida, Gadamer también busca reivindicar la verdad de la palabra a través de la poesía. Primero, para este filósofo alemán, el mundo es un “horizonte” y hacia su infinito dirigimos la mirada, está siempre dispuesto a abrirse para que podamos orientarnos en él. Pero no es algo dado ni un objeto ante nosotros. Ser en el mundo implica entenderse y comprenderse en el él, y eso sólo es posible si se entiende al otro. Gadamer ve en el discurso científico un “monólogo” en el cual no se da ese entendimiento con el interlocutor. El carácter fundador que Heidegger le había asignado al lenguaje es rescatado por Gadamer al citar, precisamente, una frase de su maestro en *Arte y verdad de la palabra* (1993): “*Se hace mundo*” sólo cuando aparece en el lenguaje lo esencial, los horizontes abiertos eclosionan y se funden. Es distinto al “efecto mundo” de los sofistas, atribuido por Cassin. *Hacer mundo* es permitir que el Ser se haga patente a través de la palabra, instaurar la abertura en esa tierra hermética que aloja al sentido, es el encuentro con el otro y una ulterior ampliación de nuestros límites de comprensión. Sólo en ese “mundo” hecho por la poesía estamos entendiéndonos y comprendiéndonos entre sí. El “efecto mundo”, por el contrario, sólo consistía en una función del lenguaje para producir cambios en el afuera. El lenguaje *precedía* al mundo, y éste terminaba atado a la performatividad del lenguaje. No había Ser que participara o se transmitiera en el discurso sino que éste era su generador.

En *Verdad y Método I* (2005), Gadamer asegura que, aunque el mundo no es un objeto del lenguaje, sólo puede ser representado *en* el lenguaje y sólo existe *lingüísticamente*. También comparte la idea de Heidegger respecto a la no-instrumentalidad del lenguaje. No se le puede *usar* como un útil porque no podemos salir de él: nos abarca y nos excede. Todo lo dicho en el lenguaje es respuesta a una pregunta y es pregunta en sí mismo. De ahí su carácter inapresable, pues siempre está refiriéndonos a lo que le antecede y lo que le sucede. Para Gadamer, el lenguaje es esencialmente conversacional, *dialógico*:

es el medio en que se produce el acuerdo y el consenso, y en esto consiste la *comprensión*: ponernos de acuerdo sobre la cosa. Esta idea ya está en Heidegger gracias a su lectura de los versos de Hölderlin “...somos un diálogo / y podemos oír unos de otros”. Heidegger afirma: “*el ser del hombre se funda en el habla; pero ésta acontece primero en el diálogo*” (*Arte y poesía*, 134).

El entendimiento es donde se realiza verdaderamente el lenguaje y donde se manifiesta el mundo, según Gadamer. Estas afirmaciones devienen en una concepción hermenéutica del lenguaje en la que éste constituye una auténtica unidad a) con el pensamiento, por lo que el lenguaje es lenguaje de la razón y b) con el mundo, que se hace accesible a nosotros lingüísticamente. Podríamos decir que, en Gadamer, el lenguaje viene a ser una suerte de aglutinante que resuelve la separación acusada desde la sofística entre la razón y el mundo.

Si el lenguaje es pregunta y respuesta, entonces privilegiar a la proposición en tanto enunciado acabado y límite de la verdad no tiene mucho sentido. Gadamer es aún más radical que Heidegger, el lenguaje *no puede ser* proposición ni juicio, sólo tiene su auténtica realización en el diálogo que conduce a la comunicación, a la discusión, donde cada discurso pregunta y responde: “*pensamos así el lenguaje como un estar de camino a lo común de unos con otros [...] y no como una comunicación de hechos y estados de cosas a nuestra disposición*” (*Arte y verdad*, 119). Nos encontramos una vez más con el sentido que hemos querido darle a la palabra “comunicación”.

Desde esta perspectiva, la poesía cobra un lugar vital en el lenguaje. Para Gadamer, la palabra es más dicente en la obra poética (30), y si dice, no balbucea, sino que *comunica*. Ésa es la tesis alrededor de la cual giran sus reflexiones sobre el arte poético, y en la cual vuelven a cobrar pertinencia ideas como el “juego que ya se está jugando” y ese “espacio abierto” que hemos pensado como fundamentales en la poesía, aún más en aquella que tiende al hermetismo. Legítima, además, el carácter comunicativo de la poesía. Si hemos dicho que ésta nos interpela ahí donde su significado se muestra en una indeterminación irreductible, entonces la visión hermenéutica de la comunicación es la que nos permite un mejor reconocimiento de lo comunicado y comunicable en la poesía. Cuando leímos el poema de Ossott, ¿acaso no tratábamos de encontrar las preguntas a las que el texto respondía? Asimismo, surgían nuevas preguntas a partir del texto, preguntas

sobre las cuales no podíamos imponernos definitivamente con nuestras respuestas. Si la hermenéutica tiene como premisa que “*la cosa de la que habla el texto pueda tomar la palabra*” en la interpretación (*Verdad y método I*, 478), entonces la poesía, ese texto que nos llama la atención tanto sobre su materialidad (sonidos, ritmos) como sobre su sentido (así lo veremos en el capítulo siguiente), constituye una experiencia hermenéutica por excelencia.

“*La poesía es la instauración del ser por la palabra*”, dice Heidegger (*Arte y poesía*, 137). El Ser en el lenguaje, ese fenómeno que la ontología y la sofística levantaron e hicieron caer, es asumido por la poesía a sabiendas del previo fracaso, pero eso no le afecta. Ella es capaz de custodiar las verdades del hombre por sí sola.

Capítulo II

La poesía

“Que cada palabra lleve lo que dice.
Que sea como el temblor que la sostiene.
Que se mantenga como un latido”.

Ars poetica, Rafael Cadenas

La poesía contemporánea, marcada por los giros que dieron en el siglo XIX Mallarmé y Rimbaud, se nos presenta como una difícil experiencia de interpretación. En algunos casos extrema: imposible. El hilo de la palabra poética anterior a dicha época no fue en ningún caso continuo. Respondía a distintos contextos y necesidades espirituales, socio-culturales y lingüísticas. Sería reduccionista tratar de incluir bajo un mismo denominador rígido, “poesía”, como si se tratase de un nombre propio, a más de dos mil años de historia de la literatura pretendiendo que se refiriera siempre a lo mismo. Probablemente, los retos a los que Homero se enfrentó en sus poemas (y las que enfrentaron sus primeros lectores una vez que la *Iliada* y la *Odisea* se consolidaron en la escritura) no son los mismos que se le plantearon a Celan o Paz.

La falta de referentes claros para asociar un rótulo (digamos: “poesía” o “literatura”) a aquello que designa responde a lo que Carlos Thiebaut llama el “nombrar moderno”: un nombre no implica a un ser como si se tratase de una relación de necesidad (*Historia del nombrar*, 1990). La dilucidación (nunca total) de su sentido depende de la actualización y modificación de los contextos y espacios de significación en los que se ubica. En efecto, el término “literatura” no apareció sino hasta el siglo XIX, y ese “ser literario”, como lo apunta Foucault en *Las palabras y las cosas*, tiene una de sus mayores manifestaciones en una obra poética, la de Mallarmé. A pesar de ello, llamamos “literatura” a obras de épocas anteriores³⁹. Incluso Todorov asume la dificultad desde comienzos de su estudio *Los géneros del discurso* (1996), donde se pasea por problemas de la narración y la poesía contemporáneas: “es posible que la literatura no sea sino una entidad funcional [un

³⁹Sin embargo, para el Foucault de *La arqueología del saber* (2008), “la literatura’ y la ‘política’ son categorías recientes que no se pueden aplicar a la cultura medieval ni aún a la cultura clásica sino por una hipótesis retrospectiva y por un juego de analogías formales o de semejanzas semánticas” (35).

elemento de un sistema más vasto, una unidad que “hace” algo específico]” (13).

El trabajo arqueológico de Foucault hace énfasis en esta problemática del concepto y la definición, específicamente en las variaciones que nuestra aproximación al lenguaje experimenta de acuerdo a la *episteme* que le es contemporánea. Para el filósofo francés, con la Modernidad el *lenguaje* deja de guardar una relación de semejanza con la Naturaleza (Renacimiento) o con la representación (Época Clásica, s. XVII y parte del XVIII), y nace su *heterogeneidad*. Pasa a ser un objeto, con un ser propio y leyes propias: ya no es una signatura del mundo ni el conocimiento mismo.

Según el recorrido de Foucault en *Las palabras y las cosas*, con la aparición de la filología y la gramática comparada a principios del siglo XIX, y especialmente con los aportes de los alemanes Franz Bopp y Wilhem von Humboldt, la posibilidad de existencia del lenguaje pasa a ser atribuida a la acción de un sujeto, por lo que su *poder expresivo* (expresar una voluntad) se redimensiona⁴⁰. Se establece una relación íntima entre el lenguaje y el espíritu de los pueblos. Como sucede con el deseo, las acciones y la historia de los sujetos (individuos y pueblos), el lenguaje se vincula a la libertad de los hombres y pasa a ser una “*actividad incesante –una energeia*” (284). Pocas décadas más tarde, Nietzsche, quien también tenía una profunda formación filológica, pone el peso de la pregunta sobre el lenguaje en *quién designa, quién habla, quién “detenta la palabra”* (297). Pero ante tal pretensión, surgieron respuestas desde ámbitos no teóricos ni científicos del lenguaje. Ante la pregunta de Nietzsche sobre quién habla, Mallarmé objetó: habla la palabra, “*su ser enigmático y precario [...] en su frágil soledad, en su frágil vibración, en su nada*” (297). El poeta se borra a sí mismo y su rol frente al lenguaje es de mero ejecutor. Aparece así un espacio llamado “literatura”, en el que se niega lo lúdico, se rompen géneros y el lenguaje se dirige a sí mismo. Sólo con un “ser literario” la Modernidad logró “compensar” la calidad de objeto del lenguaje y dejó un espacio para que “brillara” su ser.

Las nuevas dificultades lingüísticas de la herencia moderna tienen distintas manifestaciones en la poesía del siglo XX. Como lo propone Steiner en “La palabra contra

⁴⁰ Así lo resume Foucault: “...en tanto que en la época clásica, la función expresiva del lenguaje sólo se requería en el punto de partida y únicamente para explicar que un sonido hubiera podido representar una cosa, en el siglo XIX, el lenguaje va a tener, todo a lo largo de su curso y de sus formas más complejas, un valor expresivo irreductible; ninguna arbitrariedad, ninguna convención gramatical pueden borrarlo, pues, si el lenguaje expresa algo no es en la medida en que imite o duplique las cosas, sino en la medida en que manifiesta y traduce el querer fundamental de los que hablan” (*Las palabras*, 284).

el objeto” (*Después de Babel*, 1980), la literatura responde (e incluso anticipa) al debate dentro de la filosofía del lenguaje sobre la posibilidad de un lenguaje privado y la primacía del lenguaje público, debate iniciado por Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas*. Entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX surgen en la literatura varias respuestas a los siguientes problemas: a) la idea de una “palabra faltante”, no todo es comunicable; b) la imposibilidad de apropiarse plenamente del lenguaje para comunicar la interioridad del poeta, muy a pesar del “poder expresivo” que, según Foucault, la filología le había atribuido al lenguaje y que era entendido como su posibilidad de existencia; c) la verbalización de lo secreto y d) la discontinuidad o separación respecto a la tradición o, lo que es lo mismo, a un lenguaje gastado por lo público (esto última se encuentra ya implicado de alguna manera en los problemas anteriores).

Según Steiner, antes de Mallarmé y Rimbaud, los escritores habitaban “orgánicamente” en el lenguaje. Los retos que se presentan en la lectura o comprensión de los textos de Shakespeare pueden ser atribuidas tanto a una referencia contextual ignorada por el lector (el vocabulario de la época, por ejemplo) y que él puede subsanar, como a una “sensibilidad insuficiente” de su parte. Los obstáculos para la comunicación, por tanto, no se encuentran en el texto. Pero el primer frente levantado por los mencionados poetas franceses consistió en replegar al poema en sí mismo, separándolo de todo contexto, para encerrarlo en el hermetismo y en una aparente incomunicabilidad. El poeta acepta que ya no reside ni puede residir en la palabra: comienza a actuar en contra del lenguaje público que lo ha imposibilitado (en palabras de Steiner) de “nacer al ser”.

Vale aclarar que el término “hermetismo” no puede ser utilizado como un estado absoluto del poema. Apuntamos a la tesis de que ningún texto auténtico es totalmente hermético ni totalmente transparente. Un resquicio de interpretación y comunicabilidad siempre es posible. Los poemas estudiados en esta investigación tienen *cierto grado* de hermetismo, patente en su reto interpretativo y francamente inmedible. En esta condición radica su pertinencia para el análisis.

El segundo frente extraído del análisis de Steiner vendría a ser la aceptación del silencio por parte de escritores como Hölderlin o Ionesco: la verdad no puede ser dicha, la experiencia interior no puede ser comunicable, lo cual se contrapone al supuesto “poder expresivo” que tanto se ponderaba a principios del siglo XIX. Por último, encontramos el

intento de crear una nueva lengua. Ante una “*poiesis* perdida” (aquel momento de la humanidad en el que se nombraron por primera vez las más bellas metáforas) ha despertado el deseo de deshacerse de una lengua gastada, renovar el lenguaje. La literatura del *nonsense*, en tanto supresión de la contextualidad e inhibición de la polisemia (el acento está en el significante para excluir el significado), o la poesía dadaísta lo ejemplifican.

En los tres frentes apuntados por Steiner subyace el sentimiento de inhospitalidad en el lenguaje, el impulso por salir de él tal y como lo conocemos, bien sea para iniciar un viaje hacia lo interior, bien sea para callar o para renovar la lengua. Queremos centrarnos en las dificultades que presenta el primer frente de poetas. ¿Qué caracteriza este tipo de poemas? ¿Por qué pueden llamarse “poesía” y qué herramientas emplean para replegarse y apuntar al hermetismo? ¿Tiene la poesía un carácter hermético intrínseco del cual nuestro “primer frente” de poetas es su exaltación?

A lo largo del capítulo intentaremos dar cuenta del primer rasgo que salta a la vista a la hora de caracterizar a la poesía: su diferencia respecto al uso común del lenguaje y su manera particular de presentarnos los objetos a los que se refiere, lo cual hace que nos detengamos tanto en la materialidad de la palabra poética (su ritmo, su sonido, sus letras) como en aquello que significan. De ahí que nos planteemos cuáles son los grados de *presentatividad* (detención en la palabra y su opacidad) y *representatividad* (muestra objetos distintos a ella misma) en la poesía, y si algunos de ellos es esencial y el otro accesorio al lenguaje poético. Sin embargo, veremos que no siempre las diferencias respecto al registro habitual son tan evidentes. Se pone de manifiesto el problema central del capítulo: la imposibilidad de umbrales definidos donde el lenguaje comience a ser poético y luego deje de serlo. Basándonos en la conocida clasificación de funciones del lenguaje aportada por Roman Jakobson, estudiaremos la manera en que en su función poética el mensaje se yergue y se establece en él una equivalencia entre sus significantes y sus significados. Por otro lado, veremos que ese mensaje erguido se separa de su practicidad y su contexto, impactándonos sensible e intelectualmente para poder lograr la comunicación y generar un diálogo inagotable con la Otridad a la que nos enfrenta el poema. Llegaremos finalmente a la pregunta acerca de cuáles son elementos con los que cuenta la poesía para llevar a cabo tales procedimientos. Si permanece en los límites del lenguaje llevándolos hasta sus últimas consecuencias, como leíamos en el discurso de

Celan, la poesía debe valerse del concepto y de la imagen, de sus potencialidades y sus obstáculos, para representar y presentar, para mostrar y ocultar. Pero nos encontraremos con que los conceptos e imágenes no son poéticos por sí mismos, deben ser desplazados a otro lugar de sentido. Tal desplazamiento es lo que llamamos metáfora, y su campo de acción es la esencia simbólica de nuestra existencia, cuyo estudio dejaremos para el capítulo siguiente. Concepto, imagen, metáfora y símbolo son elementos difíciles de medir y dividir, pero a efectos del análisis serán separados para dar cuenta del funcionamiento de la palabra poética.

Extraña flor de este cielo

Comencemos por aquello que nos cuestiona. El siguiente es un poema de José Lezama Lima, “Rueda el cielo”, incluido en el poemario *Enemigo Rumor (El reino de la imagen, 2006)*:

Rueda el cielo –que no concuerde
 su intento y el grácil tiempo-
 a recorrer la posesión del clavel
 sobre la nuca más fría
 de ese alto imperio de siglos.
 Rueda el cielo –el aliento le corona
 de agua mansa en palacios
 silenciosos sobre el río-
 a decir su imagen clara.
 Su imagen clara.
 Va el cielo a presumir
 -los mastines desvelados contra el viento-
 de un aroma aconsejado.
 Rueda el cielo
 sobre ese aroma agolpado
 en las ventanas
 como una oscura potencia
 desviada a nuevas tierras.
 Rueda el cielo
 sobre la extraña flor de este cielo,
 de esta flor,
 única cárcel:
 corona sin ruido. (9)

¿Ante qué nos encontramos? El poema describe un fenómeno natural y cotidiano: el paso del día. Cuando miramos el cielo, somos conscientes del movimiento de la tierra al ver las nubes “moviéndose”. Los niños suelen confundir la rotación terrestre con un aparente desplazamiento del cielo, pero a medida que su conocimiento del mundo va corrigiendo su

imaginación dejan de creer en aquello que les decían sus sentidos para confiar en las afirmaciones del saber científico y de sus instituciones escolares. Es la tierra la que se mueve, no el cielo, y ésta es la razón por la que hay día y hay noche. Para alguien del siglo XXI, esto es indiscutible y en muchos otros *contextos* no se permitiría decir lo contrario.

Sin embargo, el poema de Lezama nos plantea otras posibilidades. En lo que el niño confió, ahora el poeta lo dice con otras palabras. “Rueda el cielo”: podríamos imaginar a la tierra como eje estático y el cielo recorriéndola, rodeándola. El poema no anula lo que sabemos del mundo y sus desplazamientos celestes. El paso del día está relacionado con el paso del tiempo, pero el poeta hace una salvedad: “*que no concuerde / su intento y el grácil tiempo*”. El rodar del cielo separado del transcurrir temporal. La tierra como eje fijo, un reordenamiento del espacio que es una suerte de eternidad. ¿Y qué hay allí? El cielo se encuentra en su paseo con “*ese alto imperio de siglos*” -¿la historia?- y en él la muerte: los versos “*la posesión del clavel / sobre la nuca más fría*” podrían evocar una flor que crece en la calavera abandonada. El cielo, además, adquiere atribuciones humanas. “*Dice*”, nada menos que “*su imagen clara / Su imagen clara*”, que sólo tiene lugar en los “palacios silenciosos” que puede otorgarle el agua mansa de un río. “*Presume*” de un aroma. También es “*una oscura potencia*” que no nos pertenece sino que fue “*desviada a nuestras tierras*”. Es otro cielo. Quizás en los últimos versos el poema apunte a la distinción entre *este* cielo que vemos todos los días, y del cual decimos que no se mueve (mucho menos que rueda), pero que es *cárcel* de lo extraño, y *el* cielo, imponente, que sí se mueve y recorre esta misma tierra donde hay viento, silencio, flores y muerte. Aunque el mundo de “Rueda el cielo” no corresponda a una realidad material, no por ello su sentido es inaccesible, aunque en todo momento nos abstengamos de extraer conclusiones definitivas acerca de su significado.

La diferenciación entre los discursos cotidianos y el discurso del poema no sólo se da a un nivel semántico-referencial, como el que acabamos de revisar. El registro es radicalmente distinto. Nadie llega a la oficina, por ejemplo, diciendo “*Rueda el cielo sobre la flor extraña de este cielo, de esta flor, única cárcel*”. Si alguien comenzara a hablarnos de esta manera cuando le comentamos lo rápido que ha pasado el día, diríamos que no estamos comunicándonos con esa persona pues nuestras expectativas de respuesta son completamente distintas. Hay un conjunto de reglas sobre la interacción que están siendo

alteradas. El interlocutor está respondiendo a otra situación que no nos incumbe y cuya relación con la situación actual no comprendemos (aun cuando sí comprendamos el significado de las palabras que el otro profiere, e incluso sepamos que pertenecen al poema de Lezama Lima). Si le escribiéramos una carta al rector de una universidad, no utilizaríamos formas de redacción en la que se repitan frases como de hecho lo hace el poema en los versos “*su imagen clara. Su imagen clara*”. Resultaría redundante, innecesario, confuso, y por ello, sin ningún valor para nuestros objetivos. Las faltas sintácticas de la segunda frase serían consideradas como mero “ruido” en el proceso comunicativo. Nos debemos preguntar: ¿por qué no le reclamamos lo mismo a los discursos del niño que está aprendiendo, al científico que da una conferencia y al poeta de “Rueda el cielo”? ¿Por qué no exigimos aquí, como lo hacemos la mayoría de las veces, el reconocimiento de que la tierra se mueve y no el cielo, que el cielo no es capaz de decir ni presumir de nada?

Las alteraciones semánticas y sintácticas del poema respecto al uso común de la lengua y las posibilidades que nos abre sobre lo que solemos decir o imaginar del cielo y el tiempo, nos remiten a los planteamientos de Viktor Shklovski en su artículo “El arte como artefacto”⁴¹. Shklovski concibe la llamada “ley de la economía de las fuerzas creadoras” como ley aplicable únicamente a la lengua cotidiana. Procurando la “economía de la atención”, la ley busca “*conducir el espíritu hacia la noción deseada por la vía más fácil*”⁴². Es decir, una vez que nos acostumbramos a percibir ciertos objetos con frecuencia, dicha percepción y reproducción de los objetos en el día a día, y sobre todo en el lenguaje cotidiano, se vuelve *automática*, dejamos de *ver* a los objetos y sólo los *reconocemos* por rasgos generales. Shklovski cita como ejemplo un pasaje del diario de Tolstoi: alguien limpia su cuarto regularmente y un día, después de la limpieza, no logra recordar si lo ha limpiado o no, precisamente porque considera tales acciones “*habituales e inconscientes*”.

Frente a un discurso en el que los objetos se difuminan y desaparecen hasta cierto grado, la lengua poética se construye, según Shklovski, con el objetivo contrario:

La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un

⁴¹ La edición consultada es la que Todorov recopila en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (2008).

⁴² Spencer, *Filosofía del estilo*. Citado por Shklovski (81).

fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte.* (84)

Hay varios puntos en la afirmación de Shklovski en los que debemos detenernos. Ante todo, los fines sensoriales que en principio se le asignan al arte literario. Las palabras en poesía buscan generar en nosotros *imágenes sensoriales* cuya percepción sea prolongada, de manera que podamos detenernos en ella y accedamos a los objetos de una manera “particular”, *desautomatizada*. La poesía nos saca del mundo de percepciones habituales y seguras para decirnos cosas como “*Rueda el cielo / sobre la extraña flor de este cielo*”. La *visión* de la que habla Shklovski es el producto de la singularización de cada uno de los objetos que están puestos en juego en el discurso poético, pero como él mismo lo especifica, aquéllos no son percibidos como una parte del espacio sino en su “*continuidad*” (69). Si la poesía apuntara a lo positivo, la aprehensión del objeto en sus delimitaciones claras y distintas, entonces no habría necesidad de detenerse en ella: una vez que creemos agotar lo que hay en él de perceptible y aprehensible, archivamos la información y pasamos al siguiente objeto, acumulando, como puede ocurrir en el discurso técnico o científico. Poner de manifiesto la “continuidad” del objeto es ahondar en lo que éste nos muestra, sin apartar la “mirada” sino explorando en él. Es “experimentar su devenir”. El acto de *ver* es concebido por Shklovski a manera de un ejercicio consciente y deliberado porque se diferencia de las acciones comunes en las que no reparamos y que realizamos como máquinas (ello no implica que ahora podamos captar todos los objetos, sólo nos obliga a estar más atentos). El hecho de que la “irrealidad” del poema de Lezama no impida imaginarse los objetos que describe se fundamenta en esa *desautomatización*: la poesía está liberando nuestra percepción, y por lo tanto, actualiza las potencialidades de la segunda. Nuestra percepción adormecida deja de ser “cárcel” de esa “extraña flor” que sólo se nos revela en un cielo que rueda y dice.

La prolongación de esta experiencia particular con el objeto tiene un costo. El lenguaje debe tornarse “*difícil, tortuoso*” (97), oscuro. De otra manera, la automatización volvería a tomar su lugar. Por eso decir “el alto imperio de los siglos” y no “la historia”, o “la nuca más fría” en vez de “calavera” (suponiendo que nuestra lectura del poema de Lezama es acertada). En este sentido, la desautomatización no sólo ocurre respecto a los objetos aludidos por el lenguaje poético sino también respecto al lenguaje mismo como objeto. Si bien la poesía altera el lenguaje al mostrarnos combinaciones inesperadas,

también lo enriquece críticamente, vislumbra nuevas posibilidades del lenguaje, viaja hasta sus fronteras para mover los hitos, como leíamos en el discurso de Celan. El poema de Lezama nos permite ver el cielo de otra manera a la vez que troca las leyes y fórmulas lingüísticas a las que estamos acostumbrados. Es una liberación de la manera en que percibimos y concebimos el lenguaje y objetos cotidianos. Desde este punto de vista, Shklovski no está solo: las observaciones de Umberto Eco en *La estructura ausente* (1972) sobre el mensaje poético comparten la premisa de que “*toda obra pone el código en crisis pero a la vez lo potencia*” (178). En su propia lectura del texto de Shklovski, Eco señala que la desautomatización del lenguaje es lo que provoca el “efecto de distanciamiento”: la sensación de “extrañeza” que despierta en nosotros la obra por su manera ambigua que organiza el mensaje respecto a su código (179). Nos conduce a reconsiderar el mensaje, y sólo así ahondamos en la cosa representada, nos detenemos en ella. Eco sugiere otra problemática: la violación de la regla podría devenir en regla si el sistema de normas vigente lo asimila. La novedad corre el riesgo de no ser perdurable, pero Shklovski niega esta posibilidad para el lenguaje poético: si la violación del canon se convierte ella misma en canon, entonces pierde su fuerza como “artificio-obstáculo”.

Tenemos entonces que en la poesía se produce una liberación de la palabra, tanto en su *materialidad significativa* como en su *significado*. La “singularidad” de ambas llama nuestra atención y nos conduce a detenernos en ella, *escuchar* e *interpretar* la palabra y generar diversas lecturas.

Pero Shklovski parece confinar el lenguaje poético a la *representación* de los objetos: traer de nuevo lo previamente percibido bajo una visión distinta o insólita. Empero, esta funcionalidad de la poesía y su pertinencia histórica son discutidas por teóricos como Foucault o Todorov. Como vimos al comienzo de este capítulo, Foucault circunscribe nuestra(s) concepción(es) del lenguaje a los distintos períodos históricos. Si nos remitimos una vez más a la arqueología epistemológica de *Las palabras y las cosas*, el valor representativo del lenguaje es propio del siglo XVII y parte del XVIII (lo que Foucault denomina Época Clásica), cuando se postulaba la idea de una “representación pura” que se separaba de aquello que la fundamentaba. Una vez que finaliza el Renacimiento, los signos (y por ello, el lenguaje) dejaron de ser una “escritura natural” de las cosas, una marca. Ya no guardan una semejanza intrínseca con la Naturaleza, y de ahí

que el lenguaje se convierta en *signo representativo*. Esta ruptura, según Foucault, generó la aparición de dos figuras contrapuestas en la cultura occidental: el loco, entendido como “*desviación constituida y sustentada*”, y el poeta. El *loco* se constituye como alguien que no distingue lo Mismo y lo Otro, desconoce las diferencias y ve semejanzas donde no las hay: para él, “*todos los signos se asemejan y todas las semejanzas son signos*”. El *poeta*, del otro lado del espectro y en perfecta simetría, encuentra las semejanzas ocultas debajo de las diferencias. Dentro de la estipulación cotidiana de las disimilitudes en el mundo, el poeta es capaz de oír y transmitir discurso alterno que rememora la época renacentista en que las palabras no eran arbitrarias sino que formaban parte de aquella semejanza universal que permitía el conocimiento; por eso el poeta se encuentra entre las “partes más esenciales” de nuestra cultura mientras que el loco es marginado (56).

Tal cambio es ubicado por Foucault, fundamentalmente, a partir de los avances hechos en el manual de lógica de Port Royal. Para aquel momento, el signo existía a la vez como *instrumento* y *acto* del conocimiento (equivalente a “representación”): conocer, conectar ideas, era establecer la relación entre signo y su significado. Reconocer un signo implicaba advertir una posible relación de sustitución entre dos elementos previamente conocidos. El signo, por tanto, siempre era o cierto o probable. El siguiente giro, el de la Modernidad, vendría con la necesidad de *crítica*: fundamentar las cosas fuera de ellas mismas, ir a su esencia, y si la representación se asumía como “pura” por estar inmersa en un continuo con el Ser y fundamentarse a sí misma, entonces debía ser examinada, *criticada*. La representación pasa a ser una capa superficial y no el conocimiento mismo.

Si volvemos a los planteamientos de Shklovski, tenemos que están fundamentados en la posibilidad representativa del lenguaje: los objetos pueden ser percibidos (conocidos) a través de él, y la particularidad del lenguaje poético es permitir una percepción liberadora, distinta y desautomatizada, aunque no clara. Pero la poca claridad en el lenguaje no era una idea de la Época Clásica, y en ese sentido Shklovski se enmarca en la Modernidad. El continuo Ser-representación garantizaba que los signos no fueran opacos: debían poder ser divididos, descompuestos, aislados. Los obstáculos del conocimiento eran superados a través del juicio analítico.

¿Cómo pensar la opacidad que Shklovski le atribuye al lenguaje poético si, primero, afirma que la poesía nos permite percibir los objetos y, segundo, la representación del objeto se debilita a medida que aumenta su opacidad?

En su ensayo “En torno a la poesía” (*Los géneros del discurso*, 1996), Todorov rescata la distinción hecha por Étienne Souriau en *Correspondence des arts* entre “artes representativas” y “artes presentativas”. Las primeras implican un “desdoblamiento ontológico” por el cual la obra invoca seres distintos de sí misma, y en las segundas (plástica, música, arquitectura) no hay que interpretar ningún objeto distinto a la obra propiamente dicha. Sin embargo, la naturaleza lingüística de la literatura pareciera negarle de entrada un carácter *presentativo* en primer grado. Souriau llega a tal conclusión luego de asumir que la “casilla primaria” de la literatura está constituida por la letra, la melodía y el ritmo (el significante), y tal estadio carece aún de significación, por lo que la literatura debe avanzar y dejar ese primer momento. Dicha casilla está ya implicada en la poesía pero quedarse en ella, como lo hace el dadaísmo, la poesía letrista o concreta (lo que denominamos el “tercer frente” de Steiner) no constituye, según Souriau, un arte autónomo. No se podría hablar entonces de una literatura propiamente presentativa.

Pero Todorov apunta que, de ser así, la dicotomía representación/presentación no tendría mucho sentido, no sólo para la literatura sino también para el lenguaje en general. Para Todorov, las palabras y las frases, ya poseedoras de significante y significado, son la forma primaria de la literatura. No los sonidos. De ahí se desprende que la opacidad e intransitividad del lenguaje poético no puede reducirse al significante sino que también debe alcanzar al significado, y en ese sentido, podría hablarse de presentatividad en la literatura. Todorov coloca a Rimbaud como ejemplo: reconoce en la obra del poeta francés un rechazo hacia la representación, rechazo que le otorga su carácter poético: en sus poemas se muestra un “*mundo dislocado y recortado [que] no exige que ningún orden lo restituya [...] incoherencia, discontinuidad, negación del universo real*” (134). ¿No es esto idéntico a lo que nos sucedía con “Rueda el cielo” de Lezama?

Sin embargo, Todorov deja ver que la presentatividad está circunscrita, como se lee en Foucault, a un contexto histórico de la literatura y no constituye su naturaleza. Sostener lo contrario excluiría a Baudelaire de la poesía, e incluso al mismo Rimbaud puesto que no en todos sus textos está ausente la representación. Además, pueden encontrarse ejemplos

fuera de la literatura (la Filosofía) en los que la representación no es evidente, y aún así, el texto “*mantiene la coherencia a nivel de su propio sentido*” (134).

Hemos visto las implicaciones de los argumentos de Shklovski y su doble relación con las concepciones históricas del lenguaje. Doble porque se sustenta en una función lingüística –la representación– anterior a su época y cuestionada fuertemente por la Modernidad, y al mismo tiempo, rescata, aunque quizás tímidamente, atribuciones de la poesía (su intransitividad y presentatividad) que emergieron teóricamente desde el Romanticismo y que tienen su mayor materialización en poetas más recientes. La discusión hasta este punto nos mantiene en una suerte de tensión entre cierto grado de presentatividad en lo poético, y cierta representatividad del lenguaje que define negativamente la presentatividad de la poesía pero que fue negada por poetas desde el siglo XIX. No obstante, podemos quedarnos con una noción que, a decir verdad, es la esencial del texto de Shklovski: la *desautomatización* de la lengua gracias a la poesía. Si no queremos apegarnos estrictamente a los planteamientos de Shklovski, podríamos decir de momento que dicho procedimiento consiste para nosotros en un *uso no común* de la lengua que nos genera cierta sorpresa y que levanta momentáneamente ciertas leyes perceptuales y lingüísticas a las que estamos acostumbrados. Pero llegó el momento de cuestionarnos si la noción de desautomatización es válida para otros casos de la poesía contemporánea.

Equivalencias

En el poema de Lezama, la desautomatización era evidente. No siempre es así. Uno de los poemas de William Carlos Williams es ejemplo de ello, “Sólo para decir...” (*Poesía contemporánea I*, 2008)⁴³:

Que me comí
las ciruelas
que estaban
en la nevera

y que
tal vez
guardabas
para el desayuno

⁴³ El original en inglés, “This just to say”: “I have eaten / the plums / that were in / the icebox / and which / you were probably / saving / for breakfast / Forgive me / they were delicious / so sweet / and so cold”. Disponible en <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/15535> (12 de mayo 2011).

Perdóname
estaban deliciosas
tan dulces
y tan frías (35)

Mucho se ha discutido sobre esta breve obra de Williams. El origen del poema es una nota que el poeta le dejó en la nevera a su esposa y que luego, al releerla, decidió incluir en un poemario. Es lo que se denomina “*found poetry*” (poesía encontrada). Su lectura nos pone en aprietos. ¿Qué puede llevarnos a considerar como poesía una simple nota versificada? Vimos con Shklovski que el lenguaje poético nos saca de nuestra relación habitual con el mundo para que podamos detenernos en los objetos, y no dejarlos pasar como hacemos diariamente con aquello que no es cercano. Representa y presenta. ¿Pero qué desautomatización puede haber en este poema si emplea construcciones sintácticas y semánticas que forman parte de nuestro hablar cotidiano y, de hecho, él mismo es producto de esa cotidianidad? ¿Por qué se convierte en poema cuando es incluido en un poemario o cuando su propio autor lo presenta como tal, y no antes?

Antes de revisar lo que la Filosofía del Arte tiene que decirnos sobre estas preguntas, tan ligadas al contexto específico del arte contemporáneo, busquemos una alternativa en el movimiento formalista ruso del cual fue parte Shklovski.

El problema con el que nos enfrentamos consiste en identificar los umbrales que atraviesa el lenguaje para adquirir un carácter poético. Nos hemos encontrado con la dificultad de precisarlo, no parece haber un baremo exacto para medir los “niveles” de poesía. ¿Es posible asumir esta imposibilidad? Quizás sea Jakobson quien haya hecho uno de las contribuciones más valiosas en este ámbito. En su famosa conferencia “Lingüística y poética” (*Ensayos de lingüística general*, 1975), Jakobson describe, partiendo de un modelo básico de comunicación, lo que él considera las “funciones del lenguaje”, cada una de ellas determinada por distintos factores. Las funciones son las siguientes: 1) *referencial*, orientada hacia el contexto, es la que le permite al lenguaje denotar, le otorga un carácter cognoscitivo; 2) *emotiva*, por la cual el destinador expresa su propia actitud (el lenguaje no sólo vehicula conocimiento); 3) *conativa*, orientada hacia el destinatario (las órdenes e invocaciones); 4) *fática*, que permite establecer, prolongar o interrumpir la comunicación y cerciorarse de que el canal funciona o que el destinador presta atención (asegura el contacto); 5) *metalingüística*, que permite al destinador y al destinatario confirmar que

están usando el mismo código; y 6) la que más nos compete, la función *poética*, orientada hacia el mensaje (“*el mensaje por el mensaje*”, dice Jakobson).

Para el teórico ruso, sería difícil encontrar mensajes que cumplan una sola función. Si hablamos de lenguaje poético, lo único que estamos diciendo es que la función poética del lenguaje es la que predomina en su mensaje, pero las otras, si bien están solapadas, permanecen. El lenguaje, en distintos grados, siempre expresa una actitud, remite a un contexto, está orientado a un interlocutor real o irreal, procura garantizar el contacto y es capaz de reflexionar sobre su propio código. Es por eso que el teórico ruso insiste en que la función poética trasciende los límites de la poesía entendida como arte verbal al mismo tiempo que la poesía no se limita a la función poética del lenguaje.

Aunque ya se esté implicando un problema de géneros que no abordaremos en esta investigación (poesía y prosa, poema y novela, etc.), podemos extraer un claro ejemplo de la trascendencia de lo poético más allá de lo que solemos llamar “poesía” (cuyo medio serían los “poemas”) de la obra de Julio Cortázar. Dejaremos al lector comparar por sí mismo los siguientes fragmentos eróticos, por lo que no ahondaremos en comentarios. Del primer poema, “Empiezas con la magia, eres su extrema operación nocturna”, incluido en *Último Round* (1972):

El país de la palma de tu mano,
 cómo acosé sus ríos y me perdí en sus médanos
 en busca de la fuente de mercurio más rojo
 que convocara a su antiguo gongo
 allá arriba la luna de tus labios, la sonrisa naciente [...]
 Todo nace en tu mano, planisferio azafrán y ron añejo, [...]
 y luego sigue, trepa, engaña y tempestades,
 ombligo rosa, labios retraídos, feeling [...]
 Allí donde al fin bebo. (138)

Del segundo poema, en el mismo libro:

No me dejes solo frente a ti
 no me libres a la desnuda noche,
 a la luna filosa de las encrucijadas,
 a no ser más que estos labios que te beben. [...]
 Quiero ir a ti desde ti misma / mirándote desde tus ojos,
 besándote con esa boca que me besa. (148)

Y de la “prosa”, parte del capítulo 7 de *Rayuela* (2005):

Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez se entreabriera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y

recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con soberana libertad elegida por mí para dibujarla con mi mano en tu cara, y que por un azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonrío por debajo de la que mi mano te dibuja. (53)

Los textos comparten un tema, comparten imágenes, pero dos de ellos pertenecen a poemas y el tercero es un famoso pasaje de una de sus novelas más importantes. Sin embargo, como se desprende de las tesis de Jakobson, resulta bastante difícil restringir lo “poético” a los dos primeros textos, lo cual ya sugiere que lo “poético” no es *un* arte literario entre otros, un género en la literatura, sino que, en un sentido más amplio (el de su origen griego: *poiesis*), se instala en toda forma de literatura en mayor o menor grado.

La manera en que la función poética logra que el mensaje se yerga para que nos detengamos en él no está desvinculada de los planteamientos de Shklovski. Ya vimos que la desautomatización debía ser en dos niveles: tanto en la materialidad del significante como en la volatilidad del significado. Para Jakobson, la función poética consiste en proyectar el principio de equivalencia por el cual se *seleccionan* ciertas palabras (por sinonimia o antinomia, semejanza y desemejanza) en el eje de *combinación* por el cual las palabras forman una secuencia. Es por eso que en poesía, cada uno de los acentos, sílabas, átonas, lindes verbales, pausas o faltas de pausa están relacionados con todos los demás acentos, sílabas, átonas, lindes verbales, pausas o faltas de pausa que conforman el mensaje. Sólo así el mensaje logra erguirse. La organicidad de lo poético se refleja en sus dos grandes “esferas”, las del sonido y el significado. Según Jakobson, ambas están “necesariamente implicadas”: hay una equivalencia entre el sonido que genera el poema – su ritmo– y todas sus variaciones semánticas. En *El arco y la lira* (2008), Paz señala que lo que llamamos “ritmo” no es algo exclusivo de la dimensión fónica. El ritmo subyace a todo fenómeno verbal y es lo que actúa como “agente de seducción”. Atrapa al lector en el mensaje, genera en él la expectación, le da una dirección al poema, un sentido, como cuando escuchamos las palmas sobre el tambor, advertimos las regularidades del sonido pero en cualquier momento éstas pueden ser interrumpidas, alteradas (49-58).

Tenemos entonces que lo poético es la actualización de una de las funcionalidades del lenguaje, pero no es exclusivo de la poesía, y además coloca en equivalencia a planos que por lo general nos parecen relacionados únicamente por la convencionalidad del signo lingüístico. En el caso del poema de Williams, el verso es libre y el propio autor afirmó que

por la fisura
yo
murmuro

¿No está funcionando la palabra “muro” en el poema como lo haría un óleo sobre el lienzo o el mármol en el espacio? Sin duda se emplea la palabra “muro” por su significado, pero a partir de su materialidad escrita y, por tanto, de su grado de *presentatividad*, logra erigirse como lo hacen los elementos de los que se valen otras esferas del arte. De ahí que resulte más plausible la organicidad planteada por Jakobson que la idea de Gadamer de la palabra poética como “signo puro”. El filósofo alemán hace tal calificación asumiendo que la palabra en poesía es usada exclusivamente por su significado, y de ahí extrae un carácter “eminente” de la poesía entre las artes⁴⁷. Apostamos más bien a que lo poético de la poesía, en tanto mensaje erguido, se atribuye a la importancia que adquieren, por igual, significante y significado, y que permite que el estudio del mensaje poético desde perspectivas fonológicas hasta aproximaciones místicas. Impide, además, clasificar a la poesía como meramente representativa o meramente presentativa.

Para Gadamer, las palabras constituyen un material muy distinto a la piedra, la pintura o el sonido en tanto sólo su significado les permite convertirse en arte. Aquí valdría rescatar las observaciones de Roland Barthes en *La aventura semiológica* (1993). De acuerdo a su análisis, el *uso* que le damos a los objetos, su *función*, siempre es convertido en signo de ese uso. Barthes toma el ejemplo del impermeable: lo usamos para protegernos de la lluvia pero dicha utilización es inseparable del signo de lluvia. Agrega:

Para encontrar un objeto no significante, habría que imaginar un utensilio absolutamente improvisado y que no se acerque en nada a un modelo existente [...] Esta semantización universal de los usos es decisiva, traduce el hecho de que no hay nada real que no sea inteligible. (41)

Este párrafo tiene una implicación vital para nuestro problema. La piedra que el artista emplea para la escultura, digamos el mármol, es siempre un signo (desde el

⁴⁷ Gadamer no niega la organicidad sonido-significado en el poema pero pone el énfasis en la idea de “signo puro”, la cual, como veremos, no resulta del todo ajustada. Su tesis no es novedosa. Como lo expone Todorov en *Teorías del símbolo* (1981), la idea de que la poesía, a diferencia de otras artes, no actúa sensorialmente sino sobre la imaginación a través del sentido de las palabras se convirtió en un “lugar común” de la estética alemana posterior a los estudios del filósofo Johann Herder. El carácter supuestamente “inmaterial” de la poesía le otorgó el estatus de “arte absoluto”, frente a las “artes sensibles (y parciales)”. Se produce un elogio de la ausencia en oposición a la presencia. El texto de Herder que, para Todorov, marca esta tendencia, es el siguiente: “Lo natural en el signo, es decir, las letras, la sonoridad, la melodía, no cuentan o casi no importan para la acción de la poesía; el sentido que reposa en las palabras por la fuerza de una convención arbitraria, el alma que habita los sonidos articulados, lo es todo” (203).

momento en que forma parte de una sociedad, como propone Barthes). Por supuesto, Gadamer no negó ese atributo de la piedra, pero colocó a la palabra en un escalón superior, prácticamente en un extremo: la pureza signica. De acuerdo sus planteamientos en “Poetizar e interpretar” (*Estética y hermenéutica*, 2006), los elementos de la poesía “*poseen su modo de ser más propio como un mentar [...] la palabra [...] no se desprenderá nunca totalmente de su significado*” (76). En sus argumentos se pone de relieve la oposición entre la necesidad de un *objeto* para la poesía –de lo contrario se convierte en balbuceo– y el esfuerzo del arte contemporáneo por suprimir una experiencia objetual, es decir, la *referencia a algo*. ¿Pero negarse a tal supresión, es decir, asumir que siempre es posible una *referencia a un objeto*, no sigue siendo aquello con lo que incluso el arte no literario, digamos la plástica o la música, también terminan enfrentándose?

Si pensamos en la “semantización universal” de la que habla Barthes, *ningún objeto* puede deshacerse de su significado. Sería válido afirmar que cuando *usamos* un objeto lo hacemos de una forma mediada: no por el objeto mismo, sino por lo que en él hay de significante y, en consecuencia, lo que él significa, lo cual coincide con lo sugerido por el propio Gadamer en unas pocas líneas de “Poetizar e interpretar”: hay un signo en *lo* ente (75).

El arte “separado de funciones” (como lo fue en las artes plásticas después del impresionismo, cuando ya no servía de vehículo para religiones, ni para decorar habitaciones, ni registrar la historia), sin objeto, en pura forma, ¿existe? ¿Puede una obra humana, de cualquier índole, deshacerse de su calidad de signo y, por tanto, de su significado? Apuntamos a respuestas negativas, por lo cual la palabra no ocuparía ese lugar tan *eminente*. El mármol tampoco podría separarse, recordando a Borges, de su eternidad⁴⁸, y quizás por esa razón, entre otras, lo emplea el artista. El pintor no se vale de los colores únicamente por la impresión visual que generan, no emplea las líneas solamente por una preocupación formal⁴⁹. De otra manera, sería imposible interpretar un cuadro.

⁴⁸ “... las ideas / no son eternas como el mármol / sino inmortales como un bosque o un río”. Versos del poema “Amanecer” de su poemario *Fervor de Buenos Aires (Obras completas, 1974)*.

⁴⁹ Incluso en los casos más radicales, como se advierte en el ensayo Ossott “GEGO: la obra, espacio de un acontecer” (*Obras completas, 2008*): “A conciencia, un Mondrian decide silenciar lo que de convulsivo tiene la línea curva y se la prohíbe a sí mismo. Lo curvo es para él lo pasional y doloroso, y es esto lo que intenta superar” (986).

En este punto, pareciera que lo característico de la actividad artística, cualquiera que sea, es utilizar su material, precisamente, en virtud de su significado y lo que en ella hay de signifiante. La idea de “signo puro” enunciada por Gadamer se ha tornado, pues, confusa⁵⁰. Si todo lo que conforma nuestro mundo social (lo cual incluye, por supuesto, las palabras) es signo, sería más conveniente hablar de “niveles” en los que un objeto puede ser más o menos signo en la escala hacia la pureza imposible. Si el signo es una instancia de todo ente que pretendamos conocer, quizás la diferenciación de la palabra poética entre los demás signos (lingüísticos y no lingüísticos) venga dada por un concepto distinto al de “signo” o “signo puro”. Dejaremos este punto momentáneamente en suspenso. El desarrollo de este capítulo y del siguiente apuntará a una idea de “símbolo” como más ajustada para designar el lenguaje poético y, además, como lo que abre finalmente la posibilidad de comunicación en la poesía como “puesta en común”, lo que permite que su mensaje se yerga.

Encontrado y poetizado

Si bien con Jakobson vimos que lo poético se caracteriza por enfatizar “el mensaje por el mensaje”, y en ese sentido, “Sólo para decir...” lograba la equivalencia sonido-significado necesaria para ello, aún queda estudiar lo que hay de poético en el gesto de Williams de crear una obra cuyo contenido cuestiona los límites de la poesía y el arte en general. Se trata del mismo cuestionamiento de las vanguardias artísticas del siglo XX, desde que Marcel Duchamp presentara en 1917 su famoso y estudiadísimo urinario “Fuente” en la Sociedad de Artistas Independientes (vale recordar que el poema de Williams data de 1934), y que permearía gran parte del arte del siglo pasado. La diferencia entre la nota que Williams dejó en la nevera (discurso cotidiano) y su ulterior poetización no es perceptible,

⁵⁰ Variaciones de la misma idea pueden encontrarse en otro texto de Gadamer, “Acercas de la verdad de la palabra”: “Se trata, por lo general, de los medios lingüísticos que retrotraen el lenguaje a su sonido propio o interior –por más que el lenguaje también desaparezca, cediéndole el lugar a lo dicho– y que precisamente son los que hacen que haya que agradecer a este ‘ceder el lugar’ la energía peculiarmente evocadora que caracteriza a los textos literarios. A estos medios pertenece el ritmo, una configuración pura del tiempo. Es propio también de la música, pero en el ámbito lingüístico está sujeto a una relación de tensión con la referencia al sentido y, por tanto, no se puede limitar, la mayor parte de las veces, a formas de repetición exactas” (*Arte y verdad*, 39).

como sí lo era en el caso del poema de Lezama Lima. Pero esto no nos conduce a una concepción azarosa o caprichosa del arte⁵¹.

Las consideraciones de Gadamer en “Transformaciones en el concepto del arte” acerca de lo que podemos considerar poesía o literatura cobran pertinencia para nuestro problema. Gadamer reconoce en el origen griego de la palabra “poesía” (*poiesis*: hacer, producir) el germen de las ideas aún vigentes sobre el arte en general. Por tratarse de un “*hacer puro*”, lo poético no necesitaba materiales ni mano de obra, no encontraba la resistencia con la que sí debía lidiar el artesano (Gadamer lo llama “*espiritualidad*”). El poeta en la antigüedad se hallaba encaminado hacia un nuevo tipo de libertad, una soberanía que le otorgaba a su obra un carácter distintivo y misterioso: no mantenía vínculos fijos y atemporales con el entorno (de otra forma, el concepto de “literatura” hubiese existido siempre). Al contrario, su producto estaba plagado de signos y símbolos que permitían “reactivarlo” en cada lectura y desligarlo del espacio y el tiempo. Según Gadamer, tal noción del poeta desembocaría en la figura de “artista o poeta o universal” en la Modernidad.

¿Cómo podemos fundamentar esa “reactivación” constante que subyace al concepto del arte? Como él mismo lo deja entrever en algunos de sus textos, uno de los antecedentes más importantes de Gadamer es Hegel y la manera en que este último le asignó a la Filosofía, la religión y el arte la condición de *esferas del espíritu absoluto*⁵². Ello implica que el arte, aunque sea una “multiplicidad” de visiones del mundo, posee también una simultaneidad. La obra está condicionada por su dimensión histórica pero no por eso es un conocimiento relativo: ya revisamos con Heidegger la manera en que la *verdad* es “puesta en obra” en el arte⁵³. Para Gadamer, lo que hace destacar a la obra de arte es lo que rememora en nosotros. En el encuentro con la obra ésta nos atrapa, no nos deja continuar

⁵¹ Arthur Danto lo señala en su libro *El abuso de la belleza: la estética y el concepto de arte* (2005): “...algo puede ser una obra de arte y otra cosa casi idéntica a ésta no serlo, puesto que resulta imposible encontrar la diferencia mediante algún dato visible para el ojo. Lo que no implica que la cuestión sea arbitraria: sucede, simplemente, que los criterios tradicionales han dejado de tener validez” (53).

⁵² Tal clasificación de la filosofía, la religión y el arte se encuentra en la *Estética* (2009) de Hegel: “El arte, que se ocupa igualmente de la verdad como objeto absoluto de la conciencia, pertenece también a la esfera absoluta del espíritu. Con este título se coloca rigurosamente a igual nivel que la religión y la filosofía [...] se distinguen por la forma con la cual lo revelan [el espíritu absoluto] a la conciencia [...] El primer modo de manifestación por el cual lo absoluto se da cuenta de sí, es la *percepción sensible* [arte]; el segundo, la *representación interior de la conciencia* [religión]; el tercero, finalmente, el *pensamiento libre* [filosofía]” (111).

⁵³ Cfr. *Supra*. Cap. 1. Apartado “Casa, custodia”

indiferentes sino que nos conduce a detenernos en ella, lo cual evoca una vez más las ideas de desautomatización. Lo que captura nuestra atención, aquello que la obra nos recuerda, es *universal*. Volvemos a la idea aristotélica que comentamos en el capítulo anterior: el poeta, a diferencia del historiador, dice cómo es algo o cómo puede ser. Esta *universalidad* es lo que distingue al poema de Williams de su nota en la nevera: el texto adquiere un significado inagotable. El objeto es sacado de su estado inofensivo para cuestionarnos. Adquiere cierta autonomía óptica y ontológica pero nunca deja de necesitar a sus receptores⁵⁴. La obra se yergue para quien acuda a actualizarla, y por eso se hace absoluta y universal; posee una identidad en sí misma que ya no depende de la practicidad⁵⁵.

Aquello que es pragmático nos remite a un contexto, a circunstancias e individuos con finalidades. Nos lleva a pensar en relativización. Ciertas palabras, imágenes y objetos cambian de significado e importancia de acuerdo a disposiciones geográficas, estratos sociales y el conocimiento de los receptores. Separarnos de esta dimensión de la vida implica pensar en situaciones cuyos elementos, con su significado y realidad, persisten a pesar de la historia. De hecho, el concepto de *situación* pierde importancia, aunque no desaparece del todo en vista de que siempre interpretamos la obra desde nuestras coordenadas históricas. Las cosas (en un sentido amplio del término, sean palabras u objetos físicos) se enfrentan a receptores distintos en lugares diferentes y aquello que son permanece *ahí*. Además, las intenciones de los creadores y los usuarios pierden relevancia para la comprensión de las obras, precisamente porque las personalizan, aunque tampoco pueden ser anuladas por completo. Desde la perspectiva de Hegel, la verdad se nos revela individualizada a través de la representación o imagen sensible que nos ofrece el arte, lo cual implica la unidad entre lo eidético y lo sensible pero, a la vez, le otorga al arte un *fin propio* (noción de belleza sobre la cual se apoyará el Romanticismo, no sólo para su estética sino también para sus teorías del símbolo). Gadamer nos invita a poner el acento en

⁵⁴ La obra de arte, el poema en nuestro caso, se convierte en un ente por el cual nadie necesita responder y que nadie necesita explicar para que sea el ente que es. Además, es capaz, como lo plantea Heidegger, de instaurar al Ser en su palabra pues sólo así puede aparecer como ente. Por otro lado, desde *Ser y tiempo* Heidegger ha hecho énfasis en la llamada “diferencia ontológica” entre ente (lo óntico) y el ser (lo ontológico). La pregunta por el Ser va a interrogar, ante todo, a un ente, pues “Ser” quiere decir “ser de un ente”, aunque el ser no sea él mismo un ente. Ese ente interrogado es el hombre (el *Dasein*), y de ahí la importancia de la obra de arte –en tanto manifestación humana– y de lo que el filósofo denomina sus “cuidadores” (espectadores o lectores de la obra) en el análisis ontológico de Heidegger. Cfr. *Infra* cap. 3.

⁵⁵ Para Gadamer, “lo que es innegable, cuando conocemos algo en la obra de arte [...] es la experiencia de que con ello nos salimos del nexo pragmático de la vida” (*Acotaciones*, 197).

ese “*brillo sensual de la idea*” a la hora de leer a Hegel a la luz de nuestro tiempo ya que, como lo señala en “¿El fin del arte?” (*La herencia de Europa*, 1990) es una “*inconfundible e inconfundida unidad de apariencia y contenido*” (72) lo que experimentamos ante las obras de arte contemporáneas.

Éste sería el verdadero alcance de la noción de “desautomatización”. Abandonamos las particularidades de *nuestras* situaciones, y sólo así tenemos un encuentro inusual con el objeto que la obra *representa*, el poema logra *fundir* de manera “*inconfundible*” (si se nos permite el juego de palabras) lo que en ella *aparenta* ser el objeto y el *contenido* que lo caracteriza. Así se nos *presenta* la palabra como lo que es *común a todos*⁵⁶, se nos *comunica*, y sólo en este sentido las cosas, que siempre suelen estar al servicio de nuestros contextos e intereses, se incluyen en nuestro campo de *visión* liberados del “automatismo perceptivo” del que hablaba Shklovski. Sólo así la obra puede comunicarnos algo aunque luego no pueda ser plenamente retransmitido por sus espectadores. Su sentido profundo como lo señala Hegel, no busca que comprendamos “la idea en su carácter general” sino erguir lo eidético al lado de lo sensible. De ahí que la poesía se mantenga en lo oscuro y tortuoso aunque haya verdad en ella (de nuevo Celan: “*Dice verdad quien dice sombra*”).

El arte agota y deja atrás lo pragmático: la nota de la nevera pierde importancia (o nunca la tuvo del todo), no hay realmente quien perdone ni quien pida perdón por haberse comido las ciruelas. El poema ha quedado erguido, las palabras han tomado definitivamente otro significado y nos *interpelan*. ¿Qué quieren decirnos? ¿Por qué nos detenemos a pensar en lo que evoca el poema, sean sentimientos, sensaciones o ideas? Para la hermenéutica gadameriana (y esto también se incluye en los efectos de la desautomatización), esta particularidad interpretativa tiene que ver con el “encuentro con uno mismo” que se da en la obra:

...desaparece todo contraste entre lo mío y lo suyo, toda contradicción entre lo que el artista querría decir y lo que el receptor capta de ello. Se funden en una sola cosa. Tal es el motivo de que hayan

⁵⁶ En “¿El fin del arte?": “No obstante, también hoy se comprende la presencia de lo común a todos en la manifestación del arte, cuando más allá de todo nivel cultural e intelectual reconocemos todos en la figura de lo divino, en el contenido mítico, la misma presencia. Tanto si pensamos en la Pasión de Bach, que en la iglesia congrega en una experiencia común a los amantes de la música sublime y a los verdaderos miembros de la comunidad cristiana, como si pensamos en el teatro griego, cuyos textos aún ofrecen un material inagotable a la cultura intelectual de generaciones y al ingenio de los doctos y que, sin embargo, cautivaban a todo el público teatral de Ática, desde artesanos a la crema de la sociedad. Es el igualamiento estético, la participación en algo común lo único que hace posible esta solidaridad en la recepción” (*La herencia*, 72).

perdido cualquier resto de privacidad, de modo que, por ejemplo, el aspecto biográfico ocasional de un texto poético se transforma también en universal. Por esta razón las obras de arte proporcionan un *auténtico encuentro con uno mismo* a aquellos que entran en su órbita. (82) [Cursivas son nuestras]

Las interpretaciones del poema de Williams van desde el triunfo del deseo sobre la razón (el personaje se comió las frutas e irrespetó el contrato) hasta la “autoreferencialidad”: el poema espera que sea el lector quien le asigne libremente una referencia⁵⁷. De cualquier modo, se busca en “Sólo para decir...” un reconocimiento (en la obra de arte se conoce, y “*todo conocer es reconocer*”, dice Gadamer) de nuestra condición humana, nuestra relación problemática y nunca definitiva con nuestra propia identidad y con el mundo, y ésta podría ser su (única) verdad. La ternura, el perdón, la culpa, la complicidad son experiencias posiblemente aludidas por el poema de una manera indiscernible, y ese enigma, tan misterioso como lo pueden ser las experiencias mismas, es lo que nos hace detenernos en él.

Nos hallamos en este punto con un horizonte particular de ideas. Encuentro con uno mismo, reconocimiento de lo humano, puesta en obra de la verdad, límite del lenguaje. Parecen afirmaciones un tanto ambiguas, a las que hemos llegado una vez que ciertos elementos teóricos comienzan a lindar con aquello que estudian. ¿En qué consisten estas capacidades de la poesía?

Respecto al llamado “encuentro con uno mismo” que apunta Gadamer, consideramos pertinente rescatar las consideraciones de Foucault en *La arqueología del saber* (2008). La imposibilidad de apresar conceptos en el devenir histórico para homogeneizarlos y garantizar nuestra confianza epistemológica es lo que problematiza nociones tan vitales como “literatura”. Foucault ve en la negación de los *fenómenos de ruptura*, en el recelo hacia esa *discontinuidad* y la desconfianza en “*disociar la forma tranquilizante de lo idéntico*”, un miedo: “*miedo de pensar el Otro*” (23). Si las diferencias entre “Rueda el cielo” y “Sólo para decir...” (y cada poema, a su modo) pueden cuestionar los parámetros de lectores y teóricos se debe a que son testimonio, precisamente, de esa ruptura, son obstáculos para nuestro afán de fenómenos positivos y medibles (esto implica ya un proceso de desautomatización en el plano epistemológico).

⁵⁷ Cfr. Stephen Matterson (1990), *World, Self, Poem: Essays on Contemporary Poetry from the "Jubilation of Poets"*. Fragmento disponible en documento electrónico http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/williams/just.htm Sobre los problemas de interpretación en la poesía Cfr. *Infra*. Cap. 3.

No se trata de un fenómeno aislado. Siguiendo a Shklovski, dijimos que el poema de Williams era mucho menos evidente en su carácter poético ya que no parecía, a primera vista, sacarnos de lo cotidiano, sino que más bien lo instauraba con su veracidad biográfica. Pero también podríamos decir que el hecho de que se nos presente una nota privada como “poesía” ya nos llama la atención, pues es, ante todo, un golpe a los valores que asociamos a todo aquello que llamamos “poesía”. No se puede pasar por alto que la literatura, en tanto fenómeno socio-cultural, no está exento del tamiz de la institucionalización, incluso aquella que pretende no estarlo pues, como lo indica Foucault, hasta los “cortes” constituyen “*categorías reflexivas, principios de clasificación, reglas normativas, tipos institucionalizados*” (35) muy a pesar de que su propia naturaleza les impida levantarse como referentes universales e irrevocables. El poema de Williams posee un *sentido crítico* que, según lo explica Paz, es un denominador común entre las figuras más importantes de la poesía después de que Rimbaud escribiera *Una temporada en el infierno* en 1873. El giro del poeta francés marcó la poesía contemporánea para que su ejercicio consistiera, precisamente, en criticarse a sí mismo, criticar la experiencia poética, el lenguaje y su significado (*El arco*, 257).

Quizás la crisis a la que nos enfrentamos en nuestros fallidos y repetidos intentos de encontrar la esencia de lo poético en la contemporaneidad sea, irónicamente, lo que estamos buscando: un problema, una interpelación *desde* el arte y *sobre* el arte, no una noción lingüística, semiótica o filosófica que sea aplicable a todos los sujetos posibles. Esa interpelación es la del *Otro* del que tememos miedo, la posibilidad inusitada que amenaza con reconfigurar nuestros horizontes. Si hay un encuentro con uno mismo en la poesía contemporánea, y si ésta nos interpela, nos libera, nos *saca*, es por un encuentro, en realidad, con lo *Otro*. No es casual que Paz afirme que la experiencia de la otredad es esencialmente “*extrañeza, estupefacción, parálisis del ánimo: asombro*” (129). Para el poeta y ensayista mexicano, la primera reacción que tenemos ante lo *Otro* es retroceder. En nuestro caso, podríamos ahorrarnos las horas de investigación y decir: “esto es poesía” o “esto no es poesía”. Haríamos estas declaraciones para poder retirarnos y pasar a otro asunto sin querer ahondar en la dificultad. Pero una vez que superamos la sensación “abismal”, quedamos fascinados. “*Ese Otro es también yo*” (133). Superamos el asombro, el horror, porque en el fondo sospechamos un encuentro con nuestra propia identidad.

Según Paz, esta “*reconciliación con nosotros mismos*” al experimentar nuestra “*otredad constitutiva*”, núcleo de lo sagrado, es común a experiencias como el amor, la religión y, por supuesto, la poesía:

Las tres experiencias son manifestaciones de algo que es la raíz misma del hombre. En las tres late la nostalgia de un estado anterior. Y ese estado de unidad primordial, del cual fuimos separados, del cual estamos siendo separados a cada momento, constituye nuestra condición original, a la que una y otra vez volvemos. (136)

De esta manera, Paz defiende la idea de que la palabra poética es un tipo de *revelación* porque le permite al hombre imaginarse, y en ese proceso, logra revelarse a sí mismo. Esto la diferencia de la palabra religiosa, donde el objeto revelado es de origen divino, sobrenatural y, por tanto, exterior y ajeno a nosotros⁵⁸. Y por ser revelación, la palabra poética no quiere imponerse, sólo aparecer y ocultarse, ser inapresable. Lo que para Paz tiene la poesía de común con nuestra condición humana es su semejanza con nuestra propia temporalidad: “*la palabra poética es ritmo, temporalidad manándose y reengendrándose sin cesar [...] imagen que abraza los contrarios, vida y muerte, en un solo decir*” (148). Leemos aquí la irreductibilidad que hemos identificado antes en la poesía: el juego que ya está jugándose del que nos hablaba Martínez, el espacio abierto que la rodea como señalaba Zambrano, el combate entre mundo y tierra que leímos en Heidegger. Si nosotros mismos estamos en una constante lucha entre la vida y la muerte, entre el deseo y la cultura, lo sagrado y lo profano, la poesía –“esfera del espíritu absoluto”– no puede sino expresar esa misma inestabilidad a través del lenguaje, alterando sus dos estadios: el significante y el significado. Es en tal revelación donde ocurre la *comunicación* de la poesía, *esto* es lo que comunica: si el poetizar evoca nuestra existencia, nos dice algo en lo cual *comulgamos*, algo que está *puesto en común* entre los hombres. Ese origen etimológico del término “comunicación” en el que hemos hecho énfasis cobraría mayor sentido en la palabra poética. ¿Qué otra comunidad humana más allá de la que formamos *todos*? ¿Qué otra forma de *communio* que aquella en la que todos nos vemos instalados: la vida hacia la muerte y la muerte desde la vida?

⁵⁸ Sin embargo, Paz tampoco desea emprender una delimitación clara entre estos campos tan vastos del hombre: asume que ninguna de esas experiencias puede considerarse “pura”, poseen elementos en común entre los cuales no puede discernirse cuál es anterior a los otros.

En este orden de ideas, la hermenéutica gadameriana nos proporciona claves para enfrentarnos a esta forma de comunicación particular que es el poema. Como se afirma en *Poema y diálogo* (1993), no hay otro “yo” en la poesía sino el “Yo de la humanidad”. Lo que en Paz era el encuentro y asimilación de la otredad, aquí es el diálogo entre el “Yo” y el “Tú” y su objeto privilegiado es el poema lírico. El poema es poema porque todos somos el “Yo” que en él emerge a la vez que un “Tú” interpelado, compañero del “Yo”. En el modelo dialógico del lenguaje que plantea Gadamer, según el cual el “Yo” y el “Tú” alternan sus posiciones en la interacción, el poema vendría a ocupar un lugar eminente: mientras el lector, el “Tú”, es interpelado, *participa* del poema porque está vinculado en ese “Yo” (*Poema: búsqueda del tú*, dice Paz). Cada uno se oculta a favor del juego que los convoca para seguir sus reglas y tratar de seguir sus objetivos (aunque nunca dé, finalmente, con aquello que buscaba el poema). La consumación del diálogo y su desarrollo infinito dependen de que en medio de la divergencia y el ruido pueda surgir, en palabras de Gadamer, “*algo común en el discurso y en su réplica, en la pregunta y la respuesta*” (148). Lo experimentado en el poema expresa al poeta y a todos nosotros, su mundo se convierte en *nuestro* mundo: el poema es acompañado por su lector y el lector por el poema.

su imagen clara. Su imagen clara

¿Pero qué elementos instauran en el lenguaje poético tal relación con la humanidad? Para Paz, es la *imagen*, algo parecido a las “unidades” del poema donde se aloja su sentido, tanto para cerrarse al lector como para presentarse en sus diversas posibilidades. Por vincular lo aislado, asumir los absurdos, desafiar las leyes del mundo que conocemos, la imagen es “*cifra de la condición humana*” (98). Olvida el Principio de No Contradicción para permitir que los contrarios se relacionen, coexistan y terminen siendo *idénticos* (ya vimos en el capítulo anterior cuál era la relación del lenguaje poético con el ontológico). El carácter *presentativo* de la poesía está fundamentado, justamente, en la imagen ya que permite recrear la realidad, produciendo lo que Paz llama “*la instantánea reconciliación entre el nombre y el objeto, entre la representación y la realidad*” (109).

No se trata de una descripción, el poema no pretende hablar *sobre* algo pues esto lo dejaría anclado en el usual desdoblamiento del lenguaje con la realidad (lo que confinaría a la literatura a la mera representatividad). Para Paz, el poema nos “*pone enfrente*” el objeto,

la imagen es autosuficiente y *no necesita explicación*: ella misma se basta, ella sola puede *comunicar*. Tal tesis implica que el lenguaje poético, el poema, se vuelve *objeto* él mismo. Si no es una interpretación ni un juicio, sino que *presenta o revela* la realidad y se explica por sí mismo: ¿no se instaura él mismo como objeto del mundo? ¿Acaso el cielo necesita explicarse? No, somos nosotros quienes *necesitamos* explicar el cielo, los astros que lo moran, sus elementos químicos, su falsa movilidad. El cielo se nos “pone enfrente”. De igual forma el poema. Así como la Naturaleza sigue su rumbo sin nuestra teorización, también el poema puede sobrevivir a las épocas más allá de la crítica literaria, el análisis filosófico o el estudio lingüístico. Un texto científico puede perder validez al ser rebatido, es susceptible de error. El poema no; al evitar cualquier pretensión de *predicar* algo sobre el mundo, conserva su propia realidad. Por eso sus elementos son considerados como necesarios, insustituibles, como ya vimos en nuestro análisis de la materialidad significativa de la palabra.

No nos planteamos que el cielo debería ser de otro color o tener otra naturaleza, el cielo *es*. El poema también *es*. De ahí que los intentos del intérprete no puedan apuntar a agotar su sentido pues se encontrará a sí mismo como Sísifo cargando la piedra. No puede imponérsele al poema, así como el hombre ha visto que el avance de la técnica y su supuesto dominio de la Naturaleza se le han revertido. De cierta forma, aún en intérpretes del siglo XX como Octavio Paz, la poesía ha mantenido aquella idea del lenguaje como un ser más del mundo, incluido en sus redes de semejanzas, idea que, según Foucault, pasó a ser misión del poeta rescatar una vez asumida la posibilidad representativa del lenguaje. Parece ser que ésa sigue siendo su tarea.

Pero estas similitudes con la manera en que se nos presenta la Naturaleza no pueden llevarnos a concluir definitivamente que la poesía sea una cosa desvinculada de nosotros e instalada por sí misma. Si bien puede considerarse una máquina de sentido por su irreductibilidad, no es plenamente autónoma pues conserva un carácter artificial: es lenguaje, y la actualización de su sentido no puede hacerse sino por el hombre. Por tener tal condición no puede sustraerse a los dos polos que constituyen cualquier lenguaje humano: *imagen* y *concepto*, aunque pareciera haber un consenso en que la poesía sólo emplea lo primero. Mientras que el concepto busca abstraer una generalidad entre la particularidad para facilitar el conocimiento, la imagen “consagra el instante”, diría Paz. Una imagen

poética pretende alumbrar en la particularidad los fundamentos universales de nuestra experiencia. De ahí que la hermenéutica coloque los datos biográficos incluidos en un poema al servicio de la verdad del poema⁵⁹.

El lenguaje se debate entre estos dos polos, y la poesía, a pesar de que Paz defienda la idea de que es más que lenguaje y lo trasciende (dado que es una experiencia “sagrada”), no puede separarse del concepto. Recordemos que si bien para Celan el poema contemporáneo apuntaba a la mudez, se mantenía en los límites del lenguaje. La línea fronteriza de este último tiene dos hitos: el concepto y la imagen. La desconfianza en el concepto está ya en Aristóteles, como lo señala Aubenque. Vimos que el Estagirita usaba como argumento la universalidad de los términos para denunciar la ambigüedad intrínseca del lenguaje: hay más cosas que palabras, hay más realidades que enunciados con los cuales predicarlas. La finitud del lenguaje le niega la posibilidad de ser un calco del mundo e instala el concepto en el núcleo de su naturaleza, a la vez que lo hace un mal necesario: de otra manera, tendríamos que nombrar y pensar cada instante, proceso u objeto de una forma diferente. Se perdería la eficacia de lenguaje que, ya más recientemente, apuntan Jon Barwise y John Perry en *Situaciones y actitudes* (1992): una expresión no podría ser aplicada en situaciones distintas ni conservar su significado lingüístico incluso cuando se conceda espacio a las interpretaciones. La crítica aristotélica al concepto es comparada por Aubenque con la realizada por el filósofo francés Henri Bergson en el siglo pasado. Según él, los planteamientos de Aristóteles coinciden con lo indicado por Bergson respecto a los sistemas conceptuales: carecen de “precisión”, no poseen la misma medida de la realidad porque su amplitud se lo impide.

Las imágenes, por su parte, son predominantemente sensoriales, y por su relatividad han sido despreciadas en distintas épocas. Cuando hablamos de una “imagen” en el lenguaje es porque nos permite *percibir, sentir* un estado de cosas, sea visual, auditivo, olfativo, táctil, gustativo o emocional. La imagen es la *apariencia* de algo, en este caso, de lo que el lenguaje pretende evocar. Recordemos los planteamientos de Hegel sobre la unidad idea-forma sensible, el “*brillo sensual de la idea*” que permite una indiferenciación

⁵⁹ “Esa vinculación con la situación concreta confiere al poema un carácter ocasional y que parece exigir que se complemente con el conocimiento de las circunstancias reales, se halla recogida en la esfera de lo importante y verdadero que ha hecho que el poema se convierta en un poema auténtico que nos expresa a todos”, Gadamer (*Poema y diálogo*, 95).

entre apariencia y contenido en la imagen producida en el arte, que en la *Estética* se traduce también como “representación sensible”. También Shklovski asegura que la significación de la *imagen*, medio entre otros de la lengua poética (81), no busca acercarse a nuestra comprensión sino únicamente crear la visión del objeto (65). Además, relaciona la imagen con la oscuridad poética.

En tanto evocativa, la imagen no posee un carácter únicamente presentativo sino también representativo. Es presencia, en tanto la fuerza de su apariencia es tal que se confunde con el objeto que recrea (“*reconciliación entre el nombre y el objeto, entre la representación y la realidad*”), pero también representación en la medida que reconfigura un estado de cosas en su interior para que el sentido del lenguaje apunte hacia él. Esta segunda labor no podría lograrse si el concepto fuese sepultado. El encuentro con lo poético sólo serviría para un goce onanista: nos emocionaría, nos permitiría tener acceso mediado a aquello que no hemos experimentado (¿no es ésta una función de toda literatura?), pero no valdría sino para eso. Si bien la poesía efectivamente tiene estos efectos, de quedarse en ese estadio no habría conocimiento alguno en ella, y la crítica literaria o cualquier disciplina que estudie y teorice sobre las obras literarias carecerían de sentido. No sería algo absoluto ni universal. Cuando Paz llama a la imagen “*cifra de la condición humana*” también está haciendo referencia a la manera en que la imagen, por su particularidad, puede mostrarse tan cercana e íntima a cada uno de nosotros abreviando una experiencia, pero también es capaz de levantarse más allá de nuestra individualidad y vincularnos a todos en su “Yo” al mostrarnos de una manera particular a la muerte, el amor, la melancolía, la historia. Por resolver esa dualidad, adquiere un carácter cifrado, inasible. Si el lenguaje necesita del concepto para *universalizar* y *representar* así como de la imagen para *individualizar* y *presentar*, entonces la poesía recorre el camino hasta donde llega el concepto y ahí dónde éste se detiene, comienza la imagen a ejercer la fuerza del lenguaje en cada individuo⁶⁰. No sólo la imagen “*preserva la pluralidad de significaciones*” (*El arco*, 98) del lenguaje; como se desprende de los argumentos de Aristóteles, también el concepto contribuye a la ambigüedad. Ambos permiten tanto comunicar un objeto poniéndonoslo “enfrente” y haciéndolo inteligible, como mantener resquicios herméticos. De hecho, para Gadamer, la

⁶⁰ No se desprende que, gracias a la imagen, la poesía se haga accesible a todos los seres humanos y todos se sientan igualmente afectados por ella. Así como no todos manejamos conceptos idénticos de las cosas y tampoco le damos una misma valoración, la imagen llega a cada individuo de manera distinta.

acción interpretativa consiste en “*aportar los conceptos previos con el fin de que la referencia del texto se haga lenguaje para nosotros*” (*Verdad y método*, 477). Desde esta perspectiva hermenéutica, en su encuentro con la obra el lector en no puede limitarse a la imagen que emerge de una forma particular y novedosa en lo poético, sino que también debe tomar en cuenta al concepto que ya le acompaña y que no es incompatible con lo que muestra el poema (de lo contrario, no podría aportarlos a su lectura).

Sin embargo, aún no queda del todo claro cómo es que la imagen, naturalmente particular, logra forjar el vínculo entre el “Yo” de cada uno.

Reconociendo la polisemia del término “imagen”, Paz la define como “*toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema*” (98), e incluye en ella lo que en retórica se conoce como “*figuras*” como la comparación, el símil, la metáfora o la paranomasia. Entre ellos, Paz menciona los símbolos, alegorías, mitos y fábulas. Pero quizás habría que separarse de la amplitud que Paz le otorga al término para abrirnos a la posibilidad de que la imagen, por sí sola, no sea responsable de la irreductibilidad de sentido de la poesía ni de su capacidad para “poner enfrente” aquello de lo que habla, como tampoco de su poder para ser un correlato, testimonio de la existencia humana. Haremos, entonces, una distinción entre las posibilidades de la imagen a partir de la entrevista hecha en a María Fernanda Palacios por el equipo de *Hojas de Calicanto* (1982). Palacios realza la capacidad de sugestión y emoción de la literatura, y citando a Lezama Lima, define tal capacidad como el “*potens*” de la imagen. Ubica en ese “*potens*” aquello a lo que elige atenerse para *valorar* la obra: “*a su efecto inconmensurable, a sus direcciones, a su espejeo, a su resonancia, a su capacidad para conmover y activar nuestra propia oscuridad, nuestro invisible*”. Palacios propone una concepción de la obra literaria un “*recipiente de imágenes*” de una cultura, “*de la trama subterránea que la sostiene*”. Pero consideramos que lo que ella identifica, citando a Lezama Lima, como los “vapores” de la cultura en la imagen - “*cuando sentimos evaporamos, decía él algo así*” (30) - es distinto de su “*potens*”. La imagen poética (o literaria) sugestiona y conmociona, es su poder, pero su relación con la cultura es esencialmente *simbólica*.

De hecho, la trascendencia de la palabra poética recuerda la dispersión propia de lo *simbólico*. Como lo apunta Paul Ricoeur en *Hermenéutica y Acción* (2008), una de las grandes desventajas a las que se encuentra todo aquel estudioso del símbolo es que éste

pertenece a campos de investigación muy numerosos (el filósofo francés rescata tres: el psicoanálisis, la poética y la historia comparada de las religiones). Otra característica y dificultad del símbolo es que relaciona dos dimensiones del discurso: una lingüística y otra no lingüística. Pero para Ricoeur, ambas dimensiones logran vincularse a través de la metáfora: ella es el “reactivo” que permite extraer de lo simbólico aquello que es afín al lenguaje. ¿Es esto posible? ¿Se instala lo metafórico y lo simbólico en el núcleo mismo de toda imagen poética?

El origen griego del término *metáfora* implica un desplazamiento. Llevar (*phorein*) más allá (*metá*), transportar algo de un lugar a otro. Para Aristóteles, lo trasladado es el nombre y el sentido de una cosa a otra: “*metáfora es la imposición de un nombre ajeno*” (*Poética*, 21 1457 b). Con toda razón, Eduardo de Bustos apunta en *La metáfora* (2000) que el concepto de metáfora en Aristóteles es, por sí mismo, metafórico: implica una “especialización” del vínculo entre expresión y significado⁶¹, y gracias a ella poder “transportarlo” a sitios diferentes.

Ha sido difícil deslastrarse de la identificación poesía-metáfora hecha por Aristóteles. La alteración respecto al uso común de las palabras que implica lo metafórico en la *Poética* permitía al lenguaje separarse de su uso trivial para sorprender, convertirse en novedad y al mismo tiempo volverse enigmático. Cumple la misma función de desautomatización que hemos estudiado. Además, consiste en la búsqueda de semejanzas, y para Foucault, ésta es la misión delegada al poeta una vez que las correspondencias del mundo fueron abandonadas por las ciencias al terminar el Renacimiento. Tal relación de los postulados aristotélicos con las tesis de la Filosofía contemporánea que hemos venido manejando pareciera restarle poder a estas últimas: ¿cuánto hemos podido avanzar desde Aristóteles? ¿Podemos seguir afirmando que la poesía sea esencialmente metafórica?

Las preguntas sobre la metáfora en nuestro tiempo van un paso más allá. Se plantean si el origen del lenguaje es, precisamente, metafórico, y en consecuencia, la poesía explotaría al máximo dicha esencia y aprovecharía lo que hay de comunicable en el lenguaje (recordar sus límites, como decía Celan). Como lo expone Eco, toda posición respecto al problema de la metáfora elige entre dos posiciones: o bien el lenguaje es

⁶¹ “Incluso la propia noción de metáfora es metafórica, en cuanto parece implicar un desplazamiento o un desvío, haciendo aparecer una relación abstracta, la de la expresión y su significado, en términos espaciales”, (*La metáfora*, 31).

esencialmente metafórico y las convenciones por las cuales se rige sólo buscan compensar su naturaleza; o bien el lenguaje es un mecanismo cuyas reglas estipulan frases correctas o incorrectas, propias o impropias, dentro de las cuales la metáfora sería una mera ruptura⁶². La segunda línea de pensadores suelen quitarle a la metáfora su valor cognitivo o, cuando menos, su valor particular de verdad. Pero ya vimos cómo la posibilidad de verdad en el lenguaje que comenzó a erguirse con la Filosofía cayó por su propio peso, y la palabra poética recibió el testigo pues, como lo afirma Heidegger, “pone en obra” la verdad. Si la ontología no logra trascender su propio discurso, la Filosofía queda inmovilizada desde sus comienzos para decretar los lugares donde se aloja la verdad y los que no. La asunción contemporánea más radical de tal encrucijada es la de Nietzsche: “*la verdad es un ejército de metáforas en movimiento*”.

Ya vimos que en Aristóteles el lenguaje no es un mecanismo infalible, y tampoco tiene una relación natural con las cosas. La oposición *physis-nomos* de la Grecia Antigua se decanta en el Estagirita por el *nomos*, la convención. Las pretensiones ontológicas del lenguaje son posteriores, al igual que su fracaso. Es decir, la trasposición de nombres que Aristóteles advierte en el procedimiento metafórico le pertenece al lenguaje en sí mismo: el nombre le es “ajeno” a la cosa desde que le es asignado. El primer estadio del lenguaje sería la “metaforización” del mundo. De hecho, Aristóteles incluye tal fenómeno en su clasificación de la metáfora con el nombre de *catacrexis*: denominación fundadora, otorgar un nombre ahí donde no lo había. Llevar un sentido y un nombre a un lugar donde no pertenece. Una vez que tal espacio es legitimado por la convención, se vuelve aparentemente *propio* (lo que Bustos denomina un “naturalismo de segundo orden” en Aristóteles) y será la poesía la que vuelva a efectuar otro movimiento que genere novedades en el lenguaje para sacarlo de lo usual. Ya en este punto hablamos de la metáfora como procedimiento poético. Ricoeur advierte que no hay palabras metafóricas sino *frases* metafóricas e *interpretaciones* que hacen emerger lo metafórico de esas frases, pero lo que llamamos “metaforización del mundo” no tiene por qué restringirse a la mera asignación de nombres a las cosas. Es propia de cualquier enunciación sobre la realidad, aunque Aristóteles hable específicamente de una suerte de labor nomotética convencionalista cuando se refiere a la catacrexis.

⁶² Eco, *Semiotics and the philosophy of language* (1984). Citado por Bustos (*La metáfora*, 16).

Tal origen del lenguaje es rescatado por Paz, lo cual lo ubica en la primera línea de pensamiento mencionada por Eco. Paz reconoce en la esencia del lenguaje la representación de un elemento de la realidad con otro. No se trata sino del procedimiento metafórico (*El arco*, 34). Pero pensar lo metafórico como “circunscrito” (si atribuirle nada menos que el origen del lenguaje puede circunscribirlo) a su capacidad de denominación implica descartar las demás categorías en las que Aristóteles dividió a la metáfora y quedarnos con la llamada catacresis. ¿Qué pasa con las demás lecturas de la metáfora, asociadas a la *comparación* y la *sustitución* de términos?

Se ha criticado la equiparación de la metáfora con el símil, también considerado una figura retórica⁶³. Si bien Aristóteles enfatizaba la manera en que la metáfora dejaba ver semejanzas que otros no ven, también marcaba la diferencia entre ambos por la nula novedad del símil y la ingeniosidad de la metáfora. Mucho más tarde, como lo indica Bustos, ciertas teorías semánticas contemporáneas rescatarían el poder de la metáfora:

...la metáfora es una invitación a proseguir un juego que inicia el que propone la metáfora. El movimiento del inicio del juego apela a algo específico, pero no determina la continuación del juego, ni lo agota. En el caso de las metáforas ricas, el juego se puede continuar indefinidamente⁶⁴. (19)

Si bien posee una fuerza evocativa y comparten el mismo tema, los versos “*por qué tu nombre vuelve / como el hacha a la herida en una amarga visitación de medianoche*” de Cortázar no tienen la misma ambigüedad que “*por qué me basta [...] discar en el cogollo de la niebla las cifras de tu nombre*” (incluidos en el mismo poema, “Aftermath”). En el primer caso, es clara la alusión al dolor producido por el recuerdo nocturno de la mujer amada. Pero la invocación de un nombre en medio de la niebla resulta aún más desconcertante. ¿Alude el poeta a las dificultades que enfrenta la visión en medio de la bruma para insinuarnos lo tortuoso que resulta invocar a la amada? ¿O es que quizás quiere rescatar la vulnerabilidad del cuerpo que busca a tientas entre el frío? ¿Y por qué el *cogollo* de la niebla? ¿Acaso sólo en ese lugar vital, más tortuoso y tupido, se alojan las *cifras* de

⁶³ Las breves observaciones de este párrafo son rescatadas de la ruta hecha por Bustos en *La metáfora* para comentar las diversas teorías sobre el fenómeno que nos compete.

⁶⁴ El autor está parafraseando el siguiente texto de Carl Hausman (*Metaphor and art*, 1989): “Las metáforas quedan empobrecidas cuando se reducen a símiles, porque los símiles se mueven hacia la clausura de las relaciones entre significados superpuestos en la metáfora. Decir ‘la vida es como un sueño’ indica que una o más características que pueden ser comunes a las vidas y los sueños son experiencias borrosas, por ejemplo. Por otro lado, ‘la vida es un sueño’ abre la relación entre la vida y los sueños, porque se trata de una identidad de totalidades, la vida como tal y ser un sueño como tal”.

aquella palabra punzante? No son letras, sino *cifras* las que conforman ese nombre: la amada pudiera no tener un nombre como los que conocemos, su denominador pudiera ser cualquier combinación de códigos que se mantiene hermética. Sólo quien logra llegar al “cogollo de la niebla” puede recobrar todos sus dígitos y rescatar el recuerdo.

Si bien podemos distinguir formalmente entre la metáfora y el símil por la aparición explícita del “como” y la riqueza de sentido de ambas figuras, no puede negarse en el símil poético la presencia de lo metafórico en sus intersticios. En los versos mencionados hallamos un ejemplo de símil con presencia metafórica (lo aglutinante de lo metafórico). *Tu nombre vuelve*: el recuerdo no es aquí una acción dirigida de la consciencia sino que se presenta por sí mismo. *El hacha [vuelve] a la herida*: ¿por qué un hacha y no un cuchillo? La imagen del hacha es más brutal, menos manida, que la de un cuchillo. ¿Y por qué volvería un hacha a la herida? Se sugiere una voluntad propia o ajena al hacha que la hace regresar ahí donde ha hecho daño para seguir abriendo, penetrando la piel lesionada. Estos procedimientos llevan consigo los caracteres de la metáfora: un desplazamiento de sentido, lo enigmático, la búsqueda de similitudes entre un desamor doloroso y las realidades que evocan los versos. La metáfora tendría una primacía sobre el símil, pareciera ser la responsable de su fuerza poética.

Extendemos el alcance del concepto de metáfora más allá de mera “figura retórica” entre otras, la ubicamos en el núcleo de un desplazamiento de sentido que posee las características mencionadas. Desplazamiento de la dupla concepto-imagen que hay en el lenguaje poético ya que, por sí sola, no podría generar el impacto en el lector como tampoco constituir un reto interpretativo. La metáfora termina por subordinar todas las otras figuras a sí misma como se hizo con el símil, incluyendo a la metonimia. Autores como Jakobson y Todorov aseguran que tanto la metáfora como la metonimia tienen un valor poético equivalente, por lo que la poesía no podría reducirse a ninguna de las dos⁶⁵. Nos inclinamos a decir que la metonimia, empleo de un nombre por otro mediante una relación de contigüidad entre ambos, es poética en tanto metafórica. El sentido de una palabra resulta afectado en la metonimia: cambiar una palabra por otra también es un *desplazamiento* semántico que consiste en sustituir un significado por otro, alterándolo y

⁶⁵ Gadamer también niega el dominio de la metáfora en la poesía pero su postura es aún más radical: rechaza la primacía de cualquier otra figura retórica.

cifrándolo. En la metonimia también se genera la *tensión* entre lo sustituido y el sustituto sólo que aún más oscura ya que *exige* suprimir todo rastro de lo sustituido. Lo “literal” se dispersa. El sustituto comienza a significar deslastrándose de la sombra de aquello que sustituye y, en los mejores casos, lo logra.

La metáfora constituye la piedra de toque de lo poético en tanto genera el efecto desautomatizador y enigmático de toda figura retórica, efecto ya pensado desde Aristóteles. Lo que la metonimia tiene de desautomatizante y enigmático es, por definición, metafórico. Lo que sí rescataremos una vez más de los argumentos de Jakobson y nuestros comentarios al respecto es 1) que la desautomatización del lenguaje está ligada a la organicidad del texto poético, por lo que el lenguaje puede ser metafórico en otras instancias del discurso y no ser aún poético; y 2) su énfasis en la imposibilidad de hablar de “lenguaje meramente poético” (que sería metafórico, desautomatizante, oscuro, etc.) y “lenguaje no poético”, pues los umbrales en los que el lenguaje actualiza, solapa o suprime una de sus funciones son francamente indiscernibles, por lo que resulta más acertado decir que el lenguaje está siempre poniendo en marcha todas sus funciones, sólo que en distintos niveles.

Asociamos el concepto de metáfora al de “figura”. Ricoeur le atribuye a las metáforas el privilegio de revelarnos “como qué” son las cosas. Pero este “como qué” está marcado con un sentido oscuro. Martínez advierte en el “decir excelente” del poeta y el “juego ya jugándose” de la poesía la comparecencia de la cosa *como lo que es*, en su *eídos*; el “como qué” de la metáfora persigue precisamente estos objetivos. No es una comparación en la que ambos términos jueguen roles equivalentes y coexistan sin conflicto, ni tampoco una sustitución que le permite a ambos elementos ser perfectamente intercambiables. Se trata más bien de presentar una de las formas en que aparece la cosa, en su concepto y en su imagen; una de sus *figuras*, asumiendo que es la misma cosa que también se nos ha presentado de otra manera. La cosa A “*es-B*”, y nos sumergimos en todo el sentido que nos propone B para que la cosa comparezca ante nosotros, para que sea *comunicada*. Así, por ejemplo, en su poema Coplas a la muerte de Merton, Ernesto Cardenal nos ofrece una visión diferente de ese fundamental proceso físico que llamamos muerte, visión que no puede ser reducida a una explicación ni tampoco “re-trasladarse” a la manera dual y transcendental en que los occidentales la concebimos: “*morir no es salir del mundo es / hundirse en él*”.

La poesía no busca agotar las demás posibilidades de la cosa consagrando una única figura como lo hace el sentido literal, pero también trata que la cosa aparezca en toda su irreductibilidad. Se genera una tensión entre negar un discurso definitivo que busque instalarse para siempre (el objetivo del sentido literal) y hacer comparecer a aquello que el poema intenta nombrar, *comunicarlo*. De ahí que Ricoeur ubique esa tensión en la cópula misma de la frase poética: el “es” de la metáfora “*es y no es*”. *No es* el sentido literal, y *es como* esa figura que nos quiere presentar de la cosa (38).

¿De dónde saca la metáfora su enigma irreductible? Cuando Paz explica el origen metafórico del lenguaje afirma que dicho desdoblamiento de la representación es lo que le permite al hombre separarse del mundo natural para crearse a sí mismo. Pero en esa separación que suscita la metáfora originaria se introduce un elemento fundamental. La distancia con el mundo exterior es, para Paz, lo que le otorga al hombre su *humanidad*. Representar las cosas con otras cosas (las palabras) instaura el acto metafórico en un fundamento *simbólico*: “*la esencia del lenguaje es simbólica*” (34).

Hemos llegado de nuevo a la distinción que advertimos en las palabras de Palacios entre los poderes sugestivos y conmovionales de la imagen y su capacidad de generar en nosotros los “vapores” de la cultura. Lo simbólico subyace entonces a toda aproximación que hagamos hacia el mundo desde el lenguaje, y aún más, subyace al poetizar y a sus imágenes y conceptos. Nos inclinamos a pensar que el símbolo es lo que permite que las imágenes y los conceptos puedan ser desplazados por la metáfora. Pero como lo muestra Ricoeur, hay un componente no lingüístico, no semántico en el símbolo. ¿Cómo se construye el puente entre ambas orillas? Las posibles respuestas a esta pregunta son vitales para indagar en aquello a lo nos atenemos en la lectura de un poema. ¿Con qué nos encontraremos? ¿Cómo interpretarlo? Si el signo indica, apunta, ¿qué hace el símbolo? ¿Qué los diferencia?

Capítulo III

Comprensión e interpretación de la poesía

“Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra,
libertad que se inventa y me inventa cada día”

Libertad bajo palabra, Octavio Paz

Para comenzar el análisis de los problemas interpretativos a los que se enfrenta un lector de poesía nos servirá un testimonio de la ya mencionada poeta y ensayista Hanni Ossott, incluido en un breve ensayo llamado, precisamente, “Cómo leer la poesía” (*Obras completas*, 2008). Ossott nos cuenta:

Cuando leo poesía me encierro en mi cuarto para que no me vean, porque allí hago muecas, danzo, ondulo, leo en alta voz, me contorsiono como Ulises ante las sirenas, me acuesto en el piso, lloro [...] No le aconsejo a mis alumnos, por ejemplo, que lean poesía en un carrito por puesto. Porque la poesía es templo y a ella se va con una vestidura especial y adecuada. Un velo. (922)

Partiendo de la imagen de “templo”, y aún en medio de su catarsis, su frenesí, Ossott alude al respeto, la calma, y reconoce la obstinación (no desesperada) por comprender el poema:

Si a mí se me pidiese un buen consejo sobre cómo leer poesía diría que ante todo hay que querer leerla [...] Sin mala fe, sin desesperación. Averiguando qué diablos quiso decir el poeta. Porque los poetas son difíciles de leer. Uno puede quedarse veintitrés años con una frase incomprensible y alegrarse por ella..., porque en el fondo casi la comprende. Y así uno manda la razón y la conciencia a paseo. (922)

Al introducir la necesidad de comprensión, Ossott alude también a su feliz fatalidad: no se consume por completo, uno *casi* comprende, pero igual se siente satisfecho, se “alegra”.

Aunque la función emotiva del lenguaje puede ser exaltada en la poesía, y sus palabras pueden llegar a afectarnos profundamente (llevarnos a hacer muecas, a danzar, a llorar, como a Ossott), la “comprensión” de un texto poético no se agota en ese estado emocional que creemos compartir con las palabras del poeta. Por su ambigüedad y por su frecuente alusión a temas considerados “universales” (el amor, la muerte, el desasosiego, la esperanza, la melancolía, etc.), la lectura de poesía suele verse como un acto cargado de

intimidad e individuación, a partir del cual se traduce un poema como aquello que nos hace *sentir*. Sin embargo, una auténtica lectura de poesía va más allá de este primer estadio, legítimo pero básico y, en ocasiones, impositivo: se corre el riesgo de asignar arbitrariamente un significado particularizado e incommunicable al poema apoyándose en sensaciones. Pero ya vimos que lo poético trasciende lo meramente sensorial para dar lugar a verdades sobre el hombre. ¿Cómo distinguir claramente entre una lectura arbitraria y una lectura adecuada al poema? Si nos encontramos ante una obra profundamente hermética, cuya reconstrucción es tortuosa y casi imposible, una obra que nos deja en silencio, abrumados, ¿cómo embarcarnos en un proceso de interpretación que logre o esté cerca de apuntar en la dirección a la que apunta el sentido del poema? Frases extrañas o abstrusas no suprimen el significado con el que *acontecen* en el lenguaje. Preferimos decir “acontecer”, o incluso “aparecer”, y no “fueron empleadas”, lo cual implicaría una intencionalidad por parte de su emisor, el poeta. No tomaremos posición al respecto todavía, pero veremos que la consideración o el olvido de la figura del poeta (bien sea en un sentido literario, pragmático, psicológico o biográfico) en la interpretación de su poesía no puede aceptarse ni rechazarse tan fácilmente.

La primera pregunta a la que nos enfrentamos es: ¿a qué *apunta* un poema? Para tratar de responder, debemos ajustar la noción de “sentido” que implica ese “apuntar”, y que nos conduce a su vez a la noción de “signo”.

En su concepción más básica, aportada inicialmente en estos términos por Saussure, el *signo lingüístico* está compuesto por un *significado* y un *significante*. No se trata de una “cosa” y su “nombre”, sino un concepto y su imagen acústica. El primero viene a ser la “materialización” del segundo, y el significado es la representación de la cosa en la psique del individuo⁶⁶. En su artículo “Fundamentos de la teoría de los signos” (*Presentación del lenguaje*, 1972), Charles Morris postula que todo “S [vehículo del signo] es un signo de D [designatum] para I [intérprete] en la medida que I toma en cuenta a D en virtud de la presencia de S” (56). La semiosis implica entonces una *mediación* y, más aún, sería una “toma en cuenta mediada”. Algo nos conduce a otro algo. Cuando ese algo es un objeto material, el signo tiene un *denotatum*, pero evidentemente no todos los signos denotan (no por eso dejan de significar, diría Aristóteles con su ejemplo de “ciervo-cabrío”).

⁶⁶ Cfr. *Lenguaje y comunicación* (2005) de Adolfo Carreto.

Usualmente, la poesía carece, hasta cierto punto, de *denotatum* (“*Rueda el cielo / sobre ese aroma agolpado en la ventanas*”). La poesía y, podría decirse, todo discurso, se vale de signos que posee un *denotatum*, independientemente de que en su combinación el *denotatum* desaparezca. Los signos |cielo|, |aroma|, |ventana| por sí solos denotan objetos de la realidad empírica, y cuando el poeta los junta de una manera particular ese *denotatum* se oculta para *designar* algo distinto: una nueva *imagen* que, como vimos, no puede deshacerse de la referencia que hay en sus signos a objetos materiales (recordemos el anclaje de la imagen en la sensibilidad).

En *La aventura semiológica*, Barthes hace algunos apuntes importantes. Califica de “psicologista” la definición de significado como “concepto” para pasar a una “*definición meramente funcional: el significado es uno de los dos relata del signo; la única diferencia que lo opone al significante es que éste es un mediador*” (42). Agrega, y esto es vital, que “*la significación (semiosis) no une entes unilaterales, no acerca dos términos, por la sencilla razón de que el significante y el significado son, cada uno a la vez, término y relación*” (46). La equivalencia apuntada por Jakobson entre la dimensión fónica y la significativa en la poesía adquiere aquí aún mayor pertinencia: da cuenta de la dialéctica “término-relación” que conservan los elementos básicos del proceso semiótico, las dos dimensiones del signo. La palabra poética vendría a explotar esta dinámica para poder erigir su mensaje e incrementar su presentatividad. Sólo así aquello a lo que apunta el poema se vuelve opaco. Si bien todo significante debe ser capaz de transparentarse para permitir el acceso a su significado, el significante poético se oscurece porque aumenta su presentatividad, la materialidad –usualmente obviada– del signo lingüístico adquiere una importancia clave (materialidad que, como estudiamos más arriba, va desde el sonido y su ritmo hasta la letra como elemento “plástico” en el “lienzo” que es la página). El significante *media* hacia algo distinto de él mismo hasta cierto punto, punto a partir del cual sólo *media hacia sí mismo* en una especie de círculo indefinido⁶⁷. De ahí la riqueza semiótica de la poesía, más patente en aquella que hace énfasis en lo hermético.

⁶⁷ Estos planteamientos son afines a lo que explica Eco en *Obra abierta* (1992): “Sea como quiera, el receptor se siente inducido, ante este mensaje, no sólo a identificar un significado para cada significante, sino a detenerse en el complejo de los significantes (en esta fase elemental: a saborearlos como hechos sonoros, a darles una intención como ‘materia grata’). Los significantes remiten también –por no decir principalmente– a sí mismos. El mensaje resulta autorreflexivo”.

La poesía troca la definición de signo como “mediador”. Aunque podemos “tomar en cuenta” a cierto *designatum* por medio de los signos del poema, éstos ya no son simples medios, presencias que remiten a otras instancias, sino presencias que impiden que las borremos a la vez que son capaces de remitir a sí mismas. Esta “autorreferencialidad” consiste en una suerte de descomposición del proceso semiótico que lo complejiza y explota sus posibilidades. Confirma la naturaleza apuntada por Barthes de “término y relación” que poseen los significantes y los significados, lo cual le otorga al signo poético un carácter eminente (sin llegar a la “pureza” de la que hablaba Gadamer). En el poema “Piedra de toque” de Julio Miranda la palabra “muro” es repetida y ordenada en la página para asemejar un muro. Ante todo, conserva la relación usual del significante |muro| con el significado “estructura vertical que divide dos espacios”. Luego, mediante la repetición del significante |muro| de manera contigua, se pretende representar e imitar a un objeto real en la hoja blanca. Al mismo tiempo, el *sonido* de la palabra “muro” sin ninguna interrupción puede convertirse en sí mismo en algo abrumador para el lector, *otro muro* (no sólo el sonido generado por la lectura en voz alta sino también por aquella que hacemos mentalmente). Finalmente, hay una referencia al poema mismo: tal repetición de la palabra “muro” y el espacio en blanco que se muestra en el medio del ¿dibujo, estrofa? cobra un sentido con los versos iniciales: “*del poema/es abrir*”. El “muro” que se levanta dentro del poema *no sólo busca imitar* un muro de verdad, no quiere atarse a su referente convencional. Un intento como ése no sería para nosotros un problema. El poema proporciona las claves para interpretar semejante acción lingüística como una reflexión sobre el acto poético, y en ese sentido se remite a sí mismo, sin olvidar nunca que |muro| posee un significado que puede ser enriquecido y diseccionado en el universo del poema⁶⁸. Sólo cuando jugamos bajo las reglas del poema sobrepasamos aquel estado de “distanciamiento” que Eco veía en todo encuentro con el mensaje estético, y que forma parte del proceso de “desautomatización” shklovskiano. Una vez que la sensación de extrañeza disminuye, podemos profundizar en las relaciones que nos propone el signo.

⁶⁸ Una vez más, Eco y su *Obra abierta*: “En el estímulo estético, el receptor no puede aislar un significante para referirlo unívocamente a su significado denotativo: debe captar el *denotatum* global. Todo signo que aparece coligado a otro, y recibe de los otros su fisonomía completa, denota vagamente. Todo significado, que no puede ser aprehendido si no es vinculado a otros significados, debe ser percibido como *ambiguo*”.

Aunque el poema de Miranda es un caso extremo, la poesía escudriña en distintos niveles los espacios por los que un significante establece su relación con aquello que significa. Propone un camino laberíntico. Nos permite repensar esos términos y esas relaciones, restarle la facilidad y convencionalidad que suele tener en el lenguaje común. Recordemos que Jakobson atribuía la oscuridad de la palabra poética a la equivalencia sonido-significado.

Pero analicemos mejor la manera de enfrentarnos a los signos en la poesía mediante una comparación. Pareciera que el encuentro de un individuo con un poema es similar a la sorpresa de ver por la ventana de un apartamento a un hombre cayendo al vacío. En ese instante, y *sólo* en ese instante, el signo al que nos enfrentamos pareciera estar completo, traer todos sus referentes consigo: alguien va a estrellarse contra el piso y de la manera más inesperada nosotros estamos siendo testigos; no necesitamos saber si está suicidándose o si lo han asesinado, quién era, por qué decidió quitarse la vida o qué motivó el homicidio, según sea el caso. Esas preguntas vendrán después de ese *primer impacto* que tal evento tiene en nosotros. El nivel de significado al que estamos accediendo es suficiente para dejarnos petrificados, “llenos”. Sin embargo, hay otros niveles que vendrán apareciendo cuando ese signo comience a *implicar* otros signos (dimensión *sintáctica* del proceso semiótico, siguiendo la terminología de Morris), cuando los *designata* y los *denotata* vayan aumentando (crimen, homicidio, depresión, venganza, asesino, arma, José la víctima, Pedro el asesino, etc., lo cual vendría a profundizar una dimensión *semántica*) o cuando la situación del intérprete con respecto al signo juegue un rol cada vez más relevante (dimensión *pragmática*: aunque el residente del piso 17 probablemente experimente una impresión bastante similar al residente del piso 1, quizás el primero estará más convencido de la muerte del individuo que vio caer; tal vez un niño quede aún más impresionado y desorientado que un adulto, o viceversa).

El interés por acceder a todas estas relaciones del signo mostrará que aquel encuentro inicial no era autosuficiente, no podía serlo, aunque fuese un contundente primer estadio. Pero es necesario apuntar una de las diferencias entre el lector de poesía y el individuo en la ventana: el *motivo* por el cual querrían seguir accediendo a esas otras dimensiones del proceso semiótico. Como lo plantea el filólogo español Fernando Lázaro Carreter en *Estudios de lingüística* (2000), en el caso de la obra literaria, “*se trata de un*

mensaje que el emisor ha cifrado en ausencia de necesidades prácticas inmediatas que afecten al autor o al lector” (179). Quien ve al hombre caer por la ventana buscará posteriormente los modos de conocer las razones y el contexto del accidente porque su mundo se ha alterado de tal manera que quedarse con lo que ha visto lo mantendría en la perplejidad y la angustia, quizás porque conocía al afectado o porque pudiera ser interrogado por la policía, etc. Quien se dispone a aclarar el contenido del poema lo hace por el poema mismo, sea de manera hedonista o en el marco de una disciplina científica o humanística. Quien busca comprender el poema, lo hace por la comprensión misma. Para Lázaro, ese detenimiento en el mensaje por el mensaje, digamos, en el *presente* de la lectura, se debe a que una de las propiedades de lo literario es que el receptor elige y decide leer sólo si “*considera que el mensaje posee actualidad para su vida*” (184). De ahí que para las diferencias entre lo que Lázaro llama “comunicación literaria” y “comunicación normal”, ya que en el primer caso la no comprensión puede implicar para el lector un tipo particular de comprensión que lo satisfaga (recordemos a Ossott, quien después de veintitrés años aún siente que “casi” comprende un poema de Rilke) mientras que en el segundo las perturbaciones anulan por completo la posibilidad de comunicarse. Todo esto es evidente en el testimonio de Ossott, en ese estadio primero de toda lectura en la que se establece un vínculo tal con la obra en el que somos capaces de creer que nos habla *a nosotros*. Pero incluso cuando dejamos de lado lo personalizado, si queremos *interpretar*, seguiremos haciéndolo por el poema mismo. Retomamos nuestras propias palabras en la introducción: el hecho de que nuestra interpretación sea más o menos acertada no hace que se detengan las fábricas, ni que cierren las escuelas, ni que se deje de vender el pan. Aún así, nos embarcamos en el proceso.

La aparente ausencia de “practicidad” en la poesía tiene dos motivos. Primero, un poema no pretende referirse a un aspecto concreto de la realidad. Sus afirmaciones no tienen verificación. Ello no implica que la poesía sea una “realidad paralela” pues, como ya dijimos, sus signos no están completamente vacíos de *denotata*. Aquello que los signos *denotan* constituye un momento inicial de la comprensión y, por tanto, ineludible. No se puede desvincular la palabra |muro| de cierta convencionalidad que la ata a un objeto físico de determinadas características, aun cuando sea posible trascender dicha convencionalidad.

Luego, un poema escapa a necesidades pragmáticas de los involucrados en el proceso de comunicación debido al solapamiento del emisor. Éste no desaparece por completo del poema, claro está. De otra forma, la crítica literaria o la lingüística no podrían hablar de “estilos” para distintos poetas. Sin embargo, es propio de toda escritura garantizar, hasta cierto punto, que el texto no dependa de la presencia de su emisor. Pero el autor tampoco puede hacer que el poema dependa de su propia figura. Es lo que Jacques Derrida llama la “legibilidad” de la escritura en “Firma, acontecimiento, contexto” (*Márgenes de la filosofía*, 1998). Un texto es legible si puede seguir funcionando aunque el autor no responda por lo escrito, sea porque ha muerto, porque ya no sostenga cierta postura sobre lo que firmó o porque sencillamente no podamos acceder a sus intenciones. El filósofo francés va más allá: lo escrito no sólo prescinde de su emisor o autor, sino también de su destinatario original.

Podríamos afirmar que dicha capacidad de lo escrito es lo que garantiza su *comunicabilidad* una vez que el texto se hace completamente huérfano y es actualizado por distintos individuos en distintas épocas. De ahí que los contextos de la comunicación escrita sean completamente inagotables pues son susceptibles de renovarse en cada *repetición* ante distintas alteridades⁶⁹. Sólo un enunciado en el que se muestre un sujeto acuciosamente caracterizado con sus intenciones claras y transparentes puede ser estudiado pragmáticamente. La poesía es capaz de llevar este fundamento de lo escrito hasta sus últimas consecuencias para convertirse en una suerte de forma escrita “eminente”, siempre reiterable y siempre legible, aunque los resquicios de su interpretación contextual permanezcan inciertos.

Tomemos por ejemplo las “Coplas a la muerte de Merton” de Ernesto Cardenal, poema en el que el escritor nicaragüense hace un paseo por las instancias de la muerte en la cultura. Fue escrito a raíz del fallecimiento de su mentor, el monje y activista estadounidense Thomas Merton, quien murió electrocutado por un ventilador al salir del baño en un hotel de Bangkok. Merton, además, era un feroz crítico de la política estadounidense y su aparato cultural. Sin estos datos, versos como: “viajar / a nosotros mismos / no a Tokio, Bangkok / es el appeal”, “tu muerte marca General Electric” o “Y el

⁶⁹ Derrida acuña el término “Iterabilidad” para dar cuenta de lo repetible-reiterable de la escritura. Como él mismo lo explica, la partícula “íter” significa “otro” en sánscrito.

Más Allá no es un American Way of Life / Jubilación en Florida / o como una Week-end sin fin” resultarían innecesariamente abstrusos. Hay un nivel de información mínimo que nos va aclarando el sentido. De lo contrario, pensaríamos que cuando Cardenal escribe “*Va doblando la punta del San Juan de la +*” sólo se trata de un juego irónico con el nombre del poeta español, pero en realidad así se llamaba el bote de Merton en Solentiname, un archipiélago en Nicaragua donde se ubicaba su campamento. Pero conocer estos detalles no limita el poder significativo del poema. No nos basta. Cuando Cardenal recibió por un cablegrama la noticia de la muerte de su maestro, su respuesta fue: “O.K.”. De ahí los versos: “*WE REGRET TO INFORM YOU etc... / yo sólo dije / O.K.*”. Pero ese verso, “O.K.”, no es sólo la transcripción de un hecho. Da cuenta de la conmoción, el impacto ante la muerte, y la terrible insuficiencia del lenguaje, especialmente en un idioma tan dado a la practicidad y lo abreviado como lo es el inglés. “O.K.”, expresión común y banal, es sacada de su cotidianidad y comienza a significar otras cosas. Saber que la pregunta “*¿puede el napalm matar la vida?*” está haciendo alusión a la posición de Merton frente a la Guerra de Vietnam no agota el significado del verso. ¿No es acaso una pregunta obvia? ¿Por qué la realiza? ¿Es el napalm el que “mata la vida”, o son los hombres? “*Y los niños muy bien saben que NO existe / que somos inmortales*”: esta frase se encuentra justo antes de la pregunta. Quizás se quiera insinuar que la guerra, los estragos del napalm, los fallecidos a balas y explosiones, no son más que una ilusión para nosotros, niños que nos creemos inmortales y que sólo *observamos e imaginamos* la muerte, especialmente cuando ocurre de forma tan “abstracta” (por la cantidad de decesos) y mediada como en las guerras del otro lado del globo. Y más allá de los datos biográficos, hay problemas meramente literarios: el poeta estadounidense Ezra Pound, caracterizado por incluir en sus *Cantos* citas de todo tipo, desde literatura antigua hasta estudios económicos, era para Cardenal el mayor poeta de Occidente después de Dante. Esto proporciona claves para comprender el gesto estético de Cardenal en versos como “*las películas y las estrellas de cine / tan fugaces / GONE WITH THE WIND*”, “*cena para 2, <je t’adore> / How to say love in italian?*”, “***Ticket to Japan / To Bangkok / To Singapour** / All the way to the mysteries*”⁷⁰ o “*Hades, donde Cristo bajó (Mt 12, 40)*”.

⁷⁰ La mayoría de estos eslóganes y frases fueron extraídos por Cardenal de anuncios publicitarios que Merton disfrutaba mucho. Sobre éstas y otras referencias del poema, cfr. el segundo tomo de las memorias de Cardenal, *Las ínsulas extrañas* (2002).

El poema de Cardenal es una clara evidencia de que la poesía, aun cuando se muestra difícil, puede seguir vinculada a cierto grado informativo sin que éste la agote. El esfuerzo hermenéutico consiste en arrancar al texto de todo lo que haya en él de contingente y entenderlo en su “idealidad”, es decir, aquello que le permite mantenerse como escritura por sí mismo sin depender de un carácter expresivo o psicológico. Es el equivalente a la legibilidad e iterabilidad de Derrida⁷¹. Pero diremos que para despojar al texto de cualquier cosa, antes hay que conocer qué es aquello de lo que estamos despojándolo, qué es lo contingente y hasta qué punto debemos deshacernos parcial o completamente de ello. Sólo así podemos discernir los falsos límites que el autor o el intérprete le imponen al sentido.

Incluso la poesía del *nonsense* (tercer frente de poetas propuesto por Steiner), en su intento de renovar el lenguaje suprimiendo cualquier *denotata* en sus signos, se encuentra con que las letras, por sí mismas, son el signo de un sonido, poseen un *denotata* irreductible. De otra forma, podríamos leer el *nonsense* como quisiéramos, daría lo mismo esas palabras que otras, su existencia y composición particular sería indiferente. Llamariamos a cualquier palabra o frase “*nonsense*”. Pero es cierto tipo de poesía la que denominamos de *ese modo*, y no otra. Fueron *esos* los signos usados, y no otros⁷². Es decir, *apuntan hacia algo*, en ese sentido quieren comunicar y son capaces de hacerlo. Este tipo de poesía no puede evadir los sistemas de connotación que pudieran surgir a partir de su lectura. El *nonsense* intenta negar, como su nombre lo establece, la posibilidad de *sentido*,

⁷¹ En un orden de ideas bastante parecido, para el Gadamer de *Verdad y método*, “el carácter escrito es la idealidad abstracta del lenguaje. Por eso el sentido de una plasmación por escrito es básicamente identificable y repetible. Sólo lo que en la repetición permanece idéntico es lo que realmente estaba puesto en su plasmación escrita. Con ello se hace claro al mismo tiempo que <<repetir>> no puede tomarse aquí en sentido estricto; no se refiere a la reconducción de algo a un *primum* originario en el que algo fue dicho o escrito. La lectura comprensiva no es repetición de algo pasado, sino participación en un sentido presente” (471). Observaciones parecidas pueden encontrarse en Carreter: “A diferencia de lo que ocurre con los otros mensajes, que actúan en un espacio y en un tiempo definidos, el literario es utópico y ucrónico: aunque lo dicte un acontecimiento bien localizado, de aquello que lo motivó [...] La inasistencia del autor al acto comunicativo, implica que no existe un contexto necesariamente compartido por el destinatario y el emisor. Pero, si por definición, el contexto es preciso para que la comunicación se produzca, ¿dónde habremos de buscarlo? Sólo en un lugar: en la obra misma” (180, 182).

⁷² Tal elección del discurso (aunque luzca arbitraria e inaccesible) y sus implicaciones son abordados por Eco en su análisis del *Finnegan's Wake* de James Joyce, incluido en *Obra abierta*: “Cada acontecimiento, cada palabra se encuentran en una relación posible con todos los demás, y de la elección semántica efectuada en presencia de un término depende el modo de entender todos los demás. Esto no significa que la obra no tenga un sentido: si Joyce introduce claves en ella, es precisamente porque desea que la obra sea leída en cierto sentido. Pero ‘este sentido’ tiene la riqueza del cosmos y, ambiciosamente, el autor quiere que ello implique la totalidad del espacio y el tiempo, de los espacios y los tiempos posibles”.

pero podríamos decir más bien que quiere deshacerse de toda *denotación* de su lenguaje, entendido el término “denotación”, no como lo emplea Morris, sino como está apuntado por Barthes: un sistema simple basado en la relación entre un plano de Expresión y un plano de Contenido. Tal definición sólo cobra sentido cuando hablemos del otro sistema extensivo: el de la connotación. Por ahora, entendamos ese primer sistema denotativo como la dirección clara, supuestamente precisa, y convencional a la que apunta el signo. Gadamer le atribuye a éste la función de *indicar*. El signo sólo apunta, y la labor interpretativa vendría a ocuparse de encontrar “*lo que no apunta en ninguna dirección*” (*Estética y hermenéutica*, 76), aquello que el signo indica. El intérprete busca una consumación, llegar al final de esa dirección del signo, permeada tanto por lo denotado como por lo connotado (las “indirecciones” de la imagen de las que hablaba Palacios).

Pensemos un poco más qué es el “sentido” y este “indicar” del signo. Cuando señalamos con el dedo, quizás el otro no pueda ver lo mismo que nosotros y le cueste enfocar *en su propio horizonte* aquello que se le señala, pero no se puede negar que nuestro dedo se dirige hacia un *punto específico* de *su* horizonte (y que desde el nuestro, se encuentra en tal o cual dirección). En un primer análisis, cuando se habla como Gadamer de “sentido abierto” en la poesía, el término en sí mismo es un oxímoron: si el sentido se abre como un abanico, si pretende extenderse a lo largo y ancho de un horizonte –sin llegar a ocuparlo por completo, claro está–, entonces no *apunta* hacia ninguna parte. Si señalamos con varios dedos al mismo tiempo, entonces no hay punto preciso. Pero podríamos ampliar la noción de “sentido” y abandonar el símil. Mientras que al usar un dedo para indicar queremos que el otro ubique en *su* horizonte *ese* punto y *no aquel*, el “sentido abierto” de la poesía no busca que el otro se enfoque en un espacio diferenciado y específico. Su objetivo es más bien que el intérprete se coloque en *otro horizonte*, que tenga una visión más amplia –aunque siga siendo limitada por su campo de visión, tanto en aquella línea que vemos al final del mar y donde se pierden los pájaros y los barcos, como en las últimas olas que se nos escapan a nuestra izquierda y a nuestra derecha. Aquí también se pretende instalar la mirada en cierto espacio, frente a ciertas cosas (esta primera determinación vendría a ser la *denotación*), sólo que en el caso anterior el otro debía buscar en su propio horizonte el punto señalado, mientras que ante un sentido abierto, el horizonte mismo debe desplazarse, asumir su insuficiencia, entrar en contacto y ser modificado por *otro* horizonte (la

connotación). Es lo que Gadamer denomina en *Verdad y Método* “fusión de horizontes”: el sentido reaparece en el texto porque se involucran las ideas propias del intérprete y las del autor pero ninguno se impone, más bien encuentran la cosa *común a ambos*, no lo individualizado. Lo comunicable y comunicado. De ahí que el filósofo afirme que comprender la literatura es participar en lo que la obra dice y no en la idea propia del autor.⁷³

Por otro lado, Gadamer ve en la poesía, como en “el vuelo de los pájaros, los oráculos, los sueños”, y a diferencia de enunciados como las órdenes, lo indicado ocultándose al intérprete, y ahí es donde éste actúa y comienza a iluminar lo indicado. El filósofo alemán traza así la línea entre lo unívoco (la orden) y lo múltívoco (el poema), y asegura que sólo lo segundo puede interpretarse.

Pero la línea trazada por Gadamer no es tan precisa y estable como él lo propone. ¿Hasta qué punto la orden es unívoca, y no merece interpretación? No digamos la interpretación de los teóricos de la comunicación, los lingüistas y los semióticos. Hablemos de quien recibe la orden. ¿De cuántas maneras puede emitirse una orden? ¿De cuántas maneras puede ser comprendida por el “subordinado”? ¿Es tan unívoca, es un signo tan transparente en su indicar? Si la orden fuese un signo tan unívoco, si *lo indicado* estuviese constituido únicamente por la acción exigida a otra persona, si solo se presentara a sí misma y le bastara al receptor para comprender, ¿no acataríamos todas las órdenes que se nos imparten?

Pongamos un ejemplo. Una madre le ordena a su hijo adolescente que limpie su cuarto. El hijo “ve” con claridad lo que su mamá espera de él, reconoce las intenciones que la mamá persigue con su orden (o al menos una parte): una habitación impecable. Pero al tener claras las intenciones de la madre en su enunciado, ¿comprende los límites de su significado? En *Introducción a la filosofía del lenguaje* (1985), Acero, Bustos y Quesada aseguran que la comprensión solo puede ser alcanzada cuando el receptor reconoce las

⁷³ No sólo la hermenéutica postula tesis de esta naturaleza. También el lingüista y especialista en aprendizaje y enseñanza de lenguaje Henry Widdowson afirma en su ensayo “Sobre la interpretación de la escritura poética”, compilado en *La lingüística de la escritura: debates entre lengua y literatura* (1989): “La interpretación de la escritura poética exige, pues, una revaluación analítica de qué elementos lingüísticos tienen significación dentro de los patrones del poema. Pero el análisis se lleva a cabo en el proceso de interpretación, en el acto de respuesta subjetiva. Es una función de participación en el discurso, no una descripción del texto” (253).

intenciones del emisor en su preferencia, solo así puede haber una respuesta en el receptor. La consumación del significado vendría a ser un reconocimiento de las intenciones del emisor. Como se desprende fácilmente, tales definiciones apuntan a un alto grado de *racionalidad* y *pragmatismo* en el proceso comunicativo. Pero no todos los actos lingüísticos llevan consigo una voluntad orientada a fines. El mandato de la madre para que el joven limpie su cuarto (supongamos que lo hizo sin asomar rabia), aunque ella no sea capaz de reconocerlo, podría estar asociado a las malas calificaciones de su hijo y quizás constituya un modo de recriminárselo. Si la madre está divorciándose, tiene problemas económicos o de salud, una orden severa y desmedida es un signo del alto nivel de estrés, y además remite al hijo a una situación indeseada: la separación de sus padres. ¿Quiere la madre que el hijo *reconozca* todas esas intenciones? No, y aún así constituyen un potencial significado (acertado o errado, según sea el caso) que podría emerger en el adolescente y provocar, si acaso, que sienta empatía y solidaridad con la situación de su madre y decida ordenar su cuarto sin chistar. Ha habido un proceso interpretativo y de aparición del significado más allá del mero reconocimiento de intenciones.

Pensemos por un momento que aquellos motivos por los que alguien profiere “X”, conscientes e inconscientes, pueden seguir llamándose “intenciones” respecto a un individuo, en tanto ambos tipos pertenecen a su psique sin importar que pueda enunciarlas al ser interpelado al respecto. ¿Un signo lingüístico sólo está mediando *intenciones*, no hay más significado? ¿En qué renglón incluimos el estrés y el divorcio de la madre? El ejemplo sirve para ilustrar la imposibilidad de hablar de signos unívocos y signos multívocos. Apostaríamos más bien por decir que todo signo posee un grado de univocidad y otro de multivocidad, un *continuum* en el que los intérpretes se desplazan dependiendo de la situación. La poesía, especialmente la que hemos abordado en nuestra investigación, inclina la balanza hacia la multivocidad, llegando más lejos de lo que llega el lenguaje común y trascendiendo, como ya dijimos, cualquier intención original en el autor.

A decir verdad, en la reflexión gadameriana sobre la poesía no cabría (o, más bien, se vería desbordada) una definición del significado basado en las intenciones. El poema, tal y como se plantea en uno de los ensayos de *Poema y Diálogo*, “A la sombra del nihilismo”, no responde a un sujeto con determinadas motivaciones. Se puede prescindir hasta de la biografía del poeta, porque en el poema sólo emerge un Yo: el de la humanidad, como

dijimos anteriormente. Gadamer incluso llega a negar la distinción entre el lector del poesía y el poeta en tanto hablante⁷⁴: “*es un poema porque todos somos ese Yo*” (88). Extraemos de aquí que la comprensión de un poema consiste en que podamos compartir esa suerte de mundo que la obra construye, sin apropiarnos de él ni decretarlo propiedad de otra psique (la del autor). Se solapan aquí emisor y receptor con sus respectivas intenciones, se ocultan para dar paso al enunciado mismo y dejarle al lector la ardua y tenaz tarea de esclarecer el sentido a partir del poema y sus conocimientos previos. Como vimos con el poema de Cardenal, los datos biográficos, saber el contexto de escritura del poeta, su vida privada, etc., no conducen indefectiblemente a la comprensión. Constituyen un enriquecimiento, no una garantía.

Volviendo al ejemplo, pareciera entonces que no tenemos tal cosa como una orden cuyo sentido esté ya acordado. La orden en sí misma, transparente y aséptica no existe, ella también puede ser interpretada. La acción que exige no es lo único que nos indica. Podríamos decir que la orden de la madre nos dirige (su sentido) a la realización de un acto concreto, la limpieza del cuarto, pero también podría estar apuntando (y haciendo emerger en el joven) la posible sumisión neurótica, una castración emocional, y un largo etcétera cuyo análisis le corresponde mejor a un psicólogo.

Gadamer introduce la pregunta “¿todo es signo?”. No solo la orden de la madre se nos presenta como signo, también el tono de su voz, la ropa con la que está vestida, su propio pasado, referido a su vez por la orden, o simplemente formando parte de una sintaxis total que es el comportamiento de la madre. Una vez más, encontramos la respuesta a la pregunta de Gadamer, más que en sus propios argumentos, en la idea de semantización universal propuesta por Barthes: desde el momento en que hay sociedad, los objetos se transforman en signos. Solo así se hacen inteligibles. Un objeto que no sea signo tendría que irrumpir con absoluta novedad y no acercarse en nada a un “modelo existente”.

Lo que sucede con la poesía, al igual que con la orden de la madre, es que los signos comienzan a *connotar*, y es lo que abre el sistema inicial (denotado) y también el sentido. Es aquí donde se produce ese desplazamiento de horizontes que comentamos. Como lo

⁷⁴ En su poemario “Fervor de Buenos Aires” (*Obras completas*, 1974), Borges introduce al lector de la siguiente manera: “Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor” (*Obras completas*, 14).

expone Barthes, retomando reflexiones de Hjelmslev, lo connotado constituye un segundo sistema de significación cuyo plano expresivo incluye un primer sistema de significación, lo denotado. Para Barthes, ese primer sistema sería el lenguaje articulado, en el caso de la literatura, mientras que el “*significado de connotación tiene un carácter a la vez general, global y difuso [...] estos significados están en estrecha comunicación con la cultura, el saber, la historia; mediante ellos, si es lícito expresarse así, el mundo penetra el sistema*” (77). Podríamos decir que la poesía se vale de los signos de ese segundo sistema que gravitan erráticos alrededor de un centro de fuerza que los mantiene dentro: el sistema connotado no puede suprimir al sistema denotado pues sólo con un mínimo de denotación el discurso se hace posible (75). De igual forma, el sistema denotado no logra conservar su hegemonía ni mantener el control sobre los sistemas de connotación.

Surgen varias preguntas: ¿qué pasa cuando se deja atrás el ámbito de lo que el poema *denota* para vislumbrar el vasto horizonte de lo que es capaz de *connotar*, en términos de Barthes? ¿Qué es lo que permite que un sistema se incluya en otro? ¿Por qué y cómo los sistemas de connotación de un poema podrían estar permanentemente “abiertos al mundo”, actualizándose para cada lector?

Símbolo, abertura y apertura

En 1957 Octavio Paz publicó un poema llamado *Piedra de sol*. Las reacciones ante el texto fueron mixtas, algunos acusaban cierto “retroceso” en la obra del poeta mexicano y sus vínculos persistentes con el surrealismo, mientras que otros veían en el poema una obra maestra y la piedra de toque de la poesía de Paz. La opinión del segundo grupo terminó prevaleciendo. *Piedra de sol* pasó a ocupar un lugar privilegiado en la literatura de nuestro continente y aún cuando han pasado más de 50 años de su primera publicación podemos volver a él y seguir interpretándolo.

Hemos elegido este poema para poner en evidencia las posibilidades de lo simbólico en la poesía y cómo pueden ser explotadas a altos niveles (sin que esto conlleve a la inclusión en un movimiento “simbolista”⁷⁵). *Piedra de sol* es un poema pero también es

⁷⁵ El simbolismo, movimiento artístico de la segunda mitad del siglo XIX, constituye un referente ineludible al estudiar la poesía del siglo XX. No es casual que su vertiente literaria (su detonante) haya tenido su mayor apogeo en Francia, especialmente en dos poetas que ya hemos mencionado a propósito de su influencia: Mallarmé y Rimbaud. Otros grandes poetas franceses como Baudelaire (en sus orígenes), Paul Verlaine y

una erótica, una suerte de cosmología y, lo más importante para nosotros, una poética. Su alcance pone en juego diversos elementos de la experiencia humana en un “instante” en el que las leyes convencionales que se ciernen sobre el tiempo, la historia o el amor parecen levantarse. Podremos advertir cierta metadiscursividad en sus versos: la aparición de su propia imagen, la imagen del gesto poético que implica *Piedra de sol*. De esta manera, intentaremos dar cuenta de cómo los procesos de connotación, que necesitan algo más que un mero signo indicando, son puestos en funcionamiento gracias a la intervención de lo simbólico en los intersticios y fundamentos del poema.

Para llevar a cabo tal lectura resulta pertinente definir la manera en que operan los símbolos. Como es explicado por Ricoeur, el símbolo siempre “significa más” porque hay algo en él que no pasa al lenguaje, algo sobre lo cual el “reactivo” metafórico no actúa. Ese resto se mantiene como tal debido a la relación profunda de lo simbólico con la manera en que concebimos el mundo, sus configuraciones, asociaciones y semejanzas. Vimos con Foucault que la misión del poeta occidental a partir de lo que él llama *Época Clásica* ha sido la de encontrar la semejanza perdida por la *episteme* al culminar el Renacimiento, semejanza que se mantenía en secreto y que sólo el discurso del poeta era capaz recuperar y sacar a la luz. Y ya Aristóteles veía en lo metafórico, núcleo de lo poético, la búsqueda y hallazgo de semejanzas. Esto no está muy lejos de la ligazón del símbolo a las correspondencias del cosmos, ligazón atribuida por Ricoeur, quien ve en la lógica del sentido simbólico la estructura misma del universo sagrado: correspondencias entre los opuestos, entre lo distante, lo general y lo particular (macrocosmos y microcosmos), lo que ha sido separado por el tiempo o la naturaleza y luego se reencuentra (la hierogamia del cielo y la tierra, la unión del hombre y la mujer), lo contiguo (el cuerpo, la casa y el cosmos; el hálito humano y el viento), lo conveniente (la sepultura y la muerte del grano, y de nuevo, el cuerpo del hombre y de la mujer), lo análogo (el techo de la casa y el cráneo),

Paul Valéry también se vieron inmersos en la propuesta simbolista. El movimiento tuvo repercusiones en autores de otras lenguas como Rubén Darío, Antonio Machado y Rainer Maria Rilke. Retomaremos la descripción que hace Wolfgang Kayser en su clásico libro *Interpretación y análisis de la obra literaria* (1976): el simbolismo cultivó el uso de rimas nuevas, extravagantes, poco conocidas. Era frecuente la enunciación del “yo” (yo soy...) y la “concretización” de lo abstracto. Tendió, muchas veces de manera inconsciente, a liberar al lenguaje poético del dominio de una sintaxis demasiado lógica. Optó más bien por no mostrar hechos terminados ni mundos precisos (de ahí la omisión de verbos y el énfasis en construcciones nominales). Además, como ocurre en la obra de Mallarmé, los significados tradicionales de los signos de puntuación oscilan considerablemente. Los puntos en común entre los poemas que aquí hemos estudiado y la concepción simbolista de la poesía son evidentes.

lo emulador (el suelo laborable y el surco femenino). Aunque el hermeneuta francés no lo coloca en estos términos sino que solo menciona los ejemplos y los incluye bajo el gran renglón de “correspondencias”, al asignarle los rótulos “contigüidad”, “conveniencia”, “emulación”, “analogía” buscamos dar cuenta de la profunda relación entre esta visión del símbolo y la *episteme* que Foucault le atribuye al Renacimiento. Con lo simbólico, el mundo, que *es también el poema*, vuelve a emerger en marcas o “signaturas”. Todo lo que el símbolo puede proporcionarnos se vuelve infinito, tanto como lo es el universo. Sin embargo, vale destacar que ello no implica una relación mística en la que el símbolo, por sí mismo, de cuenta del mundo como un oráculo. Sus relaciones con el cosmos se dan dentro de su propia lógica de sentido, la cual no tiene implicaciones metafísicas sino que opera exclusivamente en nuestro entendimiento: somos nosotros quienes creamos y dotamos de sentido a los símbolos⁷⁶.

Las correspondencias que emergen en *Piedra de sol* son numerosas. Ante todo, su título alude al monolito del México pre-hispánico donde los aztecas plasmaron su cosmogonía y su visión del tiempo: las etapas que antecedieron la llegada del actual Sol, los puntos cardinales, los ciclos y semanas del año. El poema cuenta con 584 versos, el mismo número de días que, según los aztecas, tardaba Venus en alinearse con el sol. Si atendemos a la estructura del poema, veremos que es la misma de un ciclo ininterrumpido y eterno: los primeros seis versos se repiten al final (lo que se denomina “coda”, y que no entra en la cuenta de los 584 versos); ninguna frase está separada de otra por un punto, todas las pausas están hechas con comas, punto y coma o cambios de estrofas, y el último verso tiene dos puntos al final, lo cual sugiere el reinicio de todo el poema, así como Venus reiniciaría

⁷⁶ Es en nosotros, el poeta y sus lectores, en quienes el símbolo tiene un espacio, bien sea para imponerse en el texto sin que lo advirtamos o sea porque logramos reconocerlo, lo vemos, y hacemos que emerja. Dos pasajes de Borges en *El hacedor* cobran total pertinencia. En “*Inferno, I, 32*”, se relata el origen de unos versos de la Divina Comedia en los que se menciona a un leopardo (“*una onza muy ligera y veloz*”). En el texto de Borges, Dios le habla en un sueño al leopardo encarcelado: “*Vives y morirás en esta prisión para que un hombre que yo sé te mire un número determinado de veces y no te olvide y ponga tu figura y tu símbolo en un poema, que tiene su preciso lugar en la trama del universo. Padeses cautiverio pero habrás dado palabra a un poema*”. Luego, de su “Arte poética”: “*Ver en el día o en el año un símbolo / De los días del hombre y de sus años, / Convertir el ultraje de los años / En una música, un rumor y un símbolo, / Ver en la muerte el sueño, en el ocaso / Un triste oro, tal es la poesía / Que es inmortal y pobre. La poesía / Vuelve como la aurora y el ocaso*”.

su ciclo con el Sol. Paz llegó a decir que el poema era una “larga frase circular”⁷⁷. Así, significante y significado adquieren la organicidad que ya hemos estudiado previamente.

Por otro lado, la piedra de sol era también un lugar de sacrificios para la civilización azteca. No es casual que la imagen de la sangre y el altar sagrado, junto con el dolor y la violencia, sean tan importantes en el poema: “*tus pechos dos iglesias donde oficia / la sangre sus misterios paralelos*” (aludiendo al ritual, la ceremonia donde se ofrece el cuerpo), “*y a la salida de tu blanca frente / mi sombra despeñada se destroza, / recojo mis fragmentos uno a uno / y prosigo sin cuerpo, busco a tientas*”, “*te pareces al filo de la espada / y a la copa de sangre del verdugo*”. El encuentro sexual está signado por el coqueteo con la muerte, la herida abierta que mana dolor y la búsqueda fallida de un sosiego.

El carácter cosmológico del texto, emparentado con el contenido de la escultura real, asocia elementos como el árbol, sólido imponente y estático, y el agua, líquido que todo lo inunda. El yo poético recorre y enfrenta estas imágenes bajo un concepto dinámico y feroz de la Naturaleza. Ya desde los primeros versos: “*un sauce de cristal, un chopo de agua*” se advierte la fusión entre elementos que nos propone el poema. El árbol es un “surtidor”, está “bien plantado”, pero no resiste ni el aire (“*un alto surtidor que el viento arquea*”) ni el movimiento (“*un árbol bien plantado mas danzante*”). El agua, a pesar de la fragilidad de su materia, “mana profecías”, es una “unánime presencia” y es “soberana”. El “chopo de agua” es la síntesis de poderes, cuerpos disímiles y reencontrados que marcan la pauta para el resto del poema a la hora de abordar otros temas como la fusión sexual y amorosa⁷⁸. De hecho, más tarde el fuego pasa a formar parte de ese imaginario: la mujer que es el motivo del poema es descrita como “*escritura de fuego sobre jade*”. El avance

⁷⁷ Cfr. El ensayo “*Piedra del Sol. Un acercamiento comunicológico a la vida-obra de Octavio Paz*” (2005) del Dr. Tanius Karam, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/opazcomu.html>

⁷⁸ Esta fusión de contrarios ya está implicada desde el Romanticismo, en Goethe, por ejemplo. En *Teorías del símbolo*, Todorov hace el siguiente resumen de la teoría del símbolo goethiana: “el símbolo es productor, intransitivo, motivado; logra la fusión de los contrarios: es y a la vez significa, su contenido escapa a la razón: expresa lo indecible [...] El símbolo se produce inconscientemente y provoca un trabajo de interpretación infinito” (289). Respecto a la tesis de que el símbolo no sólo significa sino que “es”, hay una propuesta casi idéntica en Friedrich Schelling: “En cuanto al símbolo, se caracteriza [...] según la formulación preferida de Schelling, por el hecho de que el símbolo no sólo significa, sino también *es*. En otros términos, por la intransitividad del simbolizante. En el símbolo, ‘lo finito es al mismo tiempo lo infinito mismo, y no lo significa solamente’ [...] ‘Es simbólica una imagen cuyo objeto no sólo significa la idea, sino que es esa idea misma’” (292). Los textos que Todorov está citando pertenecen a Schelling. Los toma de una edición alemana de sus *Obras Completas (Sämtliche Werke)*.

implacable de agua es también evocado en la reiterada imagen trepadora de la yedra: “*mis miradas te cubren como yedra*”, “*mejor comer el pan envenenado, / el adulterio en lechos de ceniza, / los amores feroces, el delirio / su yedra ponzoñosa*”, y de nuevo, al referirse a la amada: “*yedra que avanza, envuelve y desarraiga / al alma y la divide de sí misma*”.

En otro nivel, también encontramos correspondencias con la vida y obra del poeta: Paz escribe la obra en la mitad de su vida, obra que luego sería considerada, como ya dijimos, un giro en su escritura. Forma parte del poemario “Estación Violenta” (luego incluido en la antología *Libertad bajo palabra*), cuyo título está asociado por el propio Paz al otoño, transición, estación de recolección de frutos y reunión de los hombres, así como a una época de su vida, también otoñal (“*La iniciación del otoño, constituye la estación violenta, la estación de las pasiones*”, dijo Paz en una entrevista Emmanuel Carballo en 1953). De igual forma, Paz admitía el carácter autobiográfico del poema. Un encuentro con una indígena mientras era niño había marcado su vida y lo mantuvo cerca del imaginario prehispánico. Por otro lado, en los años cincuenta, la vida amorosa del poeta sufría una ruptura y una transición: se divorciaba de Elena Garro y encontraba un nuevo amor, Bona Tibertelli de Pisis⁷⁹. La génesis del poema no está aislada ni aséptica de significados biográficos.

Resulta difícil, y hasta imposible, agotar estos sistemas de correspondencias en *Piedra de sol*. La búsqueda de semejanzas secretas que lleva a cabo al poeta no nos conduce a un saber “monótono”, donde todo es una suma, como explica Foucault sobre conocimiento el renacentista. La idea de un mundo cuya estructura está tan profundamente relacionada y correspondida entre sus partes efectivamente implica que, en el fondo, se conozca siempre la misma cosa (los signos y símbolos serían signos y símbolos de lo mismo), solo que camuflada en sus manifestaciones interconectadas, sus distintas *figuras* (impregnadas de símbolos). Pero aunque lo simbólico-poético emprenda tal tarea al verbalizar y comunicar las dimensiones de lo humano y de la vida, de la verdad y del Ser, es más bien, para utilizar el término de Palacios, un “evento”: algo único e irrepetible *de lo*

⁷⁹ Así lo cuenta Víctor Manuel Mendiola en su artículo “Octavio Paz y el debate sobre ‘Piedra de sol’”, publicado en la *Revista Ñ* (versión digital) el 29/09/2007: “De igual forma podríamos adivinar que en los años cincuenta el proceso de disolución de su matrimonio con Elena Garro y el hallazgo de Bona Tibertelli de Pisis serán fuerzas que encontrarán en **Piedra de sol** una expresión. Al leer este poema es imposible no advertir el recuerdo de acontecimientos tumultuosos y, al mismo tiempo, el resplandor de un interior agitado”. Disponible en: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2007/09/29/u-03011.htm>

cual somos parte en cada encuentro que tenemos con ello, y por eso no puede volverse monótono. Todos los poemas de la historia no son una suma. Precisamente, el que haya en ellos algo “absoluto” o “universal” los enlaza sin volverlos una masa homogénea, reconociendo que poseen un elemento en común, “lo poético”, que paradójicamente aparece de formas distintas en cada época y es indefinible si no se considera el encuadre histórico.

Como ya lo vimos con Martínez, esa figura a la que nos enfrentamos en la poesía, es el “es-B” de “A es-B”, siendo que A es irreductible. La poesía busca que ese contenido simbólico, aunque inagotable, aunque posible *en otras figuras*, aparezca como un “A” y así la cosa pueda ser reconocida. Por eso es un “evento”: la figura con la que nos hallamos en cada lectura puede aparecerse distinta, puede esfumarse. Transcurrirán los años y el poema despertará en el mismo individuo interpretaciones y emociones distintas de las que despertó en su primera lectura. Pero también sabrá reconocer que es el mismo poema, son los mismos conceptos e imágenes, es el mismo “A” comunicándose una vez más en su irreductibilidad y, paradójicamente, en otra figura que siempre será el “B” que le corresponde a “A”. De aquí que Martínez asegure que el “dicente excelente” es el “cantor del acontecimiento”, del acontecimiento que es la aparición de la cosa en su figura. Y a la vez que “A” es irreductible y no podemos descomponerla para el análisis, también fracasaremos en dilucidar qué es “B”, porque “B” no es una cosa sino una figura. Es indefinible, y sin embargo, constituye la aparición de A con la que contamos. Su forma, y por eso la vital importancia del “es-B” para nosotros, lectores. La “forma”, en palabras de Eco, es “*el punto de llegada de una producción y el punto de partida de un consumo que, al articularse, vuelve siempre a dar vida a la forma inicial desde diferentes perspectivas*” (*Obra abierta*). Solo desde “B” la obra comienza a comunicar a la cosa “A”, solo en “B” puede ponerse a la cosa en común entre los interlocutores, y solo a partir de “B” podemos dar curso a la interpretación, aunque “B” carezca de la calidad de cosa.

Concebir la obra literaria como un “evento” o “acontecimiento” que, para Palacios, implica dejar atrás toda idea del poema como “objeto de estudio” fijado, se emparenta con la visión dinámica y dialógica que Gadamer le asigna al lenguaje. En *Arte y verdad de la palabra*, el filósofo alemán afirma que, siendo el lenguaje mismo un “acontecimiento”, existe más bien “*como algo que le llega a uno*” (118), y por eso cualquier traducción de

aquello que comprendemos en un evento lingüístico paradigmático como lo es la poesía no agota lo comprendido, incluso si tal traducción intenta *poetizar* también con conceptos e imágenes. Pero agregamos que todo acontecimiento se inserta en un devenir no de manera aislada; incluso cuando irrumpe con violencia, pasa a integrarse a un pasado, un presente y un futuro, su antecedente, su contexto, su proyección y reflexión. Está sujeto al cambio en el tiempo, la nueva interpretación o, ¿por qué no?, el olvido. En ese sentido, cobra pertinencia esa “apertura ilimitada” que Gadamer le atribuye al lenguaje (ya visto su carácter de conocimiento). Tal apertura es lo que permite que lo “pre-lingüístico” o “no semántico” que hay en el símbolo pueda impulsar el desplazamiento de la metáfora, impregnando conceptos e imágenes. Esos elementos anteriores a lo propiamente lingüístico podrían encaminarse hacia el lenguaje porque éste se mantiene abierto, y más aún en la metáfora, donde se instala una tensión entre dos visiones de la realidad: la del sentido literal, y aquella que el poema quiere comunicar.

¿Cómo ocurre ese desplazamiento del concepto –abstracto e inconmensurable con la realidad– y la imagen –orientada a los sentidos y la emoción individuales–, a ese punto que troca el sentido y genera la tensión? ¿Cómo se metaforiza y se lleva al lenguaje ese “resto” del símbolo? Según Ricoeur, hay mecanismos metafóricos que asemejan el funcionamiento del símbolo. El primero sería la *tensión* de la metáfora y su manera de reinterpretar la realidad. El segundo sería el *encadenamiento*: las metáforas no operan solas, se relacionan unas con otras hasta que las más radicales *reúnen* las imágenes subordinadas y *difunden*, *esparcen* los conceptos. Solo así las metáforas en un poema pueden conformar un conjunto orgánico, provocando estos movimientos horizontales y verticales. El tercer mecanismo metafórico semejante al símbolo sería la *jerarquización*: cada conjunto de metáforas van insertándose en conjuntos más amplios, hasta llegar a la cumbre (o base, como quiera verse) que es el símbolo originario de la experiencia. Ahí estaría el primer peldaño del orden metafórico. Ya habíamos visto que el propio Paz le asignaba al origen del lenguaje un carácter simbólico, representar las cosas con otras cosas (las palabras). Las metáforas vendrían a replicar esa primera representación.

Sin embargo, nos parece que las semejanzas entre los mecanismos metafóricos y el funcionamiento de los símbolos no explican propiamente cómo ocurre el desplazamiento. Aunque Ricoeur pasa de inmediato a decir que las metáforas y los símbolos se trascienden

entre sí en tanto unas permiten el acceso de los otros al lenguaje y los otros superan en contenido lo que ellas alcanzan a decir, ya ha hecho antes una observación clave: para que la estructura del símbolo sea capaz de operar es necesario un intérprete. Creemos que a partir de aquí puede hacerse más claro hasta qué punto la poesía, un discurso articulado por un individuo, puede combinar elementos tan densos como los símbolos, supuestamente tan arraigados en los fundamentos de lo humano, y “poder mantenerse por sí misma”, erguirse.

En *El origen de la obra de arte*, Heidegger lo explicita de la siguiente manera:

Cuanto más solitaria se mantiene la obra dentro de sí, fijada en la figura, cuanto más puramente parece cortar todos los vínculos con los hombres, tanto más fácilmente sale a lo abierto ese impulso –que hace destacar a la obra– de que dicha obra sea, tanto más esencialmente emerge lo inseguro y desaparece lo que hasta ahora parecía seguro [...] Cuanto más puramente se queda retirada la obra dentro de la apertura de lo ente abierta por ella misma, tanto más fácilmente nos adentra a nosotros en esa apertura y, por consiguiente, nos empuja al mismo tiempo fuera de lo habitual [...] En la misma medida en que una obra no puede ser sin haber sido creada, pues tiene una necesidad esencial de creadores, tampoco lo creado mismo puede seguir siendo sin sus cuidadores.

La doble necesidad de “creadores” y “cuidadores” para la obra de arte es crucial. Como lo hemos señalado anteriormente, la ontología de Heidegger, su nueva lectura del Ser, su pregunta, va a interrogar, ante todo, a un ente, pues “Ser” quiere decir “Ser de un ente”, aunque el Ser no sea él mismo un ente. Ese ente interrogado es el hombre (el *Dasein*, ser-ahí). En consecuencia, el ser de la obra que sale en ese “impulso” sólo podrá salir para un hombre. La “inseguridad” que ahora emerge solo puede ser tal para un ente, el *Dasein*; lo que “parecía seguro” sólo lo parecía para el *Dasein*. La obra de arte no es un ente plenamente autónomo que viva por sí solo y donde el Ser adquiriera una presencia por su cuenta. Necesita al *Dasein* para que forme parte de esa presencia y sea capaz de reconocerla. La verdad que aquí se des-oculta (*alétheia*) debe des-ocultarse *para alguien*. Luego, esa “apertura de lo ente” que se da en la obra no se queda estática, nos atrae hacia ella y genera lo que antes hemos llamado con Shklovski “desautomatización”. Y ante todo, para que la obra *sea*, ha habido un proceso de *creación*, y esto implica la intervención humana de un material para articularlo hacia ciertos fines. No queremos decir con esto que la obra se agote en la orientación que su creador le dio a su material (ya vimos que incluso un signo más “sencillo” como la orden media más que intenciones), pues no deja de ser eso: una orientación que los intérpretes estamos en la obligación de considerar, así sea para advertir constantemente sus posibles oscuridades, bifurcaciones, retornos y horizontes.

Un pasaje, unos versos, una nota colgada en la nevera, no son propiamente poéticos sino hasta que forman parte de un *poieîn*, un hacer que pone a la cosa enfrente de nosotros y de esta manera comunica. Quien ve en unos anuncios publicitarios, como en el caso de Cardenal, la posibilidad de unos versos, está *poetizando* esos anuncios, usándolos para designar otras cosas que lo que los anuncios denotan, y lo está haciendo mediante una acción orientada, aunque dicha acción sea totalmente inconsciente. El *poietés* es capaz de tomar las riendas del lenguaje, pero éste también puede redirigirlo por sí solo. De hecho, Paz da cuenta de esta importancia relativa de lo “consciente” en el proceso creativo de la obra:

No tenía plan. No sabía lo que quería escribir. *Piedra de sol* se inició como un automatismo. Las primeras estrofas las escribía como si literalmente alguien me las dictara. Lo más extraño es que los endecasílabos brotaban naturalmente, y que la sintaxis, y aun la lógica eran arbitrariamente normales. De pronto sobrevino una interrupción. Había escrito unos 30 versos y no pude seguir. Salí al extranjero por dos semanas [...] y a mi regreso, al releer lo escrito, sentí la necesidad de continuar el texto. Volví a escribir con una extraña facilidad, pero en esta ocasión intenté utilizar la corriente verbal y orientarla un poco. Poco a poco el poema se fue haciendo, me fui dando cuenta hacia dónde iba el texto. Fue un caso de colaboración entre lo que llamamos el inconsciente (y que para mi (sic) es la verdadera inspiración) y la conciencia crítica y racional. A veces triunfaba la segunda, a veces la inspiración⁸⁰.

Pero el *poieîn* quizás no sea algo exclusivo del artífice, quizás pueda ser instaurado tanto por el creador como por los cuidadores de la obra. Autores e intérpretes van intercambiando roles: los intérpretes también actualizan la obra y la incluyen de cierta forma en el espacio y el tiempo. Pasan a formar parte de una suerte de cadena de individuos que nunca adquirirán rostro porque la individualización rompería la *communio*, aquello con lo que el yo poético de *Piedra de sol* siempre se encuentra:

soy otro cuando soy, los actos míos
son más míos si son también de todos,
para que pueda ser he ser de otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia,
no soy, no hay yo, siempre somos nosotros

Lo simbólico, y lo que él espejea de la identidad humana, se mueve entre nosotros, nuestras acciones, no en una caverna fuera de nuestro alcance. La labor del poeta está en

⁸⁰ En *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz* (1997) de Enrico Santi, citado por Kranam (2005).

materializar lo simbólico a través de la palabra, atándolo a un significante y asumiendo su inagotabilidad. La labor del intérprete es reconocer la presencia de ese significante, sus aristas de sentido hacia sí mismo y hacia cosas distintas, y finalmente asumir *a priori* la “inseguridad” a la que está condenada su propia labor hermenéutica. No hay “yo” para el poema, sino un otro siempre alternando su lugar para ser buscado incesantemente y encontrarse, al final, que “siempre somos nosotros”, y el otro y yo no éramos sino un invento ya desgastado (“*vida que nos desvive y enajena, / que nos inventa un rostro y lo degasta, / hambre de ser, oh muerte, pan de todos*”).

Aunque la cantidad de versos y su riqueza metafórica dificulten la lectura de *Piedra de sol*, el poema quiere dar cuenta de las maneras en que se construye esa *communio* entre los hombres, todas vinculadas a lo sagrado, lo paroxístico y profundo. No son experiencias de las que nosotros mismos podamos dar cuenta totalmente con palabras. Solemos asociarlas con lo impronunciable, lo que nos colma y rebasa:

El amor sexual, pérdida de identidad, anulación del yo, y comienzo de un viaje interminable: “*el mundo nace cuando dos se besan [...] las máscaras podridas / que dividen al hombre de los hombres, / al hombre de sí mismo, / se derrumban / por un instante inmenso y vislumbramos / nuestra unidad perdida*”, y un poco antes: “*voy por tu cuerpo como por el mundo [...] voy por tus ojos como por el agua / los tigres beben sueño en esos ojos [...] voy por tu frente como por la luna [...] voy por tu vientre como por tus sueños*”.

El encuentro místico, dado a través del cuerpo, el sacrificio y el amor, y a través del cual el lenguaje y la persona caen en un espacio insólito donde, más bien, no tienen espacio:

puerta del ser: abre tu ser, despierta,
aprende a ser también, labra tu cara,
trabaja tus facciones, ten un rostro
para mirar mi rostro y que te mire [...]
manantial que disuelve nuestros rostros
en el rostro sin nombre, el ser sin rostro,
indecible presencia de presencias...

Y, por último, la poesía misma. El recorrido tan tortuoso del yo poético de *Piedra de sol* no ha intentado sino traducir en palabras los encuentros, trampas, auges y caídas del hombre en su devenir. Reconoce la profunda conexión del cuerpo de la amada con las

llamas del fuego, del árbol que se yergue con el río que lo rodea, del deseo infinito con la muerte siempre lista, del amor sagrado con el incesto, la revolución amorosa y la revolución política, el dolor de todos los hombres a lo largo de la historia y finalmente, la abertura incesante, ese abismo inseguro que Heidegger señala en la obra de arte. Todo en un instante. Los 584 versos del poema transcurren en un instante sin tiempo en el que se vislumbra el cosmos humano (*kosmos*: orden) y la *communio*, esa participación que hemos entendido como inagotable y que no implica un lenguaje cómodo y sencillo: inunda la vida. (“*todos los nombres son un solo nombre, / todos los rostros son un solo rostro, / todos los siglos son un solo instante*”). El poema se propone “encarnar” esa experiencia al lenguaje, así como el sexo “encarna” el deseo y el silencio “encarna” el encuentro con el Ser y con el nombre originario: “*todo se comunica y transfigura, / arco de sangre, puente de latidos, / llévame al otro lado de esta noche, / adonde yo soy tú somos nosotros, / al reino de pronombres enlazados*”. Sólo en un *instante*, punto claro y distinto del tiempo pero abierto a todas sus proyecciones, puede suceder el poema⁸¹. No podemos esperar de él una historia que transcurra de A a B, luego a C. Así como cada lectura puede dejarnos agotados porque resulta imposible apresar todos los versos, *Piedra de sol* revive el instante en el que ese yo poético se instala en la historia para proyectarse y reflejarse en infinitas direcciones mientras que nosotros nos instalamos frente al poema intentando recorrer el mismo bosque sinuoso pero a un nivel hermenéutico. En ese sentido, un concepto lineal de tiempo y, en consecuencia, un concepto de historia como sucesos que se van sumando, impiden pensar la auténtica comunión de los hombres, bien sea a través del amor, la naturaleza o la poesía. Una visión circular y eternizada del Tiempo da cuenta de aquello que siempre somos y volveremos a ser, lo que persiste y nos encontrará indefinidamente sin que nosotros podamos encontrarlo, ni mucho menos agotarlo. Es lo que Eco llama la “apertura fundamental” de toda obra de arte, el proceso por medio del cual una obra se le presenta como posibilidad constante a un usuario que no la aborda arbitrariamente, sino que se introduce en ella bajo la orientación de lo que el autor deseó de la obra y que, como ya

⁸¹ Como lo expone Todorov en *Teorías del símbolo*, ya desde el siglo XIX el filólogo romántico Georg Friedrich Creuzer le había asignado al símbolo un tiempo específico: el instante. Todorov cita a Creuzer: “Una idea se abre en el símbolo en un momento y por completo, y llega a todas las fuerzas de nuestra alma. Es un rayo que cae directamente desde el fondo oscuros del ser y del pensar hacia nuestra mirada y que atraviesa nuestra naturaleza íntegra” (303). En este orden de ideas, la propuesta temporal de *Piedra de Sol* coincide con su carácter simbólico en tanto producto de instantes significativos, y en tanto narración de un instante en la Historia y el mundo.

hemos dicho, no la define en términos absolutos. Así como el tiempo en *Piedra de sol* se repetirá infinitamente, cada encuentro con el poema termina siendo una nueva “ejecución” del poema por parte del lector.

La comunión final en la poesía es, a su vez, una correspondencia (quizás la más total de *Piedra de sol*) con el acto poético. La imagen metadiscursiva que identificamos a continuación alude a los conceptos de poesía y símbolo que hemos venido manejando. Si el poema transcurre en un instante, esta descripción ilustra la manera en que el poema aparece en ese instante, con su figura y las figuras de otras cosas que nos muestra. Un mensaje erguido, que por ser simbólico (poético) significa y *es*, apunta hacia sí mismo, a diferencia del signo; está inclinado a lo hermético, y sin embargo se halla siempre actualizándose, “derramándose” e instalándose en nosotros:

el instante se abisma y se penetra,
 como un puño se cierra, como un fruto
 que madura hacia dentro de sí mismo
 y a sí mismo se bebe y se derrama
 el instante translúcido se cierra
 y madura hacia dentro, echa raíces,
 crece dentro de mí, me ocupa todo,
 me expulsa su follaje delirante,
 mis pensamientos sólo son sus pájaros,
 su mercurio circula por mis venas,
 árbol mental, frutos sabor de tiempo

El yo del poeta es también aquí el yo del lector, encontrándose con un mensaje que lo supera y que sin embargo se asienta en él. Va poniendo algo en común que precisamente, por incluirlos en una comunidad, no puede ser definido y aprehendido por un solo sujeto. El poema lo abrumba con un proceso comunicativo irrefrenable e inmedible. Lo lleva al debate, la confrontación de visiones, el error, pero también a la asunción de los límites: después del choque y el fracaso con los muros de lo hermético, hay cierto alivio en saber que aunque nos equivoquemos en nuestro acto interpretativo, otros podrán nutrirlo o superarlo, e incluso podremos volver a intentarlo. Nuestros horizontes son *eso*: espacios desplazables que se pierden a lo lejos, de ahí que la comunicación humana tenga infinitas posibilidades. El disenso no es el final sino la vía siempre trunca hacia la síntesis de lo divergente, y aunque los lectores nunca lleguemos propiamente a ese supuesto estadio de consenso, la

poesía parece haber llegado siempre por nosotros, y por ello conserva una abertura irreductible:

un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:

Conclusiones

Resulta difícil darle un cierre definitivo al análisis de un objeto que se caracteriza, precisamente, por estar siempre abierto y escurrirse de cualquier disciplina científica o humanística que intente dar la última palabra sobre su naturaleza. Como lo señalamos al principio, nuestra intención estaba muy lejos de la de construir una poética absoluta. Y ni siquiera una poética a secas. Las descripciones que aquí hemos dado acerca de los procedimientos y fenómenos poéticos no son más que referentes hermenéuticos para reconocer la posibilidad de comunicación en la poesía. Tal reconocimiento nos ha permitido repensar la comunicación en términos distintos al consenso. La comunicabilidad poética, su “puesta en común”, radica en el diálogo que establece entre interlocutores anónimos que abandonan su individualidad para comprender un mensaje erguido, renuente a contextualizaciones y depositario de símbolos ligados profundamente a nuestra experiencia y cultura. Con tales características, este diálogo “poema-lector” no puede concluir. Lo que se comunica en él no es necesariamente un juicio en el que dos individuos están de acuerdo, sino más bien aquello que está siendo connotado por el poema y que se presenta como una interpelación. Aparece entre los interlocutores una *communio* de incertidumbres, reflexiones y proyecciones que se actualizan constantemente.

No podemos callar ni detener ese *diálogo*. Constantemente nos impulsa hacia el proceso interpretativo a sabiendas de que sus mensajes seguirán significando sin, a pesar de, o *con* nosotros más allá de nuestra lectura. Si el poema nos comunica algo, habrá otro tanto que se nos escape, y ésta es la forma de verdad poética. La “puesta en obra” de la verdad en poesía tiene una implicación dinámica: la verdad comienza a funcionar incrustada en sistemas laberínticos de correspondencias a través de los cuales es ocultada y des-ocultada. De esta manera, advertimos con Heidegger que la palabra poética reconstruye la definición griega de verdad en la que tanto énfasis hizo el filósofo alemán: la verdad como *alétheia*, des-ocultación.

Intentamos dar cuenta de algunos *leit motiv* entre aproximaciones teóricas que se declaran separadas. Vimos las relaciones entre los procesos de denotación-connotación, especialmente estudiados por la semiótica, y su parecido con “el juego que ya está jugándose” en el decir poético según Martínez (lo que se presenta implícitamente en la

poesía) o el combate “mundo-tierra” que planteaba Heidegger, según el cual la tierra es lo que se mantiene hermético y aloja lo abierto, que es el mundo. Tal dialéctica oculto/des-oculto es la de la *alétheia*. También advertimos que la búsqueda de semejanzas que Aristóteles veía en el proceso metafórico vuelve a ser una tarea del poeta una vez que el lenguaje, finalizado el Renacimiento, deja de ser un objeto más de la naturaleza y su red de semejanzas para pasar a desempeñar funciones representativas durante los siglos XVII y parte del XVIII. Por otro lado, la concepción hermenéutica del lenguaje como “pregunta y respuesta”, terminó de destronar a la proposición como lugar eminente de la verdad (destronamiento fundado en la ontología fallida de Aristóteles), pues ningún enunciado sería el definitivo. De esta manera, quisimos mostrar que los límites epistemológicos en cada disciplina pueden ser franqueables y no constituyen un obstáculo en sí mismos. Además, así como el objeto poético no se agota en ninguna de ellas, cada una es susceptible de funcionar como método inagotable para estudiar dicho objeto.

Examinamos la relación entre dos discursos que, en sus orígenes, se mostraron rivales: la ontología y la poesía. Vimos que la Filosofía procuró defender el primero por su supuesta capacidad de remitir a un afuera y dar cuenta de una verdad única e “imperturbable”. Pero su máximo exponente, Aristóteles, le dio un golpe fulminante al dar cuenta de que el Ser, máximo fundamento ontológico, estaba sumido en una profunda indeterminación, por lo que una ciencia sobre el Ser estaría condenada al fracaso (lo cual no impediría su constante intento). Al caer la ontología desde su concepción clásica, y con ella el baluarte en el que se encontraba el juicio como lo verdadero, nos enfocamos en las posibilidades de verdad en la poesía desde la Filosofía contemporánea. Se da en lo poético un “juego que ya está jugándose”, lo que no está dicho también está presente (*connotando*) y se yergue para ponernos en frente a la cosa en su figura (*eîdos*) irreductible e inapresable. Se *produce* la cosa a través de una figura, y en ese sentido, conserva su significación griega original: *poieîn*, un hacer que nos “pone enfrente” a la cosa. A través del *eîdos* (que no es un ente, y por eso resiste cualquier definición), la poesía logra interpelarnos e incluirnos en sus dinámicas de significación a la vez que mantiene un resquicio hermético, que es lo que nos incita a seguir enfrentándonos a los poemas y repensar su significado. Se instaura así el *diálogo*, noción clave de la hermenéutica gadameriana y de la comunicación poética.

El “poner enfrente” de la poesía (que termina siendo el “poner en común”) se caracteriza por separarse del uso común de lenguaje y *representar* los objetos de manera distinta a la habitual. Generar en nosotros una “desautomatización”, libera nuestra percepción e imaginación y hace que nos detengamos en el mensaje en cuanto mensaje, en su materialidad y su significado, solapando (nunca anulando) factores como las intenciones de los involucrados o el contexto en que se produce el mensaje (esto nos permitió estudiar *poemas* y no *poetas*, y valernos de la información sobre los autores hasta donde fuese necesario). Sin embargo, la “desautomatización” no siempre es tan evidente ya que algunos poemas no emplean un registro opuesto al común sino que se valen de la cotidianidad para poetizar. Asumimos entonces que los umbrales que delimitan lo poético y lo no poético del lenguaje son francamente inmedibles. Pero aún en esos casos, logramos reconocer que el mensaje nos mantiene atrapados al establecer equivalencias entre su significante (ritmo, sonido, palabras en la página) y su significado. Las palabras en el poema no son usadas únicamente por su significante ni solo por su significado. En tanto forman parte de nuestro mundo social, sus signos no pueden dejar de significar. Y como sucede con las demás artes, su materia prima, la palabra, posee una presencia física (fónica y visual) que no puede pasar por alto. Tal organicidad termina por traducirse en *presentatividad*, el lenguaje se vuelve opaco porque el significante adquiere una presencia tal que le impide transparentarse para que podamos acceder al significado, pero a su vez, el significado también se yergue en toda su ambigüedad y oscuridad. Y si bien el significado permite la representación de los objetos, el significante también puede representar mediante su materialidad aquellos objetos a los que se refiere el significado. Nos encontramos así con que el lenguaje poético tiene grados de *representatividad* y de *presentatividad*.

Lo que posibilita que el mensaje poético se yerga, suspenda individualidades y nos enfrente a la Otredad, el abismo de lo diferente y discontinuo, es su arraigo simbólico. Los poemas manejan sistemas de correspondencias cuyo material de intercambio son símbolos, y éstos se encuentran profundamente vinculados a experiencias fundamentales del hombre, desde el acto sexual a la revelación mística. De ellos saca la poesía su capacidad para “poner en común”, para comunicar realidades. Los símbolos *representan* esas realidades a la vez que se *presentan* a sí mismos como tales realidades. A diferencia de los signos, su naturaleza no es la de transparentarse para que accedamos al significado sino la de

configurarse en una presencia enigmática que da cuenta de las semejanzas en el mundo, no a manera de una revelación, sino como la encarnación de nuestro entendimiento de ese mundo. A su vez, lo simbólico impregna los conceptos con los que usualmente trabaja el lenguaje para renovarlos (asumiendo siempre su esencia ambigua), así como también impregna a las imágenes que crea el poeta para que no solo impacten emocional y sensorialmente al lector sino que también puedan ser una fuente inagotable de conocimiento. Tanto el concepto como la imagen contribuyen a la creación y resguardo de sentido en el poema. Ocultan y des-ocultan. Pero esa “impregnación” de lo simbólico en los conceptos e imágenes es posible a través de un desplazamiento: la metáfora, que traslada el significado literal y común de las palabras a un lugar inesperado. Genera una tensión entre dos o más esferas significativas, lo cual permite que los procesos de connotación puedan actualizarse constantemente.

Por último, tenemos que aunque la poesía se instaure como ese “mensaje erguido” separado de practicidades, no es una máquina autónoma. Ha sido configurada de cierta forma por un individuo, lo cual orienta su sentido aunque no le coloque muros infranqueables, y a la vez necesita la ejecución de su lector para poder significar y presentarse, interpelar y renovarse.

La comunicabilidad de la poesía nos propone lo heterogéneo, la ruptura y el disenso. No se trata aquí de estar de acuerdo, de darle punto y final al encuentro lingüístico entre los hombres una vez que todos hayan cumplido con sus necesidades pragmáticas y puedan olvidarse de sí mismos y del otro. La poesía promueve el acercamiento de un “Yo” y un “Tú” anónimos que reconozcan la Otredad en toda su incertidumbre. La comunicación deja de ser un espacio seguro para homogeneizar visiones e implantar un horizonte hermenéutico único. Aparece más cercana a sus fundamentos en tanto experiencia humana: posibilidad infinita, contingente y siempre abierta, enfrentada a la inhospitalidad de nuestra finitud.

Obras citadas

- Abbagnano, Nicola. Historia de la filosofía. Barcelona: Montaner y Simón, 1964.
- Acero, Juan J., Eduardo Bustos y Daniel Quesada. Introducción a la filosofía del lenguaje. Madrid: Cátedra, 2001.
- Adorno, Theodor. "El ensayo como forma" El arte de la prosa ensayística. Caracas: Fundación Metrópolis, 2002. 129-158.
- Antiseri, Dario y Giovanni Reale. Historia del pensamiento filosófico y científico. Barcelona: Herder, 1995.
- Aristóteles. Metafísica. Madrid: Gredos, 1998.
- . Poética. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998.
- . "Sobre la interpretación". Vers. Miguel Candel SanMartín. Ed. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. 3 de febrero de 2011 <www.philosophia.cl>.
- Aubenque, Pierre. El problema del ser en Aristóteles. Madrid: Taurus, 1974.
- Barthes, Roland. La aventura semiológica. Barcelona: Gedisa, 1993.
- Barwise, Jon y John Perry. Situaciones y actitudes. Madrid: A. Machado Libros, 1992.
- Berthier, Antonio E. "Investigación documental y marco teórico. Cómo construir un marco teórico". Julio de 2004. Grupo Emergente de Investigación de la Universidad Mesoamericana. 6 de Febrero de 2011 <<http://www.geiuma-oax.net/cursos/marco.pdf>>.
- Borges, Jorge Luis. Obras completas 1923-1972. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- Bravo, Francisco. Estudios de filosofía griega. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2001.
- Bravo, Francisco. "Los filósofos griegos preplatónicos". Astorga, Omar, y otros. Ensayos para una historia de la filosofía. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1998. 9-63.
- Bustos, Eduardo de. La metáfora. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Cadenas, Rafael. Poemas selectos. Caracas: bid & co. editor, 2004.
- Cardenal, Ernesto. Antología poética. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2005.

- . Las ínsulas extrañas. Madrid: Trotta, 2002.
- Carreter, Fernando Lázaro. Estudios de lingüística. Madrid: Crítica, 2000.
- Carreto, Adolfo. Lenguaje y comunicación. Caracas: Panapo, 2005.
- Cassin, Barbara. El efecto sofístico. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Celan, Paul. Obras completas. Madrid: Trotta, 2009.
- . "Oí decir que en el agua...". Vers. Pablo Oyarzun. 1955. A media voz. 27 de octubre de 2010 <<http://amediavoz.com/celan.htm#O%C3%8D%20DECIR>>.
- Cortázar, Julio. Rayuela. México, D.F.: Punto de lectura, 2005.
- . Último Round. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1972.
- Danto, Arthur. El abuso de la belleza: la estética y el concepto de arte. Barcelona: Paidós, 2005.
- Derrida, Jacques. Márgenes de la filosofía. 1998: Cátedra, Madrid.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.
- Eco, Umberto. La estructura ausente. Barcelona: Lumen, 1972.
- . Obra abierta. Barcelona: Planeta, 1992.
- Foucault, Michel. La arqueología del saber. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008.
- . Las palabras y las cosas. México D.F.: Siglo Veintiuno, 1968.
- Gadamer, Hans-Georg. "¿El fin del arte?" La herencia de Europa. Barcelona: Ediciones Península, 1990. 65-83.
- . Arte y verdad de la palabra. Barcelona: Paidós, 1993.
- . Estética y Hermenéutica. Madrid: Tecnos, 2006.
- . "Transformaciones en el concepto de arte". Acotaciones hermenéuticas. Madrid: Trotta, 2002.
- . Verdad y Método I. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2005.
- Hegel, G.W.F. Estética. Buenos Aires: Losada, 2009.
- Heidegger, Martin. Arte y poesía. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992.

—. "Carta sobre el Humanismo". Vers. Madrid: Alianza Editorial. 2000. Heidegger en castellano. 18 de febrero de 2011 <http://www.heideggeriana.com.ar/textos/carta_humanismo.htm>.

—. "El origen de la obra de arte". Vers. Caminos del bosque (1996), Madrid: Alianza Editorial. Heidegger en castellano. 5 de noviembre de 2010 <http://www.heideggeriana.com.ar/textos/origen_obra_arte.htm>.

—. Ser y tiempo. Madrid: Trotta, 2009.

Hurtado de Barrera, Jacqueline. El proyecto de investigación. Bogotá: Ediciones Quirón, 2006.

Jaeger, Werner. La teología de los primeros filósofos griegos. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1952.

Jakobson, Roman. Ensayos de lingüística general. Barcelona: Seix Barral, 1975.

Karam, Tanius. "Piedra de Sol. Un acercamiento comunicológico a la vida-obra de Octavio Paz". 2005. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. 29 de mayo de 2011 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/opazcomu.html>>.

Kayser, Wolfgang. Intepretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Gredos, 1976.

Lacan, Jacques. Aún. Caracas: Ateneo de Caracas/Paidós, 1981.

Lezama L., José. El reino de la imagen. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2006.

Martínez M., Felipe. El decir griego. Madrid: La balsa de la medusa, 2006.

Matterson, Stephen. "World, Self, Poem: Essays on Contemporary Poetry from the 'Jubilation of Poets'" 1990. Modern American Poetry. 7 de abril de 2011 <http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/williams/just.htm>.

Mendiola, Víctor M. "Octavio Paz y el debate sobre 'Piedra de Sol'". 29 de 09 de 2007. Clarín.com. Ed. Revista Ñ (El Clarín). 30 de mayo de 2011 <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2007/09/29/u-03011.htm>>.

Miranda, Julio. "Piedra de toque". El Salmón. Revista de Poesía Año I, N° 2, 2008. 27.

Mondolfo, Rodolfo. El pensamiento antiguo. Losada: Buenos Aires, 1959.

Morris, Charles. "Fundamentos de la Teoría de los Signos". García, F. Presentación del lenguaje. Madrid: Taurus, 1972. 53-65.

Ossott, Hanni. Obras completas. Caracas: bid & co. editor, 2008.

Palacios, María F. Conversación con María Fernanda Palacios Taller Calicanto. Caracas: Hojas de Calicanto N° 13, octubre-diciembre, 1983. 28-33.

Parménides. "Poema del Ser". 2004. Revista Eikasia de Filosofía. 25 de enero de 2011 <<http://www.filosofia.eikasia.es/paginas/POEMASER.pdf>>.

Pasquali, Antonio. Comprender la comunicación. Caracas: Monte Ávila, 1990.

Paz, Octavio. El arco y la lira. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.

—. Libertad bajo palabra. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Perloff, Marjorie. "The dance of the intellect. Studies in the poetry of the pound tradition". 1985. Modern American Poetry. Ed. Cambridge University Press. 2011 de 7 de abril <http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/williams/just.htm>.

Picón Salas, Mariano. "Y va de ensayo". (Compilador), Guillermo Sucre. Viejos y otros mundos. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1983. 501-504.

Pizarnik, Alejandra. Poesía completa. Barcelona: Lumen, Barcelona.

Reale, Giovanni. Introducción a Aristóteles. Barcelona: Herder, 1992.

Ricoeur, Paul. Hermenéutica y Acción. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

Sabino, Carlos. El proceso de investigación. Caracas: Panapo, 1992.

Shklovski, Viktor. "El arte como artificio". Todorov, Tzvetan. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. 2008: Siglo XXI Editores, 2008. 77-98.

Steiner, George. Después de Babel. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1980.

Thiebaut, Carlos. Historia del nombrar. Madrid: Visor, 1990.

Todorov, Tzvetan. Los géneros del discurso. Caracas: Monte Ávila, 1996.

—. Teorías del símbolo. Caracas: Monte Ávila Editores, 1981.

Vattimo, Gianni. Introducción a Heidegger. Barcelona: Gedisa, 1993.

Villarino, Carlos. Lenguaje y conversación en la Hermenéutica Filosófica de Hans-Georg Gadamer. Trabajo especial de grado para optar al título de Licenciado en Filosofía. Univesidad Central de Venezuela, 2009.

Williams, William. "Sólo para decir..." Corbin, Henri, y otros. Poesía contemporánea. Vol. 1. Caracas: El perro y la rana, 2008.

—. "This is just to say". 1962. Poets.org (from Academy of American Poets). 5 de mayo de 2011 <<http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/15535>>.

Zambrano, María. Filosofía y poesía. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.