

Devenir poesía.
**Un estudio del discurso poético desde la
noción de dispositivo.**

Pablo Hoyos González

Tesis Doctoral dirigida por el
Doctor Félix Vázquez Sixto

Estudios de Doctorado en Psicología Social
Departamento de Psicología Social
Facultad de Psicología
Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)
Año 2012

Agradecimientos

Gracias a los apoyos indirectos, directos, sutiles y abruptos en este caer, subir, bajar, levantarse de "breves vislumbres indefinidos" (Poe anónimo padre de Poesin) besando boca tras boca de la hydra las cabezas floreado marabunta al aparecer de nuevo su intermitencia la claridad sin rostro el suelo sin sangre negra los perros doblando las esquinas como cucharas

A

(con ustedes mi fuerza y templanza radicalmente más potente plausibilidad ahí de lo que en el ahora yo pueda hacer sin vosotros pensar lo impensable y transcribir con la alegría y el poco respeto por el límite)

Ana e Iñaki

Pilarina y Miguel, Riti y Jose Luis

tíos, primos y familias del extrapolar radio (rAthlo, Erito-javi, Pinturero, Piluchiqui, Amaia, Joana y Salemtxu)

Tomás Sánchez Criado, el druida enselvado de la espada cezontle

Félix Vázquez, Nachachila, Pablo Fernández, Josetxu (y Víctor), Lupi, Ana Garay, Joan Pujol, Marisela, Martín Plascencia

Súper-lobo-hombre-gallina-cacarlitos-arboleda, Bronquiolo Rossi, ML (JK sentimiento charrúa), el Loco Hur, Bastardo Brialadas, Catalina (nuestra poesía), Pachuki, Gonorrete, Asai, Analía, Jara, Roque-Riki-Roca, Yann, Zarco, Dani, Tetoso o Tetas, Martiti, Loru y su Urón, Funquete, el Macareno, Ingrid Nuñez Yusti. Rosa Mirim, Clemencio, Villos, Valeria, Bolaño y los Nieves Campos, el lago Titicaca, el Altiplano central boliviano, Tihuanacu, César Vallejo, las noches de correr en las alturas para sacarme la mierda porque tiene su ritmo (quince acefalia), Kempis, Tavera y Dubuffet en boca de Meraz Leopoldo María Panero

Gamín García, Mi mana Carsot (al carnaval caníbal la quijada batiendo), Khonde (se te va a cansar la mano bandido baja la pistola de mezcal), Jirafi Anjana, Ninali (infinito tu sobrenombre), Pi pi pi no li en flor i na da, Guadalupe (y Mariana por tanto cariño y paciencias), Burri, de Kooning, Francis Bacon, Tàpies, desentramar una puerta,

Bonifacio Alonso más azul en ultramar, Víctor Arrizabalaga (y Marisol), Natacha Mazzitelli, Pizarnik (Alejandra), Mario Santiago nos están fetichizando

Por su generosidad tejedora

Familia putativa Arboleda Ariza (Coachelito y Edguitar, Niquito), Familia Bautista Durán (Doña Pilar, Don Alfonso, Rolo, Chivi y Pelu), Familia Coria (Mama Prima, Lola, Domingo, Don Delfín, Sami, David, Vero, Ale), Familia Salesiana de la Tola, Quito (Ivano: te las sigo anotando, Gaudi, Rubencho, Sandrita, Joako), Esther Pino, Familia dispersa de Guambras (Chuqui, Curichos, Hilario, Cali, Carlos, Dario, Paquito Moncayo y juguemos al rumi, Cirilo), Familia Inge Eva Colque (Deni y Katherine) Tayka Marka Caquingora (Don Pedro Lozano, Doña Vicky y Jaelita), Sewenkani (Don Lorenzo y Doña Lorenza), Familia Colectivo Jiwasá (Micapica y Maestra Vidachi), Pimiango y mi socialización silvestre (Los repes: Francis y Rafa, Capitán Trufa – el castro de los conejos, la cueva del Pindal, el Picu, la bicicleta, Ricarducu (Moncho, Iván, Pepón, Héctor, Andrea, Seso, Fran), el gato tuerto, el perro León, los primos mexicas de La linde (Toño, Carlos, Tolu), las verbenas de pueblo, nadar, La Libertad (Familia Rivas, Pancho Rosmanon, Nerito), Chilangolandia (somos pura y puta prole! Raúl Barceló, Ariana, Areli, 15 de septiembre de 2011, Diana, 12 de diciembre de 2010, Sol, Rodri el machorrín, King, Tabito, Garibaldi y sus travestis de tarde, Karina, Jardón, Diego, Lummierisse Ernst está en el chasis), la Vereda de Río Frío (Don Hernando y familia entera, el río Magdalena Magolo, profesores, jóvenes, los de la nocturna), Familia de Franz Mayer (Ingrid), Familia vital de poetas salvajes, loquísimos, irreverentes y demasiado humanos (Mara, Yax, Manu, Raya, Alex, Calacas, Coatzacoalqueños, Lauri, Vizcaya. Ana Gorria, Ernesto), Familia Tzikbal (Tona, Alain, Borsi, Flowers), Familia animal (morrococoy, jaguar, águila, rayo, toro, manta raya, bayoneta), Familia mexicana (Marina, Pepe Luis), Familia cubana (Karel, Juanchi, Arielon, Luci, Muñoz, Doña Norma, Anita y Benito y la Titi, en los palos lloviendo resbalar sobre el cemento un pequeño torrente brincando el canalón cuba prietica), Familia de amigos de la niñez pero no tan verde (Talavera, Manolo, Torricelli, Landaluce, Benito, Laurita Botella, y las gamberradas siguen siendo deliciosas)

Y
a
todos
los
anónimos
que
día a día
se
resisten con
dignidad

a la mera sobrevivencia (y que del azar gozan y hagan apuestas)

(y carambolas y así nomás las Gracias)

Índice

INTRODUCCIÓN. MIRAR LA POESÍA DESDE LA PSICOLOGÍA DISCURSIVA	1
- La poesía me atraviesa	3
- La escritura de la tesis me atraviesa (también)	5
- Breve historia de los objetivos de investigación	8
- La Psicología Discursiva	10
- Cómo está organizada la tesis. Resumen de los capítulos	12
1. ESTUDIAR LA POESÍA COMO DISPOSITIVO DISCURSIVO	15
1.1. Introducción. Dispositivo como modo de visión/enunciación	17
1.2. Por qué devenir poesía	20
1.3. Coordenadas para el dispositivo discursivo	23
1.4. Dinámica de fuerzas. Sobre el Imaginario Instituido y el Instituyente	25
1.5. Adoctrinamiento	27
1.6. Devenir articulativo	32
1.7. Cuatro áreas de atracción	33
1.7.1. Hablando de la poesía. Cómo, qué y para qué.	34
1.7.2. Hacer poesía. Es con palabras...	35
1.7.3. La materialización en el libro (la Obra)	36
1.7.4. Haciendo poesía. El cuerpo, la experiencia.	37
2. HABLANDO DE LA POESÍA (-PRIMER ÁREA DE ATRACCIÓN)	39
2.1. Introducción	41
2.2. Política del lenguaje	45
2.2.1. Giro Lingüístico y Discurso	47
2.2.2. La dureza. Teoría General del Signo	47
2.2.3. Pragmática del Lenguaje. Poesía: tipo anómalo de discurso	49
2.2.4. Emergencia del Sujeto en el hacer poesía	50
2.3. Carácter socio-histórico de la creación poética y sus nociones	52
2.3.1. Literatura mayor y literatura menor	53
2.3.2. Creación situada	55
2.3.4. Recreación. Lucha contra el cliché	58
2.4. Funciones sociales asociadas a la Poesía	59
2.4.1. Un sentido simbólico para la poesía	59
2.4.2. Desechar la estética y la afectividad	61
3. HACER POESÍA. ES CON PALABRAS... (-SEGUNDA ÁREA DE ATRACCIÓN)	67
3.1. Introducción	69
3.2. Es con palabras.	70
3.2.1. Voluntas/Voluptas	71

3.2.2. El actuar del poema	73
3.3. El péndulo poético	74
3.3.1. Imagen Poética	75
3.3.1.1. Movilidad de los signos (transcodificación)	76
3.3.1.2. Figuras. Metonimia y metáfora	78
3.3.2 La voz en acción	80
3.3.2.1. Ritmo	83
3.3.2.2. Prosodia	87
3.3.2.3. Métrica y versificación	89
3.4. Efecto vs. Afecto	91
4. LA MATERIALIZACIÓN DE LA POESÍA: EL LIBRO (LA OBRA) (- TERCER ÁREA DE ATRACCIÓN)	95
4.1. Introducción	97
4.2. La materialización en la Obra. A través de Ignace Meyerson	98
4.3. La experiencia moderna de la literatura. El Libro.	100
4.4. El Autor y su desaparición	103
4.5. Escribir y leer	105
4.5.1. Decir el silencio	109
5. HACIENDO POESÍA. AUTOETNOGRAFÍA REFLEXIVA DE MI VÍNCULO HISTÓRICO CON LA POESÍA (-CUARTA ÁREA DE ATRACCIÓN)	113
5.1. Introducción	115
5.2. Autoetnografía reflexiva. Política de la investigación	116
5.2.1. Hacer recuerdo. Memoria Social	121
5.2.2. Desde el cuerpo hacer testimonio	124
5.2.3. La articulación de la voz propia	126
5.2.4. De cómo escribí Poética Vitae	127
5.2.4.1. Sobre la escritura. 5 Vueltas o aproximaciones.	128
5.2.4.2. Complementos para el hacer del texto	132
5.2.4.3. Soporte metodológico al proceso. Trianguladores	133
5.3. <i>Poética Vitae. Cómo será que vengo escribiendo poesía.</i>	134
6. ELEMENTOS DE REFLEXIÓN. TRES ACCIONES POÉTICAS	179
- Acción poética 1. Política de la fragmentación	181
- Acción poética 2. Testimonio	184
- Acción poética 3. Neo-discurso	186
BIBLIOGRAFÍA	189

“Lo maravilloso de la poesía es la posibilidad inagotable que hay en ella.”
Luis Cernuda – *La realidad y el deseo*

Introducción. Mirar la poesía desde la Psicología Discursiva



FIGURA 1. Escribiendo poesía en Cartagena de Indias, Colombia (agosto, 2012)¹.

¹ Las fotografías de todas las FIGURAS presentadas en Introducción proceden de mi acervo personal.

- *La poesía me atraviesa*

“Mallarmé opta por el viajero con el torso desnudo, por la libertad que también tiene el torso desnudo, por la vida sencilla (pero no tan sencilla si rascamos un poco) del marinero y del explorador que, a la par que es una afirmación de la vida, también es un juego constante con la muerte y que, en una escala jerárquica, es el primer peldaño de cierto aprendizaje poético. El segundo peldaño es el sexo y el tercero los libros.”

Roberto Bolaño - *LITERATURA + ENFERMEDAD = ENFERMEDAD*

La poesía me atraviesa. Desde hace quince años vengo haciendo eso que se llamaría poesía. Mientras escribo la Tesis, a la par, con la “mano izquierda”², concluí el libro de poesía al que llevaba dándole vueltas dos años: *Varaderos de la vida varia* (mayo, 2012)³, preparo y me encuentro con las tomas de lo que podría llegar a ser mi primer video-poesía: *Escribir*. Además, en abril hicimos con Benjamín García⁴ y Armand⁵ dos *happenings* con deriva improvisatoria corporo-textual en el marco del Festival Internacional de Cuenteros y Cuentistas, aquí, en la ciudad a la que la literatura me trajo desde octubre de 2010: México DF. Me encuentro con mis amigos “los poetas”, hablamos de poesía y de poetas, no hablamos de poesía, caminamos, bebemos alcohol barato unas veces en Garibaldi, otras bebemos jugo de naranja o agua mineral. Por otra parte, me están invitando a participar en un conversatorio con los poetas Yaxkin Melchy y Gerardo Grande sobre *polipoesía* o *poesía múltiple* en la próxima Feria Internacional del Libro de la UNAM en el Palacio de Minería de la Ciudad de México que tendrá lugar en febrero de 2013. También estamos en diálogos con los poetas Edgar Khonde y Javier Raya para escribir un libro común en el que habremos de encabalgarnos en el decir del otro, así como se habría de domar al caballo salvaje con la mirada, sin siquiera tocarlo, tratando de ser su galope fulgurante de caballo entre caballos, un devenir en la escritura del otro la escritura del otro (algo que creo que podría ser muy bonito, y que firmaremos con un pseudónimo chistoso). También estoy escribiendo un poema larguísimo (no sé cuántas páginas tendrá finalmente) sobre el límite del círculo, sobre cómo se construiría su adentro y su afuera, queriendo transvasarlos saltando la línea, arrastrándome por la línea, desdibujando y volviendo a pintarla, jugando a ampliar y reducir los márgenes buscando nuevas rítmicas (además de ir caricaturizando morales y proyectos para la Sociedad), y todos estos juegos motivados desde mi participación en “encuentros” literarios en el reclusorio de Santa Martha, en el oriente del DF.

² Hago un guiño a Jerome Bruner (1986/2004), *Realidad Mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*.

³ Libro que pueden descargar en esta liga: <http://pablohoyosroiz.com/varaderos.pdf>

⁴ Escritor, saxofonistas, performancero y gran amigo con el que vengo haciendo cosas suigeneris desde mi llegada a México DF en diciembre de 2010.

⁵ Actor especializado en la técnica Parkour.



FIGURA 2. Junto a Benjamín García en el *happening* improvisatorio del poema “Hispanidad”, en el marco de la presentación de *Varaderos de la vida varia* en el Museo Universitario del Chopo, México DF (20 de junio de 2012).

Estudio la poesía en el presente trabajo desde la construcción teórica que engendro, siendo la labor investigativa una experiencia de vida, un proceso mediante el que nos interpelamos con las voces del imaginario social y mediante el cual se “crea” (re-crea) un debate discursivo en el que estarían permeados mi trayectoria en el hacer de la poesía (el conflujo del imaginario social alrededor de la poesía) y los motivos y la faceta histórica de investigador. Estudio la poesía desde el ámbito académico porque personalmente me interesa, porque personalmente me “toca”. Y como me toca, formo parte de ella y ella de mí. En ningún caso (aunque no me importara y me considerase externo a ella) lo que se dice en la tesis es ajeno a mi relación con la poesía, a mi historia en la poesía, ni al carácter social e histórico de la misma. Quizá no sea de mayor interés decir que un poeta estudia la poesía desde las Ciencias Sociales, pero por cuestión de ética investigativa es adecuado señalarlo (cuestiones que abordo transversalmente a lo largo de los capítulos pero, específicamente en el Capítulo 5). Es adecuado presentar quien es el investigador, desde dónde habla, no sólo desde qué nichos teóricos sino también desde las relaciones sociales (lugares geográficos, prácticas, instrumentos, condiciones sociales...) y las motivaciones e intereses investigativos (véase en Clifford y Marcus, 1986).



FIGURA 3. Escribiendo poesía en máquina de escribir (México DF, 2 de diciembre de 2010).

La escritura de la tesis, creo ha contribuido a que mi poesía cambie, así como la poesía habría formado parte (dialógica, complementaria, reflexiva) en la escritura del trabajo. En los inicios de la investigación (2008-2009), mi esfuerzo teórico, como trataré con mayor detalle en el siguiente epígrafe, debido a diferentes “limitaciones” se formuló como la construcción de una “gran” poética “ideal” de la poesía. en el transcurso de escritura, lecturas, conversaciones y paseos, éste “paquete” (por *amalgámico* y encorsetado) se fue abriendo al análisis de perspectivas sobre la poesía, lo cual interpeló sobremanera mis hábitos poéticos. La vida en México ha tenido un rol importante en la apertura hacia la experimentación con otros registros de la poesía, juegos que también habrían movido repetidas veces el tapete y el tejer de la tesis. Cuestiones éstas que podremos observar en el Capítulo 5 donde presento la autoetnografía reflexiva de mi vínculo histórico con la poesía.

- ***La escritura de la tesis me atraviesa (también)***

“Hemos aprendido a caminar en zigzag. En nuestra confusión está nuestra fuerza.”
Cliford Geertz - *Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos*

La escritura de la tesis me ha supuesto un esfuerzo considerable, sobre todo de paciencia, para saber esperar y persistir en la escritura. En las jornadas de escritura, he experimentado algo similar a eso que Maurice Blanchot en *El espacio literario* (1955/1992) cuenta como “donarse a la escritura”. Escribiendo, además de que “el tiempo pasa volando”, he sentido y escuchado lo que el texto pide (“espera, sobre estas ideas aún no se puede escribir; elabora más los planteamientos en este apartado; dale

más vueltas porque todavía no está...”), la fuerte relación y la intensidad de la escritura. La escritura de la tesis ha propuesto (y en algunos casos potenciado o apagado) un cruce de caminos en mi vida cotidiana, ha mediado en mi día a día, en las horas de sueño, en la dieta, en la disposición de los muebles de mi cuarto, en la elección de los lugares de trabajo, en las reuniones con los amigos, en los hábitos deportivos, en las conversaciones, en las preocupaciones, en el humor... la escritura de la tesis ha estado ahí, participando, en mis hábitos cotidianos, pidiéndome como si fuera un amigo o una máquina expendedora de refrescos. En la circunstancia de relación con la escritura de la tesis he ido construyendo modos de estar y escenarios (de trabajo: mi habitación la cama y la mesa; y el claustro del Museo Franz Mayer).



FIGURA 4. La cama. Uno de los escenarios de trabajo de mi habitación en el Centro Histórico de México DF.



FIGURA 5. La mesa. Otro de los espacios de trabajo habitualmente en la noche (también en mi habitación en el Centro Histórico de México DF).



FIGURA 6. Claustro de Franz Mayer. Mi espacio de trabajo diurno en Mexico DF⁶.

Los escenarios de las imágenes son recurrentes a los habitados por otros escritores de tesis, sobre todo los dos primeros. Para abordar la escritura, solemos escribir en computador, sobre una mesa y sentados en una silla, disponiendo de luz (natural o eléctrica), libros relacionados con el tema que se está escribiendo, apuntes, notas, café o té, en ciertas franjas horarias, con música o sin música, cigarrillos o cigarros... Elementos que conforman la actividad escritural, como los elementos históricos que hacen del laboratorio experimental un “laboratorio”, participan en la investigación en curso y en la imaginación de la investigación por venir (véase en Latour, 1998).

La voz de la escritura de la tesis transita, además de en la variación de los múltiples idas y venidas entre América (México, Bolivia y Colombia) y Europa (Barcelona y Madrid), entre dos formas discursivas: las ciencias sociales y la literatura. El trabajo fundamentalmente ha sido escrito desde las formas aceptables por la apertura del discurso de la Psicología Discursiva, pero desde la reflexión en torno a mi relación con el discurso poético, sin este vínculo e interés, sin esta relación entrañable, no habría podido resistir en la laboriosa investigación-escritura del documento. Señalaba, encontrarán (en el Capítulo 5), mi voz literaria de usuario, voz complementaria, que además y mediante el entramado teórico, enuncia y habla desde la experiencia de la poesía. A lo largo del trabajo, problematizo el hacer poético, lo que sería o deja de ser, para lo que serviría y a quien serviría ciertos usos y nociones sobre la poesía; para esbozar, no cartografiar, un panorama en el que espero avisten que la poesía es de quien la usa, partiendo, por supuesto de una tradición y una herencia histórica, y que, poeta es el que escribe poesía o el que hace performances, video, paisajes sonoros o cualquier cosa que sea llamada poesía. Indicar aquí que, esta apertura a que la poesía sea lo que hagamos con ella, es un fenómeno contemporáneo que se viene gestando desde las “vanguardias”⁷ del siglo XX. Es decir, no sólo han sido las artes o las ciencias sociales las que han ido modificando el hacer de la poesía, si no que esta variación histórica se

⁶ Estraída de: <http://galeriadesucesos.com/?p=2283>

⁷ No sólo me refiero a los -ismos, sino además a otros movimientos sublaternos.

construye en el contagio de las indagaciones, rupturas, críticas y seguidismos entre la circunstancialidad de diferentes articulaciones históricas.

La escritura misma es un contexto, un “túnel” cuyas iluminaciones (táctiles, acústicas, olfativas o visuales) surgen en tanto que uno explora, en tanto que uno toca, huele, una y otra vez, en tanto que se está delante del texto, en el texto, por el texto, y las ideas se van ordenando y desordenando, los dedos cambian su rítmica en el teclado y su tacto (golpe, caricia, reposo...). Lo que escribimos se escribiría en el “escribiendo”, en el formar parte de la escritura, en el olvidarse de uno porque la escritura nos habría colonizado desde la postura, los gestos, la mirada, el hambre, el sueño, el discurrir y, la intuición de lo que falta, de lo que está mal, de lo que está peor, y de lo que está bueno.

Por otra parte, cuando escribía oía la voz de quienes había leído, de lo que un amigo me había dicho sobre tal aspecto que no se me podía olvidar, el reverberar de la entrevista de Soler Serrano a Onetti⁸ (Juan Carlos tan serio, tan rotundo y a la vez aproximativo), las letras de Paul Valéry en *La idea fija* (1932), las recomendaciones de Félix Vázquez y Tomás Sánchez Criado, con las que sobre todo he ido yendo y viniendo, conversando y elucubrando el camino de la escritura de la tesis.

- *Breve historia de los objetivos de investigación*

Acorde a la variación en el curso de la vida y, por ende, del trabajo investigativo de la tesis, los objetivos de investigación alrededor del estudio de la poesía han ido cambiando desde que empecé a merodear (y a errar) en el esfuerzo de su construcción en el Máster de Investigación en Psicología Social (2008-2009) del mismo departamento en el que presento la tesis doctoral.

En los inicios de la formulación del trabajo de tesis, posiblemente, llevado por el esfuerzo de lecturas teóricas alrededor de la poesía en diferentes áreas de conocimiento, dediqué mis esfuerzos a la construcción de un armazón teórico desde el cual mirar las preguntas que barajaba sobre la poesía y su estudio en el ámbito de la Psicología Social. El objetivo principal de la indagación consistía en estudiar la poesía como práctica discursiva específica. Con buena voluntad, pero alejándome del enfoque epistémico que me interesaba, terminé por redactar un trabajo final de máster (septiembre, 2009) trazando un recorrido teórico (cimentado en María Zambrano, Deleuze y Guattari, Bajtin y la Psicología Discursiva) y citas a las poéticas de poetas de mi interés (Rimbaud, Cortázar, García Lorca...) para finalizar con la presentación de una propuesta de estrategia analítica que pretendía habilitar el estudio de la poesía como práctica discursiva. Esfuerzo que se quedó varado en el plano teórico, debido al cierre descriptivo sobre las cualidades de la poesía y, por consiguiente en el plano de la propuesta analítica. Tras este primer acercamiento, en la compañía de Félix Vázquez, se propone un nuevo y mayor proyecto, reconsiderar el trabajo en el contexto de elaboración de una tesis doctoral.

⁸ En el programa de TVE A Fondo. La liga (1/4) en: <http://www.youtube.com/watch?v=fcSfAhL-JtQ>

En tiempos del máster no me encontraba en la situación de “darme cuenta” que lo que construía como “cualidades del discurso poético” era un pastiche que venía a decir lo que desde las lecturas (y mi interés) venía en ese momento a ser para mí la poesía. No quiero con esto, “echar balones fuera”, y marcar una diferencia de este nivel con el trabajo presente, pues la tesis dentro de su circunstancia respecto de mi trayectoria investigativa, ha de tener puntos sensibles. En todo caso, la investigación no es un “ideal” sino una práctica histórica, un hacer investigación, un construir investigación cuando se investiga, con sus enredos, derivas, estepas. Les cuento esta historia porque lo “ideal”, en todo caso (y en otra acepción), es que los investigadores presentemos este tipo de coyunturas porque también son la investigación, porque participan de la construcción del problema y del tejido investigativo.

Los primeros años de doctorado la pasé leyendo, tomando notas, haciendo resúmenes, contagiándome de planteamientos teóricos que deseaba conocer, como los de Deleuze y Guattari (1988/2008), Foucault (1976/1984), Butler (1993/2010) y Anzaldúa (1987/2007), entre otros. A la hora de elaborar los objetivos para el primer y segundo panel (el uno separado del otro por 6 meses y ambos en 2010), reproducí los objetivos plateados en el máster. Mi “objetivo” fue más bien nutrirme de todo aquello que no conocía porque, además, sentía que no tenía el empaque ni las herramientas para decir nada propio, y lo que era más complicado, para plantear cómo quería pensar la poesía. Esta situación de extravío, me hizo pasar por variadas lecturas guiadas por mi director (Berger, 1984/2011; Blanchot, 1959/2005; Meyerson, 1948/1995), libros que me encontraba en librerías o en casas de amigos (Lezama Lima, 1988/2007; Trías, 2007; Nietzsche, 1873/1990; Meschonnic, 2007), con los que fui construyendo mapas de fragmentos de unos con otros, y en este ejercicio empecé a vislumbrar diferentes posiciones y tensiones en el discurso de la poesía. Este suceder de lecturas y apropiaciones de postulados teóricos y modos de escribir en Ciencias Sociales, considero que participó en, además de ampliar mis conocimientos, ir acercándome a la concreción de un propósito de investigación y una problematización. Félix me insistía en que dejara de leer y me pusiera a escribir, sugerencias que, camino a casa, me preguntaba ¿pero, cómo? Llegado el tercer informe de avance o panel (junio, 2011), no afronté de otro modo distinto la tarea de concretar los objetivos, incluso rompí con la aproximación discursiva para empezar a hablar de una “atmósfera poética” que estaría presente en la vida social. En el citado panel, el tribunal me aconsejó aterrizar los objetivos y las preguntas de investigación si en un año me proponía terminar la tesis. En octubre viajo a México para trabajar tres meses en un proyecto de investigación aparado por CONACYT y la Universidad Autónoma de Chiapas (UNACH)⁹, y seguidamente realizar una estancia de investigación en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) bajo la tutela de Pablo Fernández Christlieb (enero-junio 2011).

En la vida en México, establezco vínculos con poetas y con circuitos poéticos con los que anteriormente no me había relacionado. En esta dinámica participo de

⁹ Colaborador en el Proyecto: “Escenarios para la estimulación moral de niñas y niños: Desarrollo psicológico e interacciones sociales en espacios educativos multiculturales.” Universidad Autónoma de Chiapas, UNACH (2010-11). Financiado por UNESCOCAT, FONDEIB, INNOVACIÓN Y APOYO EDUCATIVO A.C., AYUNTAMIENTO DE BARCELONA.

múltiples conversaciones, lecturas, festivales, performances, acciones, presentaciones de libros, fiestas, talleres... sobre la poesía. Se abre un espectro cotidiano de la poesía que me da mucho que pensar. La poesía sale del marco teórico de la tesis cuando algunas noches voy a escribir poesía a una cantina, cuando en esa escritura busco modos de decir y combato contra problemas nuevos porque con los que venía gritándome ya no me interesan tanto. En cierto grado, gracias a esta situación empiezo a vislumbrar concretamente qué quiero estudiar, y sí lo que me interesa es tratar a la poesía no sólo como un poema escrito o desde la elaboración de un meta-discurso “estable” (trabajo que venía haciendo). Tenía que desmontar ese “bohío”¹⁰, esa posición teórica marcada que no podía deshacerse de su modo de decir rotundo, a través de la cual los objetivos de investigación redactados padecían de solipsismo, trancando asimismo el semblante investigativo. Así, con la intención de re-contextualizar y depurar la sedimentación de lectura y escritura hasta el momento, retomo las lecturas y referencias sobre Análisis del Discurso (véase Íñiguez, 2006), y vuelvo sobre los diálogos con Foucault (1990; 1992). Como se puede observar no he sido muy metódico en el proceso de investigación. Es en este momento cuando planteo el objetivo de investigación de la tesis: estudiar las tensiones discursivas en torno a las cuales el discurso de la poesía se pudiera construir.

A partir del planteamiento del objetivo de investigación, y acotando unas áreas de estudio (e interés), realizo un esfuerzo teórico para hacer ver algunas tensiones mediante las cuales se construiría el discurso poético. Éstas áreas se “andamian” alrededor de cuatro focos de atención: (1) de lo que se ha dicho respecto del lenguaje de la poesía, (2) de lo que se ha dicho sobre lo que la poesía pudiera hacer a partir de “sus” “recursos lingüísticos”; (3) de las “funciones” del discurso literario, específicamente reflexionando sobre las nociones de escritor, lector y libro (obra), y (4) del análisis reflexivo de mi experiencia histórica con la poesía a través de la autoetnografía.

Con el fin de dotar de una plataforma teórica desde la que considerar a la poesía como discurso, en el Capítulo 1 creo las coordenadas, a partir de dos nociones básicas: *devenir articulatorio* y *dispositivo discursivo*, inspiradas en los planteamientos del citado Foucault (1990; 1996) y Deleuze y Guattari (1988/2008). Decir que la elaboración de las discusiones particulares en cada área y de las coordenadas teóricas, fue en paralelo; dándole sentido al tejido teórico, no en la imposición deductiva sobre las discusiones en las *áreas de atracción* (tal y como las doy en llamar), sino como enclave interpretativo para proponer un acercamiento al trabajo.

- *La Psicología Discursiva*

Pensar la poesía desde la Psicología Discursiva (Garay, Íñiguez y Martínez, 2003) consiste en ponerla en el continuo de historicidad entre el lenguaje y el sujeto (cuerpo, gesto, voz: ritmo y prosodia), un pensarnos y pensar nuestras producciones como historicidad de los usos del lenguaje y las producciones que mediante él gestamos,

¹⁰ Cabaña circular hecha de maderas, ramas, cañas o pajas.

creamos: las obras, los libros. La poesía cuestionaría la comprensión, el sistema de inteligibilidad que se funda en el lenguaje pues nos emplaza a poder o no sacar conclusiones del poema, a aplazar indefinidamente el sentido del poema, lo que nos vendría a decir, si es que viene a decirnos algo o no. Pero la poesía se usa, y no se usa por nada, tanto las visiones más centradas en la voluntad y el signo, como las dispersadas y semánticas que buscarían decir lo indecible, hasta el límite del silencio, hacen algo con la poesía porque la poesía.

La Psicología Discursiva forma parte de una diversidad de tradiciones dentro del Análisis del Discurso (AD). El enfoque de AD es variopinto incluso epistémicamente hablado. Algunos ejemplos son: la sociolingüística interaccional, la etnografía de la comunicación, el análisis de la conversación y el análisis crítico del discurso. El discursivismo o Análisis de Discurso, partiendo de las bases asentadas por el giro lingüístico, y desde su amplia gama de perspectivas ha tomado para el análisis diferentes tipos de producciones sociales, obras como: Textos, indagando, por ejemplo, lo que “dicen” los manuales de medicina sobre la muerte encefálica (Flores-Pons e Íñiguez-Rueda, 2009); conversaciones, como la construcción del vínculo de los emigrantes en Cataluña, a través de las nuevas TICs en los locutorios (Martínez, et al, 2010) o la construcción de los hechos en el discurso jurídico (Cubels e Íñiguez-Rueda, 2008). Para este tipo de análisis, el contexto de producción, y por tanto, de proveniencia del material, es igual de importante que el material, pues el contexto discursivo es el que nos brinda la pauta para el análisis.

Desde este enfoque miro la poesía como un hacer instituido e instituyente sobre el que aproximarme más allá del poema o los libros de poesía, más allá de los contenidos y discusiones de la Teoría literaria. ese más allá implica el estudio de las condiciones históricas en que el discurso de la poesía se produce¹¹. Estamos rodeados de poesía, en las librerías leemos: poesía, en los suplementos dominicales de los periódicos leemos: el poeta o antipoeta Nicanor Parra fue galardonado; en un café, en la calle, leen: poesía; hasta en un museo de arte contemporáneo, vemos: poesía. Hoy en día, diferentes haceres son llamados o apellidados poesía, y no hay una sola forma dada mediante la cual podamos acceder al entendimiento de cómo se hace y de lo que la poesía sea, aunque para estructuralistas como los formalistas esto esté claro. La poesía no sería algo dado, estable o esencial, sino que su ser depende de lo que se haga con ella, en relación a que otras perspectivas o espacios sea lo que se haga con ella (las funciones sociales que pueda tener). Además, valga decir, que en la abundancia de investigaciones sobre la literatura y la poesía (véase Bruner, 1986/2004; Gadamer,

¹¹ La diferenciación genérica entre las ciencias sociales y la literatura parece haber sido una buena excusa o el motivo para definitivamente separar estos discursos, incluso hasta para antagonizarlos, poniendo en un extremo a cada cual, con sus reglas y parámetros. La cuestión del divorcio tiene más que ver con la construcción del otro literario por parte de las ciencias sociales para tratar de conseguir legitimar su voz como una voz científica y por tanto con mayor estatus (capaz de decir lo real y verdadero) en relación con otras voces o géneros discursivos (De este juego también ha hecho sus usos la literatura). Las ciencias sociales, “obligadas” a decir algo sobre nuestras maneras de vivir, sobre nuestro pasado y, a la vez, proyectarnos hacia el por venir ético, habían de tener métodos y maneras (“más o menos”) científicas de contar las cosas que justificaran su voz explicativa y descriptiva, alrededor de estas cuestiones inagotables. En otro nivel discursivo, la literatura contando las cosas desde otro orden del discurso habla también de los aconteceres, conflictos y dilemas de la vida social.

1993; Foucault, 1996; entre otros que iré trayendo a lo largo del texto) me sumo a la construcción de este espacio investigativo. La tesis pretende contribuir a la apertura del enfoque de los análisis que se vienen haciendo desde la Psicología Social, introduciendo el estudio de la poesía como la invitación al abordaje crítico del discurso de las artes en relación a la vida cotidiana, y su posible papel resistente, deslocalizador y agrietador, debido a la atención particular que ofrece sobre ciertas tensiones: *voluntas-voluptas* y efecto-afecto.

- ***Cómo está organizada la tesis. Resumen de los capítulos***

Introducido el entramado teórico y la versatilidad que pretende, comento a continuación el contenido de sus capítulos.

En el Capítulo 1 *Estudiar la Poesía como dispositivo discursivo*. A partir de la idea de que la poesía no sería una entidad dada ni estable, sino que se compondría simultáneamente en un complejo haz de discursos (antagónicos y complementarios) y de prácticas, propongo la poesía como un *dispositivo discursivo*. Sería una especie de atmósfera relativa al imaginario social en la que conviven un complejo haz de relaciones, en diferentes presiones, dinámicas y estados disponibles, que doy en llamar *áreas de atracción*, en el que podemos encontrar disparejas líneas o niveles simultáneos de discursos y prácticas antagónicas y complementarias. En las distintas *áreas de atracción* del dispositivo flotarían nodos duros (instituidos) y blandos (instituyentes) que compondrían el magma de eso que llamamos poesía. Y sería que desde esta atmósfera, en los tratos particulares que le demos a la poesía, se propondría la generación de una expresión, de un decir-hacer la poesía singular, lo que llamo *devenir articulatorio*. Un actualizar la poesía en la que emergería como creación de un conjunto fluctuante e intervinculado con los demás estratos. Las *áreas de atracción* que esbozo con amplitud son cuatro: (1) Hablando de poesía: cómo se ha construido la poesía desde la Lingüística. (2) Hacer poesía: cómo el poema haría lo que “hace”. (3) La materialización en el libro: nociones sobre libro-escritor-lector. y (4) Hablando de poesía: autoetnografía reflexiva de mi vínculo histórico con la poesía.

En el Capítulo 2, *Hablando de la poesía (-primer área de atracción)*. Desde la Lingüística, muestro el trato que desde diferentes perspectivas se ha dado a la poesía, y las problemáticas que tienden y sostienen ciertas instalaciones tensionales por los que se vendrían a delimitar sus posibles usos y funcionalidades.

En el Capítulo 3, *Hacer poesía. Es con palabras...(-segunda área de atracción)* Me concentro en las características operativas del “juego de lenguaje” de la poesía, diferenciando dos actitudes contrapuestas frente a la escritura, la lectura y la concepción de la obra: *voluntas* y *voluptas*. La primera, consistiría en el proyecto arquitectónico de un autor plasmado en la obra literaria, la cual debe ser interpretada a merced de lo que

éste quiso decir y, por tanto cuyos parámetros estarían mapeados. Y la segunda, entiende el hacer del escritor y del lector en una dinámica interpretativa abierta a la materialización del un decir concreto, transmisible, en el libro. Desde estos dos ejes presentaré la oscilación entre diferentes modos de hacer en poesía concretando la atención en dos focos: la Imagen poética y el Ritmo.

En el Capítulo 4, *La materialización en el Libro (la Obra) (-tercer área de atracción)*. Por un lado, apoyándome en Ignace Meyerson (1948/1995), presento el libro de poesía o el poema, como obra, como una producción social situada en una circunstancia histórica. De entre las características de la obra, el operando, escribir y leer, formarían parte inherente de la obra. Después, mediante Foucault (1996), indago alrededor de las características contemporáneas de la literatura y del “libro”. Según estos planteamientos, habría literatura porque se escriben libros de literatura, se almacenan en bibliotecas, se leen, se piensa alrededor de esta producción social, se la regula, se la diferencia de otras y, entre más cosas, porque hacemos como que la literatura está ahí casi como un ente impasible, con una historia, a día de hoy, considerablemente larga, para que le otorguemos medallas y razones civilizatorias en nuestro “desarrollo humano”. Siguiendo a Foucault (1996), desde el viraje que se propone con Mallarmé, la literatura se configura y reconfigura en cada nuevo Libro. Cada Libro decide sobre la literatura, se enfrenta paralelamente al indicador de caminos de la tradición almacenada y a la posibilidad (como disponibilidad) de crear la literatura en cada nuevo libro.

En el Capítulo 5, *Haciendo poesía. Autoetnografía reflexiva de mi vínculo histórico con la poesía (-cuarta área de atracción)*. Después de presentar las particularidades teórico-metodológicas de la autoetnografía reflexiva, introduzco mi voz autoetnográfica sobre mi vínculo histórico la poesía y su hacer: *Poética Vitae. Cómo será que vengo escribiendo poesía*. A lo largo del texto autoetnográfico trato de ir mostrando, a este nivel, ciertos puntos de saturación y líneas de fuga, y señalando los hilos de tensión entre unas formas de “ser” y “hacer” poesía instituidas y otras subalterizadas y/o instituyentes.

Para concluir, en el capítulo 6, *Elementos de reflexión. Tres acciones poéticas*, a través de la generación de tres acciones en torno a la política de la poesía, y su potencia para la reflexión e investigación desde la Psicología Social.

1. Estudiar la Poesía como *dispositivo discursivo*

1.1. Introducción. Dispositivo como modo de visión/enunciación

Pareciera que la poesía tuviera unas características particulares que harían que haga las cosas que se dice que pudiera hacer. Así como a través del telescopio¹² podemos contemplar las estrellas, las constelaciones, estudiar la morfología de los planetas y desarrollar diferentes operaciones sobre la galaxia que son propias del funcionamiento del telescopio, es decir, propias del dispositivo mediante el cual estamos mirando “la vía láctea” y, sin el cual ni las estrellas, ni la orografía de Venus, ni las operaciones de cálculo, (ni los tantos gestos que hacemos cuando lo usamos) serían las que son tal cual las estamos viendo, porque de las operaciones del telescopio resultarían unas estrellas particulares. De este modo, históricamente las estrellas han sido vistas desde diferentes ojos, han sido agrupadas (consteladas) inspiradas en bestias míticas o en la ampliación de los gestos y la anatomía del cuerpo humano. Venus y las estrellas son anteriores al telescopio, y han venido siendo nominadas, ordenadas, calculadas, clasificadas, históricamente por diferentes grupos culturales de maneras disímiles¹³. Serres (1999/2011) cuenta que Ovidio se pregunta sobre el origen de las constelaciones, “cómo tragedias mortales crucificaron esas carnes sobre las constelaciones, imitando su forma y su disposición” (1999/2011: 91). ¿Cuán ajenas son las estrellas del ojo que las mira? ¿Cuán alejadas están estos modos de ver de las acciones y gestos que componen el mirar? El telescopio incluye atmósferas históricas de uso y sentido, las operaciones, gestos, conocimientos, afectos, expectativas, que hacen del telescopio potencia de uso, cosa, herramienta, plan de investigación, planetas en la Vía Láctea, el deseo de refinar-inventar un aparato más potente que nos muestre con mayor resolución lo que apenas se percibe, es decir, el telescopio ofrece rutas para generar otros dispositivos familiares a él, como también conlleva el deseo de recorrer esa distancia y poner la imaginación (y por qué no, los pies) en Marte¹⁴. La magnitud máxima del telescopio que teóricamente podríamos observar, en condiciones ideales, no correspondería sólo con la fórmula matemática para su cálculo. La magnitud se sale del telescopio, se fuga en la longeva historia del mirar el ser humano el universo, el límite del mundo. Así como la poesía se saldría de las estabilizaciones-caricaturas que se hagan de ella, siendo enfoque histórico (mutable, múltiple) de nuestros modos históricos de relación-construcción con las cosas y nosotros mismos como sociedad en nuestro el estar-en-el-mundo.

La “realidad” varía en relación a los diferentes modos de verla, de construirla y de construirmos mirándola. Habría “realidades” que unos no ven, “realidades” que otros hacen de ellas el sentido de la vida, “realidades” que sólo ven unos pocos, “realidades” que habitamos como aroma y “realidades” que nos pillan los dedos de súbito como el

¹² El telescopio astronómico (refractor) data de finales del siglo XVI. En 1610, con un telescopio diseñado por él mismo, Galileo Galilei observara cuatro, o las cuatro, lunas de Júpiter. En 1688, Newton construye el primer telescopio reflector, el cual corregía la “aberración cromática” de los telescopios refractores.

¹³ Véanse otros ejemplos en los casos del Antiguo Egipto, la dinastía Shang en China, los Mayas, el heliocentrismo griego de [Aristarco de Samos](#) y su reformulación por parte de Copérnico en 1543.

¹⁴ Los programas espaciales de la NASA, la Agencia Espacial Europea, la Agencia Espacial Federal Rusa. El deseo de los niños por ser astronautas. Los constructos teóricos de los Astrofísicos. El telescopio, y toda la serie de dispositivos que se vienen generando desde los tiempos.

piano que se cierra¹⁵. Pueden haber tantas “realidades” como modos de ver las cosas, de componerlas, de hacerlas, de significarlas y darles sentido. Tantas realidades como cruce o encuentro de relaciones en las que las componemos. En *Piezas sobre Arte* (1928/2005), Paul Valéry, amigo de Degas y discípulo de Mallarmé, ensaya alrededor de las variaciones que introduce la llegada de la cámara fotográfica en el hacer del dibujo. Elaborando diferentes pliegues explicativos, señala la inmensa diferencia entre la mirada de quien mira un florero porque se dispone a dibujarlo ya con lápiz en mano, quien lo mira sin lápiz y disposición dibujante, y de quien lo mira desde el estar dibujando. Según Valéry, son tres cosas muy diferentes las que se ven desde las tres posiciones porque la observación y lo observado no serían fenómenos independientes. La acción de dibujar nos hace ver-construir el objeto en un contexto particular, en el gerundio de la práctica que abriría una nueva dimensionalidad relacional, en la que a nuestros ojos hasta el objeto más familiar se volvería otro. En la circunstancialidad de la actividad (del mirar para “dibujando”) emergería variaciones sobre la “misma” cosa¹⁶ (sobre el mismo florero en relación a los elementos y al espacio que ocupa). Por ejemplo, alrededor de una manzana, la actividad podría ser: comer, dibujar, cortar, arrojar, lavar, dársela a alguien... y de esta circunstancia, de este hacer “con” la manzana, saldrían manzana-alimento, manzana-dibujo, manzana-cocinar, manzana-cuidado, resultaría una experiencia diferente de mi con la manzana. En esta dirección argumentativa, bellamente Mallarmé dice: la bailarina no es la mujer que baila, porque no es mujer ni es baile. La *bailarina* es acontecimiento. Bailan las aguamalas¹⁷, los dedos sobre el teclado, las personas subiéndose al metro, y también, las bailarinas. La *bailarina* modifica nuestro sentimiento de energía, nos afecta, nos invade encajándonos en la butaca de una sala de teatro o nos encanta en el espacio de una discoteca. En ambos casos uno se perdería, dejaría de “ser” para ser la *bailarina*, para ser el caballo al galope o literatura (asunto que Maurice Blanchot¹⁸ desarrolla en torno al “espacio literario”). Un perderse en la obra, en el objeto a dibujar, pero perderse no en su extensión espacial sino en su duración, en su temporalidad.

Al mirar en el fondo de escritorio de mi laptop, doy con la foto de Alberto Giacometti y Caroline en el estudio del escultor en París. Ella, detrás, ¿observando cómo trabaja? ¿Amándole con la mirada? ¿Admirándole? ¿Recordando algo que no tiene que ver con la dirección de la mirada (hacia él)? ¿Preguntándose cualquier cosa que ni ella sepa qué? Me gusta mirar la foto viéndola a ella una mirada de amor tierno, de franca ternura, de colosal ternura, mientras él, superficialmente más viejo, trabaja en una pieza. Los dos y un fotógrafo, los tres y yo con mi cámara tomando la foto de la fotografía expuesta en un museo berlinés. Los cuatro y yo ahora mirándola, hace un rato

¹⁵ El ineludible Paul Valéry, en “Piezas sobre arte”, lo dice así: “Los obstáculos son los signos ambiguos ante los cuales unos desesperan, y otros comprenden que allí hay algo que comprender. Y los hay que ni los ven...” (1928/2005: 89).

¹⁶ Citando la teoría cuántica, según la lectura de Tomás Ibáñez (2001), Heissenberg señala que no es posible simultáneamente conocer la posición y la impulsión (velocidad) de un electrón. El meollo del Principio de Indeterminación tiene que ver con que la propiedad del electrón se construye en la interacción entre el dispositivo de observación por el que preguntamos al electrón en términos de posición o impulsión.

¹⁷ En castellano de España: medusas.

¹⁸ Véase Blanchot, M. (1955/1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.

mirándola, a ella, a Caroline, en mi cuarto del centro de la Ciudad de México esperando que caiga la noche para sumergirme más aún en la escritura de este trabajo. A ella a Caroline, esa persona que no podré conocer en persona ni aunque me lo proponga. Esa mi Caroline que me habla con sus ojos, con todo su cuerpo y su collar de piedras blancas, perlas, quizá. Esa Caroline que con una media sonrisa mostrando los dientes; para mí se llama Caroline y la llevé hasta un poema, escribí su nombre, hace ya más de un año en una tarde de biblioteca mirando libros de arte por Álvaro Obregón, y yo esperaba a alguien a quien ahora ya no frecuento, y escribí su nombre pensando en tantas cosas, siendo ella tantas cosas, no sólo junto a Alberto, no sólo la ternura, no sólo su mirada ni una foto. Siendo ella tantas cosas. Claro que, estudiando la mentalidad del momento de la foto, las biografías del fotógrafo, Alberto y Caroline, la propuesta artística de Alberto, del fotógrafo, como sugiere Erwin Panofsky (1970) para los Estudios Iconográficos, podremos aproximarnos a lo que el fotógrafo quiso o a lo que le pidió Giacometti o Caroline que hiciera o al evento en que la foto fuera tomada entre otras fotos.



FIGURA 1.1. Caroline, Alberto, el fotógrafo y yo.

Con el ejemplo no trato equiparar la lectura de la foto de Alberto y Caroline con la lectura de un poema. Con esta presentación, tan solo quiero ejemplificar, cómo la “voluntad” transmisora del fotógrafo, si es que la tuvo, o la función transmisora de la foto, de la cual, esta sí, no se puede librar, se tiende análogamente a lo que vendré exponiendo sobre la “obra” o el “libro”, y a los argumentos que como el poeta y artista visual limeño Jorge Eielson vengo anudando y trenzando. La camarilla de poetas o el poeta podrán decir mil y una cosas sobre lo que su poesía es, pero este ser de la poesía es un ser abstracto, una posición discursiva sobre el ser de la poesía que ellos defienden, una poesía acotada, una poesía que es un estado de la poesía y que se configuraría a

partir de un *patchwork* de la red discursiva de la poesía que como Caroline o Godot¹⁹, tampoco tienen por qué estar cuando hablando de ellos están tan presentes.

Derivando la problematización que vengo alimentando al espacio de la tesis, inicio la aproximación a la falla que construyo en el presente capítulo. Atendiendo a lo expuesto, el discurso poético o de la poesía, estaría compuesto por diferentes estratos, señalaré 3, a través de los cuales podríamos grosso modo darle distintos tratos, atribuirle ciertas características, construirla atribuyéndole ciertas “agencias”. Por ejemplo, ver la poesía como un mirar por el telescopio o dibujar, como una actividad mediante la cual al mirar el mundo resulta un enfoque, unas relaciones características entre el espacio, el tiempo, las cosas y nosotros. Ver la poesía según una “identidad” circunstancial, parcial, variable, “identidad” o forma temporal que *deveniría* del entramado del discurso de la poesía (adelantándome un poco a lo que a continuación expondré). O, completando los ejemplos sugeridos, ver la poesía como la manzana, un mediador cuyo contenido varía en la circunstancia en la que entra en escena. En estos tres estratos la poesía haría, y de/con la poesía se harían, cosas aparentemente bastante diferentes. La multiplicidad observada me llevó a plantear el estudio la poesía dentro de la idea vaga de *devenir*, idea e historia que cuento en el siguiente apartado. La poesía no sería algo per sé, ni un ente de “identidad” estable, ni una actividad claramente acotable, ni una materialización fija y aislada de la interpretación de sus escritores, lectores, teóricos o de quienes no le prestan atención pero saben lo que “es” la poesía.

1.2. Por qué *devenir* poesía

En el transcurso del trabajo de la tesis, de ir tratando de acotar unos objetivos de investigación y afinando una y otra vez las preguntas a través de las cuales problematizar la poesía desde el ámbito de la Psicología Discursiva (relatado en la Introducción), el escrito pasó por varios varaderos y periodos de indeterminación. En una de las muchas conversaciones con Tomás Sánchez Criado, en abril de 2012, encontré la opción de pensar la poesía como un acontecer cuyo trato y características se actualizaban en unas circunstancias particulares, por la que ésta podía ser considerada una forma parcial, una actividad o una materialización. Anteriormente me había concentrado en lo que se dice que sería la poesía y en los procesos de creación de la obra, prestando atención a la escritura, la lectura y las cualidades de la obra literaria. Fundamentalmente estaba mirando la poesía desde la actividad hacedora, desde el hacer-leer y el hacer-escribir, pero hasta ahí llegaba el planteamiento. No conseguía engarzar los estratos en un conjunto desde el cuál trabajar cada veta por su parte, pero que a su vez se calaran los unos de los otros, conectando el asunto general: la poesía. Con la finalidad de abarcar esas muchas cosas simultáneas y dispares caben en la el imaginario de la poesía, propongo referir la poesía como *dispositivo discursivo*, coordenadas que alojo en el siguiente apartado.

¹⁹ Me refiero a la obra de teatro de Samuel Beckett, *Esperando a Godot* (1952).

La idea de *devenir*, a partir de la cual organizo la escritura desde este momento, no corresponde con un alineamiento específico sobre los usos del concepto en la filosofía (Ferrater-Mora, 1999), tampoco directamente con los postulados de Deleuze y Guattari (1988/2008), de los que por otro lado, sí me contagio. Mi idea de *devenir* es una idea vaga, “menor”, una apropiación con la que quiero hacer eco de la heterogeneidad del “ser” de la poesía, lo que podría estar siendo (actual) y lo que podría ser (virtual), y de la simultaneidad y convivencia de los que pudieran ser sus estratos. Construir la poesía como una forma inestable, como una forma que se hace y se deshace, que muta, varía, cambia, en sus contextos de estudio y en sus contextos de uso. Poner a la poesía antes de sus formalizaciones, en y fuera de ellas, para en esta elipse estudiar su potencia, porque la poesía podría *devenir* también de un modo que hoy no mora en el imaginario social. La poesía no sería lo que el escritor solamente escriba, ni lo que el lector lea, ni lo que el crítico reseñe, el teórico postule o lo que yo sin ánimo de cierre aserte en esta tesis. La poesía podría ser todo en la particularidad de los eventos en los que nos apropiamos de ella, en la que nos apropiamos de fragmentos instituidos y al tomarlos reactualizamos y/o modificamos. Tirando línea desde la dispersión, me interesa, no imaginar una poesía suspendida de la vida social, sino estudiarla según las brechas que en su teorización y hacer encontremos en la red de discursos en la que se teje.

El *devenir* de la poesía se formularía, se articularía, a través del murmullo que hablan de ella, que hacen de ella poesía. No podría haber, por tanto, poesía sin la atmósfera de murmullos (de escritores y no escritores, lectores y no lectores, de críticos, de teóricos, de académicos de la lengua, de los profesores de primaria y secundaria...).



FIGURA 1.1. Tras una lectura de poesía hablando (de poesía) con algunos de los poetas intransigentes de Tijuana, México.

Sin la disponibilidad de las prácticas de la poesía y sus materializaciones (libros de editoriales comerciales ni independientes, plaquettes, blogs, poemas escritos, poemas visuales, poemas sonoros, performances, videos, acciones, lecturas en público, caravanas poéticas premios, libros de teoría literaria, concursos, revistas, fancines...).



FIGURA 1.2. Haciendo libros cartoneros en la casa-taller de Yaxkin Melchy, Ciudad de México.



FIGURA 1.3. Acción poética por parte del Colectivo Asedio, Parque España, Ciudad de México.

Sin un hacer, sin una actividad que pueda ser dicha como estar haciendo poesía, como hice poesía, como hago poesía, y sin las bibliotecas, librerías, ferias, instituciones (públicas o privadas), estatuas, pluma y papel (servilletas o cualquier otro tipo de superficie en la que se pueda escribir), computadoras, colegios, escuelas, talleres, cantinas, uniones de escritores, círculos de lectura, Casas del poeta (como la que abajo podemos contemplar).



FIGURA 1.4. Sede de la Fundación Casa del Poeta, I. A. P., “Ramón López Velarde”, Zacatecas, México²⁰.

²⁰ Imagen extraída del blog de la Casa del Poeta “Ramón López Velarde”. Ver: <http://antecedentesmisionyvisioncasapoeta.blogspot.com.es/>



FIGURA 1.5. Estatua de Federico García Lorca situada en la Plaza de Santa Ana, Madrid²¹.

1.3. Coordinadas para el *dispositivo discursivo*

Para construir la noción de *dispositivo discursivo*, central en la presente tesis, me he apoyado en una metáfora que he ido construyendo a partir de la crítica de la división bajtiniana entre contextos del hacer literario: el “contexto lingüístico” y “el extralingüístico”²². Cuando comencé a trabajar en esta tarea, hace ya tres años, me serví de dicha división como heurístico canalizador de la problemática del estudio de la poesía desde las Ciencias Sociales. La fuente de inspiración de la noción de *dispositivo* que propongo, parte de Foucault (1984/2009) y en la propuesta de “rizoma”²³ de Deleuze (1977/2004). A lo largo de su obra, Foucault utiliza el término de diferentes maneras, reusando darle una definición. Lo maneja refiriéndose a instituciones (cárcel, fábrica, hospital, escuela...), a propuestas arquitectónicas (“panóptico”), en torno a

²¹ Ver en: <http://eloscuroborde.wordpress.com/2011/01/08/viznar/>

²² Esta división pese a pretender ser integradora, no consigue aunar como me interesa la articulación del discurso. A continuación, presento la definición de los dos contextos: El “contexto extralingüístico” se refiere al lugar, a la audiencia o conjunto de interlocutores/as potenciales, al conjunto de variables contextuales, sociolingüísticas o de otro tipo que condicionan el modo en que una lengua es usada en un contexto concreto y al momento en que se produce el acto lingüístico. Es decir, el conjunto de conocimientos y creencias compartidos por los/as interlocutores/as de un intercambio verbal y que son oportunos para producir e interpretar sus enunciados. Y el “contexto lingüístico” se compone por todos los factores asociados a la producción de enunciados lingüísticos, que afectan a la interpretación, al cumplimiento de normas relacionadas con el/la emisora, el/la receptor/a, el tema y la situación que afectan a la constitución de un texto y al significado.

²³ El “rizoma” es un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo, un mapa abierto sin dicotomía ni estructura *arborescente*, sin principio ni fin, porque lo que cuenta es el medio, la velocidad absoluta que se crea como una diferencia de potencial entre dos niveles al “trazar la línea y no pararse a recapitular” (Deleuze y Parnet, 2004: 32). No es menester detectar el punto de origen, germen o centro. El rizoma se compone de mesetas: una región continua de intensidades, vibrante sobre sí, y que se desarrolla sin teleología externa. Esta noción representa la ruptura con la tripartición clásica entre el campo de la realidad (mundo), la representación (obra) y la subjetividad (autor). En la práctica discursiva se construyen, articulan y organizan versiones sobre la “realidad” de manera similar como se ensamblan los patchwords con los que podemos componer una colcha, segmentos de tela disponibles –materializados o no– y cuyo funcionamiento conjunto podrá aspirar a mantener las relaciones del modelo, invertirlas o proponer novedosos encuentros.

formas de construcción de la subjetividad (“dispositivo de la sexualidad”), además de como concepto general. A continuación, en este y en los siguientes apartados, presentaré el manejo de las coordenadas de la noción de *dispositivo discursivo* que modulará la perspectiva teórica que dispone la superficie de la tesis.

El *dispositivo* sería histórico, en relación a las circunstancias de sus articulaciones y al curso del tiempo socio-histórico. Estaría influenciado por las formas y los signos instituidos, por los modos preponderantes de construir el mundo, por las estabilizaciones y las transformaciones históricas que hacen, como veremos, que la noción contemporánea de literatura y que la aplicación del uso de la palabra literatura, sean, valga la redundancia, tan contemporáneas. El mundo no ha sido siempre así, ni será siempre lo mismo. El eterno retorno trae, en su “repetición”, la “diferencia”. Hay que querer considerarla, verla, y no interesa tomarla en sentido estricto, porque es más gobernable una versión de la diferencia como elección que como circunstancia. El río de Heráclito no es el mismo, su entorno tampoco. Lo hacemos el mismo. Mirar es un acontecer mirando, es un sucederme porque miro de tal modo, porque construyo el acontecimiento. Cuando miro-digo, construyo, hago. Cuando miro-digo, experimento, y el experimentar estaría igualmente mediado por la tensión entre lo instituido y lo instituyente que describiré en el siguiente apartado.

Contra el confinamiento de las prácticas en géneros apriorísticos, por ejemplo, estabilizar la Literatura por encima del libro por venir, me interesa del *dispositivo*, además de la red virtual del discurso, su *devenir articulatvo*, el sucediendo en una circunstancia concreta. Lo que no quiere decir la poesía no esté ahí “condicionando” mudamente a los escritores, a los manuales de Teoría Literaria, a los adolescentes enamorados, y que articulaciones frecuentes, más o menos instituidas, podamos identificarlas, mapearlas, en ciertas circunstancias de uso. Las *articulaciones en devenir* serían móviles, estarían abiertas tanto los discursos y las prácticas de la poesía fluctúan, éstas articulaciones estarían expuestas a la influencia o contagio de otros *devenires articulatvos* convencionalizados. Podemos escribir un soneto (forma métrica instituida), pero darle un contenido alterno al de la tradición clásica, por ejemplo, componer la estructura del soneto sólo con vocales, como pudiera haber hecho un surrealista en 1920, o rellenar los catorce versos endecasílabos con signos musicales de silencio de semifusa, así como hubiera podido formular un poeta conceptual sobre 1940. Imaginemos que el poeta conceptual le manda a su amada tal poema, que este poema es publicado en un libro, que unos teóricos disertan sobre la posición poética del poeta en un congreso del que luego se publican unas memorias, que el poeta que escribió el poema lo copió de otro y luego lo firmó, y que todo esto se está debatiendo en la mesa de un bar entre unos amigos que hablan de arte contemporáneo sin ser muy duchos y que les parece que el soneto cargado de silencios no tiene mucho sentido. Empero uno de ellos escribe poemas porque se siente triste, y los poema que escribe dice escribirlos por necesidad porque la poesía lo apacigua, porque en la poesía puede expresar aquello que en prosa o en la conversación no puede decir. Esta persona reconoce que no sabe casi nada sobre los aspectos formales de la escritura de poesía, que él escribe en verso libre porque de otro modo la escritura de poesía sería tediosa, pero que si es verdad que la poesía tiene que tener cierta musicalidad para que realce lo que dice y para que suene

bonito. Dos años después este sujeto, en otro bar, llega a la reunión con sus amigos con un libro debajo del brazo; acaba de publicar un libro de poesía, de una poesía que no tiene nada que ver con aquellos poemas para sacarse de encima la tristeza, de una poesía en la que se ha dedicado a jugar con las estructuras clásicas introduciéndole una musicalidad que dice, suena *kitsch*. Podemos apreciar en el recorrido del relato que lo que la poesía podría ser, cómo se podría hacer-leer, para qué podría servir, cambia según varían las relaciones que la articulan.

La poesía no *deveniría* en abstracto, porque parte del magma de la red del discurso de la poesía. El *devenir* se hace a través del contexto relacional en el que se articula, el *devenir articulatorio* se ensambla en un espacio conversacional, en el cuerpo de las personas, en el espacio del libro, en el espacio de discusión de la teoría literaria... La articulación del *devenir* implicaría la experiencia de la poesía, la construcción de la poesía, de los libros de poesía, de los escritores y lectores de poesía... la vivencia de la poesía, el conocimiento parcial de la poesía. De este modo, mi trabajo será siempre una aproximación analítica a través del entramado teórico que estoy proponiendo y no “el enfoque” con el que seguir mirando mañana el estado atmosférico de la poesía.

1.4. Dinámica de fuerzas. Sobre el Imaginario Instituido y el Instituyente

Toda sociedad sería una construcción de sí misma²⁴, una construcción de su propio mundo y, a su vez, creadora de su sistema de interpretación. “Su propia identidad no es otra cosa que ese *sistema de interpretación*, ese mundo que ella crea” (Castoriadis, 1986: 69). Según Castoriadis, la sociedad se constituiría a través de dos corrientes complementarias, la “conjuntista-identitaria o ensídica” y la “poiética o imaginaria”. La primera se refiere a todo lo que obedece a la necesidad de reproducción y mantenimiento de una sociedad y a sus constricciones lógicas, y, la segunda cabe entenderla como creación de lo que da significación y sentido al mundo. Para Castoriadis (1983), el mundo se presta indefinidamente a organizaciones ensídicas, pero

²⁴ Hablo situado desde el relincho post del movimiento del Construccinismo Social, corriente forjada a partir de la década de los ochenta del pasado siglo. En 1982 Keneth Gergen *Toward transformation in social knowledge*, y tres años después, en 1985, el artículo *The social constructionist movement in modern psychology*. Gracias a un ambiente proclive en la investigación social y el pensamiento de finales de los setentas y la década de los ochentas, cuando comienzan a despuntar el segundo “giro lingüístico” de Oxford, los postulados de Michel Foucault, el post-estructuralismo y el resurgimiento del “pragmatismo” de la mano de Richard Rorty. Gergen definió el Socioconstruccionismo como un movimiento y archipiélago teórico abierto, y no como una disciplina dura y tabicada, lo que según Tomás Ibañez (2003)²⁴ contribuyó a generar afinidades y a establecer colaboraciones con los otros movimientos y postulados con los que el Socioconstruccionismo dialogaba y se inspiraba como los nuevos movimientos feministas. Como movimiento, el Socioconstruccionismo no está demasiado claro lo que es, en qué consiste específicamente, los elementos y supuestos que vendrían a componer la perspectiva abarcan un amplio y diverso espectro. Según Íñiguez (2005), si hay algo que caracterice y defina esta posición es: el relativismo, el antiesencialismo, el cuestionamiento de las verdades generales aceptadas, la determinación histórica y cultural del conocimiento y el papel otorgado al lenguaje en la construcción de la realidad.

éstas no lo agotan debido a la irreductibilidad de los dominios de lo humano y de su praxis creadora que es inexplicable para la racionalidad. La organización “ensídica” y la “imaginación radical” conviven, son fundantes e indispensables, como Gregory y Syme, se la juegan, necesitando cada uno del otro e indiferenciándose por momentos hasta gradientes dónde al mismo tiempo el otro es uno²⁵.

Del mismo modo que la institución de la sociedad, el imaginario posee dos caras y entre éstas se encuentra en constante tensión “magnética”²⁶: el imaginario social o instituido y el imaginario radical o instituyente (Castoriadis, 1975). El imaginario es tanto el límite como su transgresión, el movimiento del límite entre coordenadas sobre el espacio o territorio que sería una sociedad particular. El potencial creador del imaginario está en la imaginación, “una sensación abstracta sustraída de la materia del objeto pero también separada o separable de los otros *momentos* de la forma del objeto” (Castoriadis, 1986: 159). Entre lo instituido y lo instituyente, entre la imaginación social y la imaginación radical, se encuentra la idea de Autonomía, ese movimiento reflexivo condenado a ser infinito, por el que el imaginario colectivo tiene la potencia de cuestionar lo canónico, de hacer del pre-juicio objeto de juicio. Lo cual es condición necesaria para que una sociedad pueda repensarse y re-instituirse de forma autónoma (Lizcano, 2003).

El análisis de los mimbres y tensiones del *dispositivo* nos proporcionaría el escenario activo de relación entre la violencia mantenedora y legitimadora del imaginario instituido y la movilidad nómada del imaginario instituyente, en relación a los discursos y las prácticas del conglomerado del hacer poético. Aparecerían los mecanismos de instrumentalización por parte de las zonas endurecidas o instituidas, como los poetas que quieren que lo que dicen en sus manifiestos sea lo que la poesía ha de ser en el orden de la praxis y de la moral. Así como también las propuestas resistentes y beligerantes para con la dominación de las ínsulas sedentarias. Los puntos de saturación dominantes, capitalizadores de la economía de fuerzas, nos ocultará la pluralidad y multiplicidad de los modos de articulación del *dispositivo*. Cuestión tangible en las luchas entre los señores feudales del *dispositivo* poético, esos que avientan aceite hirviendo desde sus torres o desprecian otras relaciones que hacen de la poesía algo que a ellos no les conviene.

El “ser” del *dispositivo* es resguardado por los guardianes del castillo instituido, porque el *dispositivo* no habría de tener “ser” si de esta materialización virtual no derivasen privilegios en conexión con las relaciones de poder de otros “dispositivos” como el Estado (con sus tentáculos a modo de Ministerio de Cultura). En sintonía, el “ser” virtual del *dispositivo* se mantendría en constante reafirmación y vigilancia de los

²⁵ En *El hombre que fue jueves*, G. K. Chesterton (1907), El juego de caballeros entre la destrucción del anarquismo -representado por Gregory-, y la reforma y mantenimiento del orden y los valores – representado por Syme- padece o goza de indeterminidad, ya no porque se puedan llegar a confundir, en su justificación, los medios con el fin y viceversa. La forma instituida necesita oxígeno, flujo, novedad, velocidad. Son inter-existentes. No hay ciudad, orden, planeación, sin tierra baldía, cárcavas y páramos.

²⁶ La idea de “Magma” concierne que el imaginario no está dentro de los seres humanos sin a su disposición para hacer con él lo que se quiera, sino que fluye, vive, casi submarino, en el momento socio-histórico. El imaginario está conformado por diferentes flujos que se anteponen, superponen, contraponen habilitándose así su disponibilidad.

modos y conexiones operativas que hacen que el “juego de lenguaje” que defienden y definen sea parcialmente ahistórico y, “verdadero”. En la amplia estepa que se pierde desde la torre mayor del castillo, hay otras poesías haciéndose, otras poesías con potencial desgarrador de la visión instituida, por eso tanta vigilancia. Estas poesías no están aisladas ni fuera del castillo, pues las piedras, la madera, el agua del pozo, los cocodrilos, son del afuera, como lo son las poesías otras. El castillo representa el empeño aglutinador, la economía acumulativa y protectora de los privilegios. El *dispositivo* no es el castillo ni desde el castillo, su “ser” es múltiple, abierto, mutable, lo que hace que dentro del castillo estén haciendo presión, tirando, haciendo vibrar, las líneas fijadas del *dispositivo* sedentario.

1.5. Adoctrinamiento

Siguiendo con la metáfora del castillo, una de las formas de sostenimiento del régimen de aglutinamiento de ciertos tipos de vínculos entre cosas a través del discurso, sería el adoctrinamiento. Aprenderíamos a hablar por medio de juegos de lenguaje, participando de los géneros discursivos desde la socialización en las prácticas del imaginario social. Detrás de las fugas percibidas sobre el imaginario social estará la sanción, la imaginación radical queda sólo para unos locos a los que luego fetichizamos (para por ejemplo hacer abanderado de la nación: como por ejemplo en España al Cante Jondo y a Camarón de la Isla). El adoctrinamiento consistiría en aprender a “performacear” (a hacer que hago lo que “tengo” que hacer o hacerlo creyéndolo a pies juntillas) dentro del régimen estable que propondría, no pautadamente a seguirlo, a reproducirlo, sino a conocer su límite y a, por qué no, intuir o buscar su transgresión, a enfrentarse a él. El poema nos invitaría a utilizar una manera particular de componer una obra literaria, a una manera particular de escribirlo, de leerlo, nos pide que en él hagamos caso a las palabras de una determinada manera, con cierto tono y modo de atención, y no como solemos hacer en las conversaciones o en las narraciones del habla de la vida cotidiana (claro que estos requerimientos instituidos serían plurales, y estarían en tensión con el imaginario instituyente). Estos requerimientos que el lector conoce por el “sentido común” que nos brinda la socialización, en términos wittgensteinianos, el “adiestramiento” en el uso del lenguaje.

Utilizar la poesía implicaría habitar su uso entre las formas de hacer que nos enseñaron en la educación formal, los libros de poesía que encontramos en las librerías, los consejos de un amigo que algo escribe, lo que dicen que hay que hacer y lo que dicen que hacen los poetas consagrados, la crítica literaria y el mero hacer silencioso, astuto, imperceptible de nuestro uso cotidiano (véase de Certeau, 1980/2007). La poesía está en la sociedad, no sería un “micro-signo” conectado con el “macro-signo” emperador, “es” en y por su hacer social, hacer compartido que, además de a resistirnos en la “táctica”²⁷, nos invita a hacer uso de los *devenires articulativos* (hegemónicos,

²⁷ Me refiero a la diferencia que establece Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano. Vol. I.*(1980/2007) entre “tácticas” y “estrategias”. En palabras del autor: “llamo *táctica* a la acción calculada

“estratégicos”) que estarían estabilizados en nuestra sociedad. Que nuestra sociedad escriba poesía nos invita a escribir poesía. ¿Cómo aprender sin imitar e imitar sin aprender en espejo? Lo que no implica que la poesía que empecemos por imitar sea la misma que escribamos (al copiar) ni la que leamos después de sobre-escrita. La doctrina patina sobre su baba, quiere hacer credo pero no puede ante el cambio, por eso atenta contra los cuerpos, los tortura los enseña a callar con electrochoque, y tampoco puede, seguimos, ingenuamente, sospechando que lo que me pasa no puede ser lo mismo que le pasó a tanta gente en otra época, que la historia podría repetirse pero no del mismo modo.

A escribir poesía se aprendería escribiendo poesía, y en este ímpetu, como señalaré más adelante, podemos acudir a un crisol de alternativas formativas (formales e informales) por las cuales construiríamos diferentes nociones sobre el hacer poético, y escribiremos una u otras poesías. De cada género discursivo, como género instituido, albergaremos expectativas alrededor de su contexto de producción, circunstancias comunicativas, prosodia, estética de la expresión... Los contextos de interacción, las actuaciones sociales, los “performances” que hacemos nos proporcionan indicios de inteligibilidad de lo que está sucediendo, de cómo he de comportarme si quiero que el diálogo vaya por mi curso, si he de decir o callar, cómo identificar ciertas emociones, identidades, acciones. A muchos de los que viajamos a tierras extranjeras nos ha pasado que hasta que aprendemos no sólo a utilizar afortunadamente las expresiones oriundas sino, además, las formas de hablar, los tonos y semblantes, la función de lo que se dice no encaja con lo que se pretendiera hacer. Si no captamos la broma, la burla, no hay ni la una ni la otra (tal vez incompreensión), la función de la oración sería otra. En el caso de la poesía, el adoctrinamiento también incumbiría el aprender a hablar como el poema habla (dentro de la multiplicidad de las voces), a decir poesía como la poesía dice, para, entre otras, conseguir las funciones discursivas que le puedan ser atribuidas.

El espacio formal del adoctrinamiento en el “juego de lenguaje” de la poesía, se inscribiría, entre otros lugares, en los sistemas educativos estatales. Reconociendo que la pluralidad y el conflicto permanente en los planes y perspectivas educativas, tomo el ejemplo (escogiendo una de las primeras entradas de Google)²⁸ de lo que en el boletín informativo del Instituto Educativo Modelo de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina²⁹, se dice sobre la poesía. Dicho boletín recopila la información de una actividad

que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. (...)No cuenta pues con la posibilidad de darse un proyecto global ni de totalizar a adversario en un espacio distinto, visible y capaz de hacerse objetivo. Obra poco a poco. Aprovecha las “ocasiones” y depende de ellas, sin base donde acumular los beneficios, aumentar lo propio y preveer salidas. No guarda lo que gana. Este no lugar le permite, sin duda, la movilidad, pero con una docilidad respecto a los azares del tiempo, para tomar al vuelo las posibilidades que ofrece el instante. Necesita utilizar las fallas de las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario. Caza furtivamente. Crea sorpresas. Le resulta estar allí donde no se le espera. Es astuta” (1980/2007: 43). Por otro lado, las “estrategias”, también en palabras del autor “son pues acciones que, gracias al principio de un lugar de poder (la propiedad de un lugar propio), elaboran lugares teóricos (sistemas y discursos totalizadores) capaces de articular un conjunto de lugares físicos donde se reparten las fuerzas” (1980/2007: 45).

²⁸ Para la búsqueda las palabras claves que empleé fueron “poesía” y “currícula escolar”. (Acceso el 2 de octubre de 2011).

²⁹ <http://www.educativomodelo.edu.ar/boletin/Ago2009/poesia.html> (acceso el 2 de octubre de 2011).

académica sobre el análisis y la escritura de caligramas poéticos desarrollada con alumnos de 6° y 7° grado. El texto da cuenta de cómo es eso de escribir poesía y qué sería lo importante considerar a la hora de escribir: la forma.

Escribir un poema parte, en gran medida, de un proceso espontáneo e intuitivo, llamado inspiración, pero también exige una cuidadosa elaboración. Un poema está escrito en versos que se agrupan en estrofas, puede tener una rima consonante, asonante o versos libres, tener una métrica regular o irregular y lo más importante la forma poética de transmitir las ideas.

La belleza de una composición no se logra tanto por el contenido sino por la forma como éste se expresa. El poeta recurre a asociaciones, metáforas, comparaciones, imágenes, juegos de palabras y otros recursos para conseguir la mayor expresividad y belleza en su obra.

En Buenos Aires o en Barcelona, los jóvenes en edad escolar debieran saber qué es poesía, para qué sirve y cómo se hace, solamente porque nos lo enseñan en el colegio. La escritura de poesía es una práctica social instituida en la que nos instruyen desde la escuela, enseñanza a examinar, repertorio discursivo en mantenimiento. Lo raro sería que la gente no utilizara para nada la poesía ni hablara de ella, no que de vez en vez la usen en determinadas situaciones.

La institución educativa se encargaría de mostrar y guiar a sus alumnos hacia unos mapas interpretativos “verdaderos” omitiendo, enterrando, quemando, tergiversando, otros³⁰; lo que Hayden White (1987) llama la “política de la interpretación”³¹. Desde la escuela tradicional se promueve, señala e impone el estudio

³⁰ En términos similares Foucault (1966/2002) a partir de la noción de *catacrexis* expone que el *tropo dominante* de una comunidad discursiva determina tanto lo que puede verse en el mundo, como lo que puede conocerse sobre él. Típicamente en el esquema de Foucault, cada formación discursiva experimenta un número finito de semejantes cambios antes de alcanzar los límites de la episteme que sanciona sus operaciones. Este número corresponde a los modos fundamentales de figuración identificados por la teoría de la tropología: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía (que se entiende como una catacrexis consciente de sí misma).

³¹ La política de la interpretación se construye de aquellas prácticas interpretativas ostensiblemente más alejadas de las inquietudes patentemente políticas, prácticas realizadas bajo la égida de una búsqueda de la verdad puramente desinteresada o de una indagación en la naturaleza de las cosas que parece carecer de toda relevancia política. Esta política que preside los conflictos interpretativos es difícil de identificar, porque tradicionalmente, al menos en la cultura occidental, se concibe que la interpretación actúa propiamente sólo cuando el intérprete no recurre a una instrumentalidad que el político utiliza *per vocationem* como cosa normal en su práctica: la apelación a la fuerza para resolver las disputas y conflictos. La actividad de interpretación se convierte en política cuando un determinado intérprete reclama autoridad sobre sus intérpretes rivales. “La interpretación *pura* es impensable como ideal sin presuponer el tipo de actividad que representa la política. La pureza de cualquier interpretación sólo puede medirse en la medida en que consigue reprimir el impulso a apelar a la autoridad política en el curso de obtener su comprensión o explicación de su objeto de interés. Esto significa que la política de la interpretación debe hallar el medio o bien para efectuar esta represión, o bien para sublimar el impulso a apelar a la autoridad política para transformarlo en un instrumento de la propia interpretación.” (White, 1987: 76).

Según White, la politización del pensamiento histórico estuvo íntimamente ligada a la profesionalización en las ciencias sociales. Esta disciplina se limitaba al desvelamiento de hechos relevantes a ámbitos

de ciertas obras, autores, periodos, y también, de las narraciones que los circunvalan monumentalizándolos. Este fenómeno no provendría de la voluntad de unos pocos identificables, sino que es una cuestión social sumamente compleja (véase en de Certeau, 1980/2007). Los alumnos interpretarán las lecturas tanto de los libros de texto como de las obras o de las audiciones en horas lectivas, de forma constructiva (apropia), pero, la evaluación acreditativa que deberán superar consiste en el nivel de retención nemónica que posean respecto a los relatos impartidos, por consiguiente, al nivel de exactitud en la reproducción de los contenidos estabilizados en los libros de texto. La lectura del texto está mediada por guías divulgadas para la lectura correcta, distribuidas y casi que impuestas por los círculos de expertos que “poseen” las claves para acceder a lo que “el poeta” quiso decir, haciendo del poema un mensaje escrito del cual se debe que tener una interpretación literal. Concretamente, respecto del poema pareciera que la lectura del texto poético tuviera el potencial de dispersión y la flexibilidad que hace que su lectura no sea, necesariamente, un movimiento hacia una traducción literal ortodoxa (véase en Said, 1996)³². Modos de afrontar el poema que traen detrás una política de la lengua con su vigilancia incorporada, tal y como podemos leer en Foucault (2005)³³ cuando describe el panóptico. “El efecto principal de esta relación de poder es, por ende, la constitución de un saber permanente del individuo, el individuo fijado en un espacio determinado y seguido por una mirada virtualmente continua, que define la curva temporal de su evolución, su curación, la adquisición de su saber, su arrepentimiento, etc.” (2005: 101).

Además de lo que uno pueda aprender en la educación formal sobre poesía, o en los muchísimos libros de carácter pedagógico que ofrecen enseñar a escribir literatura y poesía fácil y rápido como el del poeta colombiano Jaime Jaramillo Escobar (2005) y otros más técnicos y menos irónicos. También podemos leer los consejos de poetas como Rainer María Rilke³⁴, si buscamos algo más sofisticado. Si se prefiere una dinámica presencial podemos acudir a un taller literario donde un “maestro” nos enseñe sobre poesía y que nos guíe en la escritura, sólo tenemos que ojear la masiva oferta entre centros culturales, uniones de escritores y universidades para decantarnos por uno o por otro. Los talleres son un espacio al que muchos escritores noveles acuden para contrastar si pueden llegar a ser buenos poetas, o simplemente llegan para aprender a escribir “mejor” o de otras formas a como ya saben escribir. El taller como su propio nombre indica es un espacio de hacer poético, una plataforma experimental donde yo

finitos del pasado, se limitaba a la narración de “verdaderos relatos”, y desestimaba cualquier tentativa por construir teorías “metahistóricas” grandilocuentes, para hallar la clave del secreto de todo el proceso histórico, para profetizar el futuro y para dictar lo mejor y lo necesario para el presente. Positivistas y marxistas procuraron abarcar las posiciones tanto del pensamiento histórico como del utópico en virtud de sus pretensiones por anclar las bases de un estudio científico de la historia que fuera capaz de revelar las leyes del proceso histórico. “La política de esta disciplinación consiste en reprimir a todos aquellos que desean reclamar la autoridad de la propia disciplina por su enseñanza. Lo que señala para la represión en general es el pensamiento utópico –tipo de pensamiento sin el cual la política revolucionaria resulta impensable en la medida que este pensamiento se basa en una pretensión de autoridad en virtud del conocimiento de la historia que inspira.” (White, 1987: 80).

³² Veremos en el próximo capítulo “Hablando de poesía”, cómo los aferrados a la Teoría General del Signo, arguyen los problemas de traducción a los que nos expondría el texto poético.

³³ Curso del Collège de France (1973-1974).

³⁴ Rilke, R. M. (1999). *Cartas a un joven poeta*. Madrid, Alianza Editorial.

leo lo que escribo y otros escuchan y critican, luego leen y así una y otra vez, mediado el maestro pero también generándose zonas de desarrollo próximo entre los asistentes. Así mismo suelen tener la función de plantear una panorámica sobre el universo de la literatura y de la poesía. Yo mismo he impartido taller de creación literaria dentro del taller de mi amigo poeta, novelista, vagamundos, Benjamín García; y me prometí asistir a alguno, pero pues aún no he concretado. Los talleres son también espacios de asociación entre gente afín a la poesía y punto de encuentro de ciertas manadas de poetas. Por otro lado, existen talleres que prescinden de la figura del maestro y son llamados laboratorios, en estas dinámicas cada quien acude a aportar y exponer ciertos temas, se invitan autores diversos y se discute. Si por añadidura quisiéramos obtener reconocimiento formal, también tenemos la oportunidad de inscribirnos en diplomados para aprender el “oficio” de escritor, como es el caso del Centro de Creación Literaria Xavier Villaurrutia del Instituto Nacional de Bellas Artes de la Ciudad de México. Si con todo queremos vía internet, curiosear más cosas sobre cómo ser poetas podemos googlear blogs como Difícil de jugar³⁵.

En esta socialización con el hacer poético, salta, rápido, a la vista que la gran mayoría de “poetas” (exportados por el mundo editorial) son hombres, excepto Rosalía de Castro y Gloria Fuertes, en mi infancia, no conocía muchas más poetas. La mujer, sobre todo en la poesía romántica, era la destinataria del ejercicio poético. En el colegio no nos hablaban de los poemas homo-eróticos ni de la homosexualidad de varios poetas “importantes”. El poeta era un hombre fuerte y sensible que le cantaba a la vida y al mundo y, la poesía era algo muy bonito y elevado, un “arte”. Un hacer deseable y disponible. Después de los Estudios de la vida cotidiana desplegados por la Escuela de los Anales³⁶ y las Epistemologías Feministas (Mohanty, et al, 1991; Braidotti, 2004; Butler, 1993/2010), es propio desencapsular de la práctica masculina y heroica al artista, el elegido por los dioses, la oscuridad, el mecenas o el mercado. Así como me es imposible repetir o si quiera recrear las succulentas lentejas que preparaba mi abuela, debido, entre otras cosas, al trato infravalorador sobre los haceres invisibles del cuidado. La diferencia entre mi abuela y yo en el arte cotidiano de cocinar, sería una diferencia de práctica culinaria, de truco, de ojo, de mano, de olfato, de baile. Pero para la sociedad española, los artistas de la cocina son los chefs, Ferrán Adriá, Juan Mari Arzak; hombres. ¿Qué diferencia a la ama de casa y al poeta “común” del chef y del poeta “de oficio”? ¿La cantidad de horas en los fogones, libros publicados, el reconocimiento de la crítica? (véase en Hyde, 1979/2007). El chef está del lado del reconocimiento público, el ama de casa habita la privacidad de la cocina de su casa; alimenta, mientras

³⁵ En <http://carmenmaria.info/wp04/>

³⁶ En el trabajo de dos volúmenes de Jean Pierre Vernant y Pierre Vidal Naquet, *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua* (1972/2002), encontramos una interesante y compleja lectura desde esta perspectiva. Primero considerando y abordando los problemas asociados a su fuente de estudio: los textos clásicos, y después, resolviéndolos ¿cómo? Para los autores, el contexto no se halla al margen del texto, de la obra, es subyacente a él, por lo que hay que poner la obra en situación, se tienen que leer y analizar paralelamente los dos textos: el de la obra y el de su momento mental de producción, ampliando el campo de investigación al compendio de situaciones sociales y espirituales que albergaron la producción de la obra, en el caso de los autores, la conciencia trágica. Esta lectura no ha de ser paralela sino que hay que volcarla sobre la obra, integrándolo en su perspectiva, pues como del contexto se conforma la obra, la obra transforma el contexto.

el papel del chef es deleitar. No cabría duda al decir que tanto el chef como el ama de casa son cocineros, ambos. En torno a la poesía no podríamos hacer la misma afirmación, al parecer no toda la poesía “alimenta” igual, no toda la poesía puede ser llamada poesía, según los eruditos más delicados (véase en de Certeau, 1994/2006). Poeta sería el que escribe poesía, como chistoso sería el que hace o cuenta chistes (ya sean afortunados o desafortunados, oportunos o inoportunos). El arte de hacer poesía es un arte (con minúscula) siempre que alguien, sea quien fuere, César Vallejo (poeta “de oficio” que vivió en la miseria) o mi amiga Belén Carmona (poeta “común” que escribe poesía como “buen” modo de expresar su sentir), haga (diga que hace) poesía. La definición de lo que sería o dejaría de ser arte, en la cocina o en la poesía, estaría siendo creada una y otra vez a partir del uso, de la apropiación, que se hace del discurso poético en relación, confrontación, apropiación, del imaginario social. La definición, digamos oficial, resultaría, estaría sostenida, por todas las dinámicas en los que satura, se sostiene y legitima un cierto orden instituido de las cosas, de esta manera se obvia que ambas obras pueden constituirse en un mismo nivel, como ocurre entre la comida de mi abuela Pilarina Roiz y la de Ferrán Adriá.

1.6. *Devenir articulado*

El *devenir articulado* sucedería en el marco de una circunstancia, de un momento, en el que se convocarían, movilizarían, diferentes piezas o mimbres, que doy en llamar áreas de atracción, y en la que a su vez se generarían las configuraciones parciales de éstas áreas. La idea de *área de atracción*, contagiada de la de “meseta” del ya citado Deleuze (1977/2004), quiere poner de relieve la importancia de la situación y de las relaciones, como construcción distribuida de las áreas de atracción que participarían en la conformación de un estado parcial, situado, de la poesía después del *devenir*. Por tanto, no habría un afuera y un adentro entre las áreas de atracción.

El *devenir articulado* estaría presionado y en cierto grado influido, por las formas cristalizadas que sirven de ejemplo para ser reproducidas o apropiadas en la cotidianeidad, tal y como señalé en el apartado anterior. Las *áreas de atracción* no serían homogéneas ni estables, sino que convocan ciertas relaciones más o menos instituidas en el hacer-experimentar la poesía. La tensión entre las formas instituidas y las instituyentes estaría siempre presente, pues el adoctrinamiento hace que tales conexiones estén más disponibles, más cerca de la piel al uso. Por encima del *devenir articulado* tendría un potencial “radical” en el que se expresaría la multiplicidad del magma, bullir por el que las cosas son indiferenciables y por tanto la posibilidad de generar nuevas combinatorias, asociaciones, hibridaciones. Por otro lado, el *devenir articulado* se constituiría a partir de la decisión, es decir, siguiendo la idea de autonomía, tenemos capacidad de hacer poesías y de hablar sobre poesías apegadas a las formas instituidas y/o de decir y leer poesía siendo críticos con las fosilizaciones y las rutas marcadas que proponen.

El *devenir articulatorio* del *dispositivo* sucedería en uno de sus planos, en nosotros, en nuestro cuerpo. Lugar de enunciación/interpretación, enclave circunstancial en el que estarían advertidas ciertas disposiciones y reglas propias de la articulación instituida del *dispositivo*. Refiriéndome para terminar el apartado a un plano concreto, nuestro cuerpo alojaría la articulación cuando escribimos o leemos poesía, en la experimentación de diferentes cualidades y grados, desde mojarse los pies con el pantalón remangado a tirarse desde la lancha siguiendo la silueta de los buzos de Jaques Cousteau (o la intuición de las visiones que escribiera el joven Rimbaud). El cuerpo del escritor/lector estaría sometido a la presión de la sobreabundante disponibilidad de los *devenires articulatorios* instituidos desde el adoctrinamiento. Aprende a escribir y a leer imitando, copiando, cómo se hace un poema, cómo se lee un poema, inspirándose sobre libros de poesía, sobre poemas, sobre “autores”. Aprendiendo a manejar una noción de lo que la poesía es, de lo que hace, de para lo que sirve. La poesía no es “esencialmente” ni libre ni valiente.

1.7. Cuatro áreas de atracción

Dije que el *devenir articulatorio* podría parcialmente formalizarse o darse alrededor de unos estratos o “bandas” de tensión, que doy por llamar *áreas de atracción* ¿Por qué este nombre? Planteo a continuación cuatro enclaves “mesetarios” (Deleuze y Guattari, 1988/2008), cuatro acotamientos en torno a modos de problematizar la poesía complementarios, así como cuando Clifford Geertz, ya *viejito*, nos pregunta ¿Quién conoce mejor el río: el hidrólogo o el nadador?

“La respuesta depende de lo que se entienda por ‘conocer’ y de lo que se espere conseguir. Atendiendo al tipo de conocimiento que más necesitamos, queremos y, hasta cierto punto podemos conseguir en las ciencias humanas, la variedad local, aquella que tiene el nadador o que, al nadar, puede desarrollar, puede al menos, mantenerse por sí misma frente a la variedad general, aquella que tiene el hidrólogo o que reivindica que algún método le aportará pronto. De nuevo, no se trata de la configuración de nuestro pensamiento, sino de su vocación” (Geertz, 2002: 111).

Podremos pensar-hacer la poesía desde múltiples enfoques, es decir, de múltiples maneras. Las áreas quieren traer a colación diferentes enfoques sobre lo mismo (que claro, no es lo mismo) que “difracta” en el mármol blanco de la poesía al no ser mármol la superficie ni ser tampoco blanca. El *área de atracción*, vendría a convocar en su nido hecho por pájaros que ponen cuidadosamente ramita con ramita, un “mirar” (véase en Berger, 2011; 1984/2012) problemáticas en el hacer histórico de la poesía, recurrente (y compartido). Las “bandas”, estratos o esferas (como en la tierra: atmósfera, geósfera e hidrosfera) que implicarían la enunciación de estas áreas ni existen de por sí, ni pretendo estabilizarlas, más allá de su potencialidad heurística dentro del trabajo que vengo a tejer (con precaución de señalar que nada es de por sí

sino a sus circunstancias de enunciación e imbricaciones con los estratos hegemónicos y alternos). Cada *área de atracción* que aquí propongo vendría a ser un agujero negro “inventado”, para indicar que el discurso sobre la poesía es plural (“multi-banda”), y que se sostendría por relaciones tensionales así como las que tiran de las cuerdas en las que tendemos la ropa. Esta tensión, se muscularía en un mar de fondo constituido históricamente por el conflicto (y la necesidad) entre la composición de lo instituido y lo instituyente del imaginario social.

El *área de tensión*, reincido, no existiría ni tendría vida propia, sino que como Geertz (2002) nos provoca a mirar la poesía (el río) desde diferentes circunstancias reflexivas y experienciales. En las cuatro áreas que presentaré en torno a la poesía: (1) Hablando de la poesía. Cómo, qué y para qué. (2) Hacer poesía. Es con palabras... (3) La materialización en el libro (la Obra). (4) Haciendo poesía. El cuerpo, la experiencia. No estoy demarcando la “existencia” de diferentes sujetos experienciales (como el nadador y el hidrólogo), sino que quiero presentar la posible presencia de estos focos de tensión, discusión y experiencia de la poesía, los cuales no se darían aislados los unos de los otros sino que se atraviesan (como a mí me atraviesa la escritura de este trabajo). Podremos convivir, a lo largo de los capítulos que siguen, con la transversalidad entre las tensiones y las áreas mismas que yo presento. Quiero decir que no seré continuamente explícito señalando capas freáticas o transvases o confluencias, pues aspiro a la apertura de su interpretación (porque el texto no querrá ser de ningún modo un tratado). También les observo que la “descripción” que haré a continuación de las áreas no se trata de un resumen de las mismas, pues en capítulos posteriores las iré caracterizando, sino una primera aproximación a su *ethos*.

1.7.1. Hablando de la poesía. Cómo, qué y para qué.

La primera *área de atracción* la construyo localizada en las relaciones de poder de las que derivarían unas ciertas definiciones sobre lo que sería la poesía vista como un juego de lenguaje. La visión/enunciación que mediante el *dispositivo* podemos conseguir en relación al campo de tensión entre las fuerzas que constituyen las relaciones de saber-poder qué, cómo y para qué la poesía. La tensión se distribuye pivotando sobre los modos históricos (cual indicador de caminos wittgensteniano) de las concepciones sobre el Lenguaje (e inseparablemente, de su uso) y las teorizaciones derivadas respecto del hacer poéticos. Concentrándose la tensión entre el potencial de fuga, diferir, del decir/experimentar del *dispositivo* y su alinearse, representar, las correspondencias propuestas en las visiones/enunciaciones del imaginario instituido.

Como ejemplificaba en los párrafos anteriores, el *área de atracción* estaría marcada por la centralización e institucionalización que vendría a validar, prestigiar y da autoridad a ciertos tipos de poesía frente a poesías dispersas (no hegemónicas, lo que no implica que no estén institucionalizadas). Traviesa de la camarilla de poetas en España, en la Introducción ilustré a través de Rosa Benéitez (2001) que en eso llamado la poesía española de finales de siglo XX se enquistó en una antinomia que, a día de

hoy, perdura (Poesía de la experiencia vs. Poesía fragmentada) como una guerra tibia pese a que en las últimas dos décadas el panorama se haya podido desperdigar más allá de la antinomia por aquello que nos cuenta Ana Gorria (2012) de la emergencia de las editoriales independientes y de los textos y trabajos de poetas que no sólo escriben, sino que se abrieron a otros soportes que hoy también podemos llamar poéticos y que hacen que la poesía no es solamente un poema escrito o un libro de poesía. El conflicto, sería el de la delimitación, “territorialización”, del *devenir* de la poesía. Mientras que unos, con posición más conservadora, quieren reducir la poesía a un ejercicio de representacionismo a partir del lenguaje coloquial y moralizante, otros, dispersos, nómadas por otras disciplinas y funambulistas del lenguaje, apuestan por un juego, tal vez, más radical, juego que como vengo diciendo son desarrollados por el espíritu rupturista de las vanguardias, llámense vanguardias no sólo a los –ismos si no, también y además, a los que escapan al sufijo.

1.7.2. Hacer poesía. Es con palabras...

Como vengo refiriendo, las *áreas de atracción* estarían interconectadas. Podemos encontrar poemas cuyos autores pretendieran hacer cosas (de *voluntariosa* utilidad) con palabras (por ejemplo, ensalzar el sentimiento nacional o declarar su amor), o hacer de las palabras no-palabra, para hacer música y transmitir algo con esta música del lenguaje. Podemos escribir un poema de amor evocando metáforas manidas o leer un poema de amor un tanto oscuro, no necesariamente barroco, y por otro lado, habrán lectores que signifiquen el poema musical, otros a los que les deje un regusto a algo conocido, otros que no busquen significación, igual para el poema que se propone enaltecer el sentimiento patrio, este poema puede ser leído resinificándolo o no saber cómo tomarlo porque no se sabe bien qué quiere decir, y si lo que entiendo que dice será bueno o malo (me ama o no me ama quien me escribe); o si al identificar en alguna figura topológica del poema una fricción esta me genera un mal presagio (o todo lo contrario). También puedo leer el poema poniendo el énfasis en su ritmicidad, en su cadencia y cambios, lo que no quiere decir que si lo significo no lo escuche, no le ponga atención a su melodía.

El “juego de lenguaje” (Wittgenstein, 1953/1999), no se trata de un espacio cerrado en sí mismo sino que convive con otros juegos de lenguaje que pueden participar de él y pudiendo esta influencia derivar en articulaciones de contextos de juego híbridos o novedosos. En un ejercicio analítico podríamos tratar de diferenciar “subgéneros” del “género”, las poesías: épica, lírica y dramática, y distinguir sus funciones históricas en diferentes comunidades humanas, pero la mayoría del tiempo uno encuentra una constante mezcla entre géneros que des-generiza la noción dura de los géneros³⁷. La apertura interpretativa, además de la dicotomía forma-fondo, alza la

³⁷ Desde Saussure (1964) y sus continuadores, como Jakobson (1985) y Hjelmslev (1968), la lingüística ha ido tejiendo la diferencia conceptual entre lo llamado sincrónico y diacrónico para así tratar de estudiar la evolución de la lengua y sus cambios históricos. Mediante estos dos constructos se pretende dar cuenta

atención hacia esta mezcolanza, persistente, entre la articulación del juego y, entre, juegos. El “juego de lenguaje” como espacio de juntura del decir, y de la experiencia, de lo que haría, podría primar por encima de las tentativas de collage, fusión o relación entre “juegos de lenguaje” instituidos y, que mediante la presión que las relaciones de poder que sostienen la institución, sean omitidos, perseguidos y/o fetichizados. Habría un dominio del “juego de lenguaje” de la poesía que controle y que pretenda tener la potestad de decir bajo una cierta noción de lenguaje qué es poesía y qué no, para qué serviría la poesía y para qué no, cuáles serían las reglas de la poesía y cuáles no, cómo saber que un poema es un buen poema o no lo es. Estas reglas propuestas, este saber sobre la poesía, ahormaría un tipo de definición de lo que la poesía sería, lo que, por supuesto, no quiere decir que la poesía deba ser lo que se promulga y adoctrina sobre ella desde ciertos nodos de poder.

1.7.3. La materialización en el libro (la Obra)

La tercera *área de atracción* se conformaría partiendo de las materialidades resultantes de la escritura de poesía: el poema u obra poética (anuncié anteriormente que no prestaré atención a otras materializaciones). El poema o el libro de poesía como articulación concreta, estaría familiarizado con los focos de tensión sobre los que se tiende el espacio literario. Espacio abierto, sustraído a las actualizaciones de sí en cada nuevo libro. Problematizando la obra, diferenciaré dos formas de concebirla, dos maneras que se sustentarían en relación con las demás áreas de tensión aquí propuestas. (1) Un primer modo para el que la obra sería aun cuarto que habitar (*libro voluntas*), un espacio arqueológico en el que hallar los significados que el escritor (en su época) dejara ocultos o tirados, para esta noción, caricaturesca, también, el escritor manejaría una intención comunicativa, además de un estilo, con el que nos impregnase de su “voluntad”. El escritor sería aquí el arquitecto del universo poético. (2) En el otro lado del mural, la obra esta tan abierta que cada lector, en lugar de ponerse los guantes del arqueólogo pautado, puede tocar, remover, disponer de la propuesta (de la obra), como le venga en gana (*libro voluptas*).

de lo que sucede en el texto, de los referentes implícitos y explícitos en el poema, a partir de alinearlos a unos patrones de uso del lenguaje en un momento concreto, o un medio, construyendo el modelo por el cual operarían las relaciones de los distintos elementos o signos. Según Saussure, lo sincrónico describe la lengua congelada en un instante, el estado de una lengua en un momento concreto de la historia. Lo diacrónico se relaciona con los cambios y permanencias a través del tiempo. Esta noción parte de Roman Jakobson, para quien la descripción sincrónica ha de tener en cuenta tanto la producción literaria de un periodo dado como aquella parte de la tradición literaria que, para el periodo en cuestión, permaneció viva o fue revivida.

1.7.4. Haciendo poesía. El cuerpo, la experiencia.

La cuarta área, se enmarcaría en el contenido experiencial de los cuerpos, en las personas, que se acercan al poema o al libro de poesía, tanto para escribirlo como para leerlo en distintas circunstancias y disposiciones. El área se compondría por la extensión de los cuerpos de escritura/lectura del poema, la construcción a través de las relaciones entre las voces-cuerpos en la experiencia de escritura/lectura del poema, de la obra, como la generación plural de lugares de enunciación, de voces, tonos, *bailarinas*, que nos hablan, por las que hablamos.

Para esta área presentaré la justificación, y el texto, por la que compongo una autoetnografía reflexiva alrededor de mi vínculo histórico con la poesía. perspectiva del nadador que viene a convivir con las tres “bandas” o esferas gravitacionales anteriores.

2. Hablando de la poesía (-primer área de atracción)

2.1. Introducción

En el Capítulo anterior señalaba, ya sea que dispongamos de los recursos que se quiera para hacer poesía o para criar a un hijo, nos encontraremos con diferentes balizas de colores que nos sugerirán una serie de rutas dadas, a veces éstas serán libres de elección (opción entre formas dadas), y en otros casos nos encontraremos en la sala de espera de un centro de salud con la prescripción de vacunar a nuestro hijo, cartilla en mano, y/o siendo alabados, criticados, insultados o metidos en la cárcel por haber escrito un poema sobre los muros del Palacio de la Zarzuela. En poesía podríamos pensar que disponemos libremente del uso de nuestra imaginación, pero la imaginación no trabaja aparte del Imaginario social ni de las formas de lo social, que aún difusas y confusas, cuando las instituciones sacan la tijera, los jubilados tienen que empezar a pagar el diez por ciento de las medicinas, la obra social (obligación fiscal de las cajas de ahorros) se reduce al noventa por ciento para salvar el crédito de los bancos, la movilización y concentración pacífica podrían ser tipificadas como delito y cosas así de feas que pasan, están pasando y cuya agencia no sólo reside en la acción las instituciones sino en los múltiples ensamblajes de la vida social (Loredo, Sánchez-Criado y López, 2009).

La poesía sería un curioso invento cuya funcionalidad históricamente se ha ido configurando en contextos de uso y propuestas teóricas diferentes. El trato que le demos a la poesía respecto de qué hace y cómo haga lo que viene a “hacer” a la vida social, haría que haga o deje de hacer lo que imperantemente se “programe” que haga, por tanto tiene en sí una política. El modo de ver generalizado en el siglo XX y que ha atravesado diferentes corrientes en las Ciencias Sociales, ha sido el enfoque de la Teoría del signo. Óptica que ha ido pasando de mano en mano, variando (hasta perder la noción de “sema” su “constante”), según planteamientos y corrientes, pero que, en términos generales, atraviesa el razonar, el conocer, el interés, de la investigación social.

Poesía sería como la veamos y como, en circunstancias determinadas, en las que nos “interese” dar una versión o un perfil concreto, en respuesta, tal vez, a la pregunta ¿qué es la poesía? dependería de cómo la andamiemos con ejemplificaciones que se ajusten (ejemplos y contraejemplos) a aquello que tentativamente daremos en llamar poesía. Esta multiplicidad y vasta extensión del territorio imaginario del hacer poético es, en términos históricos, muy nueva, viene desde finales del s. XIX y todo el s. XX. Se podría decir que el carácter experimental de las vanguardias sacaron al lenguaje de su función representativa y transmisora de ideas, conceptos y mitos (lo que no quiere decir que esto no hubiera estado sucediendo anteriormente en otros momentos históricos), dando lugar a un nuevo espacio referencial de uso.

Para leer y para escribir, disponemos de bibliotecas con variadas fuentes de contagio, desde las fuentes tradicionales de las poesías occidentales y de las poesías orientales, del rupturismo de las vanguardias, de las propuestas de los neoclásicos contemporáneos. El contagio además de por la literatura y las artes, se mete por otros estantes de la biblioteca (mecánica, química, geología, derecho), y deriva y deriva por

las calles buscando, como los infrarealistas subiendo y bajando por la calle Bucarelli³⁸. La poesía podría estar hecho de todo, con todo, no tiene porque limitarse ni a un léxico ni a una apariencia fenotípica (la versificación), ni al papel, ni a la escritura, ni a la lectura (véase la poesía digital³⁹ y sus juegos cageianos con el azar ¿qué autor y que lector proponen?)⁴⁰, ni a unas formas determinadas de “mirar” el medio ambiente, ni a unos reducidos registros de voz y de juegos sonoros, ni al modelo de escritura solitaria (complementario a la conformación de grupos y colectivos que se asocian para pensar y ejecutar acciones poéticas⁴¹). En el hacer poesía podemos encontrar poesías afincadas en la escritura y poesías que se aproximan íntimamente a los modos de otras expresiones artísticas, juegos: con la imagen fija, lo que se ha llamado poesía visual (fotografía, caligramas, collage...) ⁴², (respecto a la fotografía, hay interesantes trabajos a partir del registro de acciones poéticas), con el soporte audiovisual (videoarte, documental)⁴³, el soporte del sonido (poesía sonora)⁴⁴ y, en la acción corporal (performances, happenings)⁴⁵, entre otros. Y aunque en la presente, me concentro en el “juego de lenguaje” de la poesía “verbal” o “literaria”, pondré a continuación sin ahondar algunos ejemplos ilustrativos⁴⁶.



FIGURA 2.1. Raúl Zurita sobre el cielo de Nueva York (1982).⁴⁷

³⁸ Hago un guiño a las derivas entre los poetas de aquel movimiento rupturista, Roberto Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro por la Ciudad de México. Véase de Bolaño, la novela *Los detectives salvajes* (1998).

³⁹ Véase el Poetic Cube de Jason Nelson. En http://www.secrettechnology.com/poem_cube/poem_cube.html

⁴⁰ Funkhouser, C. T. (2012). *New directions in digital poetry*. NY: Continuum.

⁴¹ Por ejemplo el grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) formado por Raúl Zurita, Juan Castillo, Diamela Eltit... en el periodo de la dictadura de Pinochet en Chile.

⁴² Para más información de la poesía visual en España, véanse los ensayos: Fernández Serrato, (2003) y de Cózar (1991). Y la antología: *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental* (1975/2005), de Fernando Millán y Jesús García Sánchez.

⁴³ Véase de Simbiontes *Multiverso* (2011): <http://www.youtube.com/watch?v=TIpMS6b9wRk>

⁴⁴ Véase Poesía Sonora Electroacústica, de la mano de Martín Gubbins y Marcio-André <http://vimeo.com/18512353>

⁴⁵ Véase el Performance: La canción alienígena, 17 de marzo de 2012, de Yaxkin Melchy y Enmanuel Vizcaya <http://www.youtube.com/watch?v=4G9vS26bmMQ&feature=related>

⁴⁶ Para más información general sobre estas poesías, véase de Dick Higgins, *Pattern Poetry: Guide of Unknow Literature* (1987).

⁴⁷ Sobre el cielo de Nueva York, con una avioneta, impregno los quince versos de *La vida nueva*. Cada frase midió entre 5 y 7 km de largo. La acción fue registrada por el videoartista Juan Downey. Extraído de la edición digital de *Anteparaiso* (1982).



LAGUERRA ELLEÑADOR DE SIERTODELACENIZARUI

FIGURA 2.2. Héctor Hernández Montesinos⁴⁸.



FIGURA 2.3. Performance poético a cargo de Karlos Atl: *Santo vs los Sicarios de Juárez*, dentro del movimiento Escritores por Juárez (Ciudad de México, 20 de agosto de 2012).

⁴⁸ Extraído de la edición digital de *La divina revelación*, México, 2011, p. 735.



S/T. 2008

FIGURA 2.4. Poema visual de Amarilys Quinteros⁴⁹.

La poesía con los aires de libertad y júbilo que fácilmente le otorgan ciertas tendencias poéticas, estaría siempre vigilada, tal vez hasta, en algún instante, confinada y obligada a tomar la pose que debiera tomar para ser admitida (aquí me refiero a parámetro de publicación en editoriales oficiales. Claro que con el movimiento de publicaciones cartoneras, actualmente si se quisiera conocer gran parte de la poesía contemporánea se tendría que acudir a una “biblioteca” de libros de este calado artesanal, y ni que decir tiene que muchas universidades estadounidenses desde dónde se estudia literatura contemporánea disponen de amplias colecciones). La poesía viviría en la persecución del “trabajo”, de lo que le es funcional, porque no es un trabajo como tal, porque no es evidentemente útil si no se la “utiliza”, como la poesía en el Estado Totalitario o la poesía disparada desde los quehaceres del marketing (en aras de “promover”, de lanzar, cierta poesía, de darle un lugar más destacado). Hay quienes piden con los ojos cerrados, después de soplar un diente de león, que la poesía haga algo, y luego escriben manifiestos donde la poesía mostrando un seno como la libertad

⁴⁹ Extraído de la web de la polipoeta. En <http://www.azpoesia.com/portafolioaz.html>

en “La libertad guiando al pueblo”⁵⁰. Haga o no haga, como el posible trabajo de los poetas desde hace siglos lo ocuparon los historiadores y las tarjetas de crédito, la poesía será perseguida, omitida, denostada y fetichizada (*ay, qué bonito*). La poesía estaría siempre a un tris de que, como en la magia de andar por casa, revelen sus trucos: hacerla y creer en lo que ella es capaz de nuestra mano. Trucos que pese a ser revelados, volverían de nuevo a reinstalarse (posiblemente en otras formas) y volveremos de nuevo a creer que el mago hace magia y que la poesía poesía, y que si hoy en día la poesía no convence ya del todo a nadie como se cree que Neruda convenciera a tantas Matildes o los griegos embelesaran de vez en vez a sus dioses, será porque el tono de su capacidad persuasiva ha variado, tal vez se encuentre escondida, o será que la poesía se ha quedado para vestir santos.

En este apartado mostraré el trato que desde diferentes perspectivas se ha dado a la poesía, y las problemáticas que tienden y sostienen ciertas instalaciones tensionales por los que se vendría a delimitar sus posibles usos y funcionalidades.

2.2. Política del lenguaje

El lenguaje es la guerra, anterior a las batallas teóricas, las concepciones del lenguaje guían las nociones y los horizontes sobre la vida social⁵¹. Nietzsche combatió toda su escritura por librarse de las servidumbres del discurso heredado a fin de revelar intuiciones para la vitalizar la institución de la sociedad. Y como el mismo autor llevara a cabo, cambiar el modo de escribir-construir el mundo, a través de un uso jovial del lenguaje y los recursos catacréticos. Hablar de lo que habla y en esta acción auscultar la pregunta sobre su origen es de facto una falta al inevitable problema epistemológico. Las grandes preguntas del ser humano nos han llevado a generar y desarrollar diferentes formas y perspectivas de conocer el mundo, de hacerlo. Los intentos resolutivos de la ciencia y filosofía occidental mediante el método científico no se diferenciarían sustancialmente de los abordajes míticos o *precientíficos*. La motivación, el contenido matricial de sus narraciones y la función psicológica de las mismas, son similares. Mito y ciencia son dispositivos igual de simbólicos. No obstante, así nos las traemos, comenzando-en-el-comienzo queremos conocer nuestros orígenes, nuestro vacío, lo que según Sloterdijk (2006), nos hace sujetos políticos. Somos de lenguaje, a través de él, sobre él, con él, razonamos, formulamos preguntas y respuestas, construimos el mundo, generamos conocimiento, “ser”.

⁵⁰ Eugène Delacroix, 1830. Obra actualmente conservada en el Museo del Louvre de París.

⁵¹ Se han dado abstrusas anécdotas a lo largo de la historia de los estudios del lenguaje. En 1866, la Sociedad Lingüística de París prohibió en sus estatutos la discusión negándose a aceptar cualquier comunicación en éste sentido, el problema supera los límites de la observación científica. Se afirmaba que cualquier discusión acerca del origen del lenguaje no es más que una mera especulación. Desde ese momento, los lingüistas mainstream se han interesado más por el funcionamiento de las lenguas que por su origen.

La pregunta sobre el origen es un imposible, una aporía similar a querer atrapar nuestra sombra. El lenguaje no sería simple mediador entre cosas previamente existentes (las personas, los pensamientos, los sentimientos, el mundo). Es parte fundante de la sociedad: los fenómenos lingüísticos son fenómenos sociales y los fenómenos sociales son, en buena parte, fenómenos lingüísticos. Sabemos que las cosas existen porque tienen un nombre, porque “en las letras de rosa está la rosa. Y todo el Nilo en la palabra Nilo”, como apunta Borges en “El Golem”. Somos de lenguaje y sólo podemos conocer a posteriori mediante el lenguaje, hablando de lo que se habla. El punto actual en que aparecen, suceden, las cosas se nos pierde en un abrir y cerrar de ojos, instante ciego. Es imposible aseverar el momento preciso en el que las cosas surgen, momento en el que nos sentimos enamorados, en el que se inaugura la nostalgia, en el que apareció el ser humano o se originó el lenguaje⁵². Pensar es un acto que sólo podemos conocer mediante una arqueología metafórica y mítica. La ausencia del momento fundacional se debe a que en él está todo, compacto, intenso, y por eso que es inidentificable, inasible. Porque es un estallido de luz, fugacidad, una ausencia que brilla (véase en Fernández Christlieb, 2004).

La cuestión del lenguaje es una cuestión política de calibre porque el hombre sólo no puede ser la medida de todas las cosas⁵³, en todo caso lo sería la sociedad y la medida de las cosas sería variable, como vengo aseverando, cuestión de óptica y de saturaciones parciales en las relaciones de poder. Una política del origen y la función que atribuyamos al hombre de lenguaje, a lo que el hombre hace del lenguaje y lo que el hombre hace con él, en la empresa del conocer. En el caso del cientificismo (positivo), podemos decir que le da un trato denominador, un poder creador, pues la palabra tendría el poder indisociable de crear cuando es dicha. Pero es un “jueguito”, es el juego de creer que las palabras (por ejemplo: “desamparo” sería desamparo, es decir, llegan al puerto de una categoría identificada, identificable y según quienes, incluso, pre-existente). Palabras por las que el Ser Humano es sociedad, y la sociedad metáfora de sí misma.

⁵² Pensamiento y Lenguaje han sido el blanco fijado para explicar el origen y, del que derivan diferentes retóricas, mitos, sobre la vida y el ser humano. Briceño Guerrero (1970) en su muestreo mitológico sobre los mitos cosmogónicos y antropogónicos que se ocupan del origen del lenguaje, señala que desde la vertiente mítica, el lenguaje es de origen divino, don que participó de la formación del hombre, de la constitución del mundo porque las cosas son al ser nombradas y su coherencia es la coherencia del sistema de signos que las nombra, que las hace ser. Mediador entre el hombre y dios, entre el hombre y el mundo, garantía única de comunicación. Con esta orientación, el mito bíblico nos dice que el lenguaje es don de dios dado al primer hombre quien no tiene que aprender a hablar sino que habla y pone nombre a todas las cosas, no hay como no entender porque había una sola inteligibilidad. Un siglo después del diluvio universal, los descendientes del arca de Noé no son muy considerados con dios desobedeciéndole y hacen que este les castigue disgregando el lenguaje original en la Torre de Babel, introduciendo así la diversidad lingüística, la dispersión, la particularidad.

⁵³ Principio filosófico de Protágoras, “El hombre es la medida de todas las cosas, de las que son en cuanto que son, de las que no son en cuanto que no son”. En griego, según Diógenes Laercio: “πάντων χρημάτων μέτρον ἔστιν ἄνθρωπος, τῶν δὲ μὲν ὄντων ὡς ἔστιν, τῶν δὲ οὐκ ὄντων ὡς οὐκ ἔστιν”

2.2.1. Giro Lingüístico y Discurso

Tras el giro lingüístico, la versión fuerte de la semiótica, que comentaré más adelante, se vio en crisis. El giro lingüístico sentó las bases para hostigar la visión dicotómica sostenida por binarismos como mente/mundo, sujeto/objeto, subjetividad/objetividad. La ruptura de la brecha dicotómica, abre paso al trato del lenguaje como constructor, como semántica, de las relaciones con el mundo, el otro y yo mismo. El lenguaje pasará a ser condición misma del pensamiento y no su mera expresión, así que el rol del lenguaje pasa de ser transmisor o portador, a ser constructor, a hacer algo. Como pasa en general en la dispersión de la vida, el giro lingüístico abrió la dureza teórica del representacionismo lingüístico, de inspiración platónica, y a partir del segundo Wittgenstein (después de que le partieran en dos), han sido varios los planteamientos que han retomado su noción de ““juego de lenguaje””. Abriendo el panorama como desde la crítica del Postmodernismo, sobre la cual Lyotard (1979/1994), sustenta que no habría reglas comunes para los “juegos de lenguaje”, puesto que cada familia de enunciados y cada género discursivo es inconmensurable.

Construiríamos el mundo a través de distintos géneros discursivos, los cuales no todos gozan del mismo empaque “jerárquico”, de la misma saturación de relaciones de poder, ni disponen a los lugares de enunciación del mismo “derecho”, porque las jerarquías persisten en los postulados teóricos y en la sociedad. El discurso sería una práctica también; un modo de acción, que se realiza en la sociedad y está socialmente regulada, una violencia (en contra y con) que hacemos de las cosas, y que nos permite actuar sobre nuestro entorno, los otros y nosotros. El discurso no sería un lente por el cual la realidad y el lenguaje se encontrarán en la cardinalidad de un precepto, o mediante el cual contactara mi experiencia en correspondencia con un léxico concreto. Siguiendo a Foucault (2009)⁵⁴, “es innegable que los discursos están formados por signos pero lo que hacen es más que utilizar esos signos para indicar cosas. Es ese *más* lo que los vuelve irreductibles a la lengua y a la palabra. Es ese *más* lo que hay que revelar y hay que describir” (2009: 68). Ese *más* del que habla Foucault, no sería un *más* generalizable a todos los contextos de uso del lenguaje, sino que ha de circunscribirse a las circunstancias parciales e históricas de un cierto uso determinado, y a unos ciertos fenómenos sociales.

2.2.2. La dureza. Teoría General del Signo

La versión dura de la semiótica de la que emana la Teoría General del Signo, bebe de la teoría lingüística del teórico del Círculo de Copenhague, Louis Hjelmslev⁵⁵. Inspirado en Saussure⁵⁶, incluye la lingüística en la semiótica considerando el lenguaje como un sistema de signos, un sistema de correspondencia entre sonido y significado, entre

⁵⁴ Curso del Collège de France (1978-1979).

⁵⁵ (1899-1965).

⁵⁶ En el Capítulo 4, ampliaré esta herencia teórica y problemáticas.

contenido y expresión, en el que cabe que los interlocutores no se entiendan debido a los aspectos connotativos de la situación comunicacional. El signo es un dato empírico, por tanto, se estudian los aspectos formales de la lengua, su economía, para hacer de ella operaciones de cálculo que puedan ser recogidos por un álgebra que recoja todos los sistemas lingüísticos posibles. La gramática de la lengua, como el enunciado, no sería más que una red de elementos formales definidos relacionadamente. Volviendo a la sociedad, esta noción de lenguaje, no tiene lo tiene en cuenta, se centra únicamente en el enunciado, en el sentido y en el signo. Esta perspectiva enfoca su preocupación en el estudio de la poesía hacia la palabra poética, en cómo la palabra en el contexto pragmático del verso, de la estrofa, o del poema, podría decir qué cosas diferentes. Para comprender las constantes de la poesía la abre en categorías: imagen (figuras estilísticas), ritmo y sentido. La palabra de la poesía sería una palabra elegida entre otras palabras dentro del stock de la lengua con el fin de generar un lenguaje particular, inscrito en una situación concreta y pautaada: el poema. La palabra poética cambiaría su valencia debido a la influencia del contexto pragmático del poema, como si al poner las partículas-palabras en un contexto “modificado” al normal, la reacción química fuese una diferencialmente criptica. Las palabras serían las mismas pero lo que las modifica es el contexto cargadamente connotativo del poema, por el que perderían valencia denotativa a cambio de expresar “lo inexpresable”. Para la Teoría del signo primero está la lengua, después, el discurso, éste sería, como acabo de ejemplificar, un empleo de los signos preexistentes, por tanto, no hay sociedad, no hay testimonio, en todo caso habría voluntad unificadora y totalizadora. La Teoría del Signo, además de una teoría lingüística supone, implica, una política del signo.

Siguiendo a Henri Meschonnic (2007) en *La poética como crítica del sentido*, el uso que se ha hecho de la poesía desde el signo, ha sido triple. Como decía en el párrafo anterior, la poesía ha sido el lugar compensatorio del instrumentalismo, en su balanza dicotómica. También, ha sido denominada “compleja”, se la ha oscurecido porque en ella el signo se cubre de tiembla y por eso la poesía es la figura de lo indecible, de lo impenetrable, y si podemos penetrar en su sentido es a través de dos diferencias dicotómicas: (1) por un lado, la imagen y el ritmo por el otro; y (2) el tipo dominante de lenguaje que emplearía: connotativo, frente a su contrario, el denotativo. ¿Podríamos decir que la poesía sería eminentemente connotativa? ¿Cómo diferenciar dentro del poema cuándo, cómo y por qué denota o connota? ¿La connotación y/o denotación se sitúa en un verso, en una estrofa, en dos, en el poema como unidad? Y respecto de las metáforas ¿Hay metáforas principales y/o secundarias y/o cascadas, enjambres, subsuelos metafóricos? ¿Qué relación se establece entre éstas, en caso de que el lector las identifique? Por otro lado, afirman que la poesía se hace con métrica, con rítmica medida, a diferencia de otros géneros discursivos y formas escriturarias. Con este fin se distingue la poesía de la prosa, y se dice que la poesía es intraducible frente a la prosa, que por otro lado, se “dejaría” traducir (porque el lenguaje que se emplea es mayormente denotativo). La poesía es tratada como una cifra destinada su desciframiento, lo que la pone del lado de lo esotérico, de lo mágico, de lo indefinible. Estas son las tres características en las que los desarrollos teóricos afines a la teoría del signo, encuadran la poesía: uso parasitario del lenguaje, oscuridad y ritmo.

Como vengo insistiendo, no habría un lenguaje anterior al lenguaje, sólo se puede aducir a exterioridades, a construcciones semiótico-materiales y afectivas acerca del lenguaje, entre otras cosas por ello Foucault habría recalado en observar el histórico muro de carga del signo. Como refería grosso modo respecto de la Teoría del Signo, el significado de un enunciado estaría determinado por el empleo que se hace de las palabras dentro de este. Entender el enunciado, según Wittgenstein (1999), consistiría en interpretar lo que nos dice mediante su empleo, es decir, “optar” por una de las acciones entre todo lo que el enunciado podría hacer, todo lo que podría significar.

Pensar las formas de lo social desde la lógica del signo, puede hacernos caer en vicios como replicantes de las formas socio-históricas instituidas. Estas formas nos proveen de guiones que pueden o no incitarnos a seguirlos, “forzarnos”, pero hay también otras formas, otros temas, aunque pensemos de vez en cuando que tanto las formas (Tragedia, Comedia y Drama), los temas (¿de dónde venimos? ¿quiénes somos? Y ¿hacia dónde vamos?) no cambien. Pero los Seres Humanos, La sociedad, como señala Tomás Ibáñez (2005) en torno a los postulados de Cornelius Castoriadis, no responde al criterio de “determinidad” ya que nos creamos (nos alteramos) a nosotros mismos y tenemos la facultad de imaginarnos más allá de los límites instituidos en los que nos es claramente prescrito el uso de una palabra, en los que lo que hacemos se hace inteligible y, por tanto, de generar otras versiones interpretativas, otros mundos, para los mismos empleos lingüísticos.

2.2.3. Pragmática del Lenguaje. Poesía: tipo anómalo de discurso

Desde la Pragmática del Lenguaje de Austin (1967), interesa, aunque ya desde Wittgenstein, para quien la poesía era el lenguaje en vacaciones, poner a la poesía de antagonista de la utilidad del lenguaje, de la comunicación. Esta perspectiva concibe la transferencia de sentido es concebida como transmisión de una fuerza y producción de un acontecimiento. Contagiada por el funcionalismo y el utilitarismo, la poesía no serviría para nada porque no comunicaría nada, porque no mueve las palabras hacia ninguna acción concreta más allá de las funciones estéticas de la enunciación. En *Cómo hacer cosas con palabras* (1967), el autor la toma para ejemplificar la clasificación de los empleos parasitarios del lenguaje. Reincido, como la poesía no sirve porque no hace nada “claro”, para qué tendrían las Ciencias Sociales que pensar que la están alterizando si hay cosas mucho más importantes, problemáticas, más útiles, como analizar los efectos de la comunicación (y en extremo para la confección de pirámides de funcionalidad y planillas de estereotipos que funcionan como profecías autocumplidas para el control y gobierno de la “masa”). Para qué pensar la poesía fuera del régimen teórico que se intenta a través de diferentes disciplinas universalizar, totalizar, unificar. No tendría más sentido estudiar la poesía para que sirva al macro-interés teórico, otorgando analogías a su funcionamiento interno y externo con otros entes, y apoyándose en su ser para explicar su peculiaridad dándole un significado social, porque todo tiene significado y función y si no lo tiene, su función es no tenerlo y ser,

recreo de la complejidad y laboriosidad del signo. Haciendo de la poesía el inframundo de la utilidad, la excepción que confirma la regla. Convertida en la estética por la estética, en lo bonito y sublime que podría conmovernos, tal y como figuró en Inglaterra a finales del s.XVIII en tiempos de Sir Philip Sidney⁵⁷, es casi completamente imposible que la poesía tenga algún tipo de relación con lo político y con lo ético.

La diferencia de la poesía con otras textualidades estribaría, no única ni principalmente en la forma y el contenido del texto, sino en los atributos que se le atribuyen a nivel pragmático. Aquellos que nos hacen frenar en seco cuando las claves analíticas de la Pragmática del Lenguaje (acto, implicatura, presuposición e indexicalidad) no funcionan bien a la hora de analizar un poema⁵⁸. Porque, en algunos casos, las condiciones de literalidad del lenguaje del poema requiere que nos hagamos importantes preguntas sobre si la “unidad” que buscan en los enunciados ¿versos? ¿estrofas? ¿el poema entero? es pertinente en tal ““juego de lenguaje””. En el lenguaje notarial, lo que queda escrito será hecho, el lenguaje tiene un valor factico, detrás de su uso hay una creencia de corresponsabilidad, casi, directa entre lo que se deja escrito, las acciones que se describen en el escrito, y lo que ha de pasar con razón de lo escrito. Se quiere que lo escrito se cumpla tal y como está escrito, cosa que cuando sucede una disputa entre partes demuestra que la palabra ha de ser unívoca. En la poesía, me vengo preguntando qué es lo que sus las palabras hacen, está claro que no reparten herencias, describen las tomas de luz de un edificio o dan órdenes como las da el comandante en jefe del ejército. En palabras del excelso escritor y crítico mexicano de Alfonso Reyes⁵⁹:

“El fin que procura el poeta es muy distinto del que procura, digamos, un capitán que dicta órdenes a sus tropas. Ambos usan, en efecto, de la palabra; pero en tanto que capitán debe designar las cosas de acuerdo con la perspectiva práctica o de la acción, a riesgo de no ser obedecido o no poder ser entendido, el poeta puede ser que precisamente trate de expresar emociones vagas, confusas, indecisas, estados de ánimo en que nuestra voluntad parece borrarse y nuestra inteligencia parece detenerse atónita. Aunque ambos hechos de palabras, uno es el lenguaje útil, o de las comunicaciones prácticas, y el otro el poético, o el de las expresiones artísticas” (Reyes, 1997: 314).

Tensiones entre las cualidades otorgadas al lenguaje poético que trataré en el apartado 3.4. “Funciones sociales asociadas a la Poesía”.

2.2.4. Emergencia del Sujeto en el hacer poesía

Siguiendo a Meschonnic (2007), los poemas “son inseparablemente un juego de lenguaje y una forma de vida, y la invención de uno por la otra, para ellos ya no hay

⁵⁷ Volveré sobre este personaje a continuación, cuando hable de la Crítica Literaria.

⁵⁸ Me refiero a mis primeras tentativas de análisis de la poesía a través del Análisis de Repertorios Interpretativos (Wetherell y Potter, 1988) y al posterior intento, también errático de generación de una estrategia analítica en (2009). Todo ello mencionado en la Introducción.

⁵⁹ [Monterrey, 17 de mayo de 1889](#) - [México, D.F., 27 de diciembre de 1959](#)

temas o sentimientos por un lado, y formas por el otro. Sino una subjetivación, una historicidad radical de todo el lenguaje” (2007: 143-144). La Pragmática del lenguaje, en su versión de finales del siglo XX, introduce lo político en eso que hacemos con las palabras⁶⁰. El lenguaje sería transmisión de palabra que funciona como consigna, y no como comunicación de un signo, no como una información puesto que el lenguaje es un mapa y no un calco. En este sentido, “la palabra es en su producción una frase en este caso del tipo Evocativa: citación-de-un-epígrafe-del-vocabulario, y justamente, en cuanto explícitamente *m e n c i o n a* o *e v o c a* lo que significa, no lo está simplemente significando” (García Calvo, 1990: 176). Este evocar silencioso reprimido en el discurso manifiesto, es la presencia de lo que se dice indirectamente en el discurso y que mina desde el interior todo lo que se dice: “la consigna”. No habría enunciado que, directa o indirectamente, no presente este vínculo.

En el nivel del discurso, extrapolando el planteamiento a una extensión más general, como señalan Deleuze y Guattari (1988/2008), hacer discurso, usar cierto discurso instituido, como el hacer de la poesía, o los postulados de la perspectiva Pragmática, entraña una política de la lengua. Todo discurso es indirecto, y la traslación propia del lenguaje es el discurso indirecto. En este derivar la Pragmática explícitamente como política de la lengua, de la corriente brota de nuevo la persona que habla en el contexto social, considerando el lugar de enunciación, la posición de sujeto que se construye cuando se habla en una circunstancia, diálogo-interpelación discursiva concreta. Porque quienes decimos, decimos con otros, para otros, desde otros, pues hacemos discurso desde una comunidad de hablantes histórica pero, así mismo tenemos la capacidad de diciendo con las mismas palabras, decir otra cosa que tenga que ver con la especificidad del lugar de enunciación⁶¹. En esta sintonía, Meschonnic (2007), señala, el lenguaje es elemento del “sujeto”, es decir, el discurso habla con palabras apropiadas y ordenadas que, en definitiva, proceden del sujeto de enunciación. El discurso como construcción socio-histórica articulada por “sujetos” de enunciación.

⁶⁰ Es decir, se continúa citando a Austin y a su discípulo Searle, pero los planteamientos son apropiados desde diferentes tendencias filosóficas, sociológicas y antropológicas, hasta el tope de citas que manejo vía Deleuze y Guattari (1988/2008).

⁶¹ He hallado dos maneras de contextualizar la Pragmática en los estudios literarios. La primera, es una Pragmática entendida como el estudio de los enclaves históricos y sus contextos de producción y recepción, lo que Van Dijk (1979) teoriza como una *teoría de los contextos*. Por otra parte, el análisis alcanzaría exclusivamente el marco concreto de lo que Austin definiera como *acto de habla* y se preocuparía por dilucidar si la literatura sería una acción lingüística singular o especial, si posee rasgos ilocutivos específicos.

2.3. Carácter socio-histórico de la creación poética y sus nociones

“Nunca he sido capaz de inventar.”

Paul Celan

“el poeta debe ser preciso en las expresiones de lo impreciso.

Nada puede dejar a la casualidad.”

Alfonso Reyes

Cuando diferentes autores refieren que la poesía tendría un fiero potencial para decir “lo nuevo”, me había preguntado repetidas veces qué es eso de “lo nuevo” y cómo se haría. Las nociones y los modos disponibles en torno a cómo se haría lo nuevo en el ámbito de la cultura occidental se encontrarían conectadas, en el caso de la poesía “verbal”, con el campo de batalla planteado entre diferentes concepciones sobre el origen y funciones del lenguaje. Para Valéry (1957/2009), comparando el hacer del poeta con del músico, señala: el poeta “no tiene ante sí, dispuesto para un disfrute de belleza, un conjunto de medios hechos expresamente para su arte. Tiene que tomar el lenguaje: la voz pública, esa colección de términos y de reglas tradicionales e irracionales, caprichosamente creadas y transformadas, caprichosamente codificadas, y muy diversamente entendidas y pronunciadas” (1957/2009: 88)⁶². A continuación, planteo un breve recorrido por concepciones históricas sobre las concepciones de la creación para terminar pensándola en un sentido contemporáneo.

Señalaba en relación al imaginario social, la convivencia y complementariedad de las formas cristalizadas de lo social con los flujos instituyentes. La creación se fundaría en el diálogo, confrontación, lucha, con las formas de lo social. La imaginación radical se impulsa desde el imaginario instituido, en disconformidad, en contraposición, en rabia, en queja, en deslinde. La fuga o la ruptura que propondría la imaginación radical podría construirse de diferentes maneras, algunas de las cuales podrían no estar disponibles en el imaginario instituido, ya sea apropiándose de formas vetustas o proponiendo remodelaciones a partir de nuevos ensamblajes y combinaciones. La creación de la poesía “verbal” no recala sola y únicamente en la escritura del poema, sino también en su lectura. Escribir y leer tendrían similar potencial de creación, cada cual con sus peculiaridades y conflictos⁶³. El deslizamiento de los términos de referencia, de las combinaciones y la construcción de los modos de decir-leer se gesta en la actividad lecto-escritora. Este proveer de interpretación no consistiría en elegir,

⁶² Valéry continúa asertando. “Aquí, ni físico que haya determinado las relaciones de esos elementos, ni diapasones, ni metrónomos, ni constructores de gamas o teóricos de la armonía. Por el contrario, fluctuaciones fonéticas y semánticas del vocabulario. Nada puro sino una mezcla de excitaciones auditivas y psíquicas perfectamente incoherentes. Cada palabra es una reunión instantánea de un sonido y de un sentido que no tienen relación entre sí. Cada frase es un acto tan complejo que nadie, creo, ha podido hasta ahora dar una definición que resista” (Valéry, 2009: 88). Y termina: “He aquí al poeta enfrentado con esta materia verbal, obligado a especular a un tiempo sobre el sonido y el sentido, a satisfacer no solamente a la armonía, al periodo musical, sino también a condiciones intelectuales y estéticas variadas, sin contar las reglas convencionales...” (Valéry, 2009: 89).

⁶³ Cuestiones en las que trabajaré en el Capítulo 5.

optar, como optamos por la marca blanca de macarrones o por la marca que anuncian en la televisión, sino en re-hacer, re-producir, re-crear, la figura, en hacerse de la propuesta escrita a través de la experiencia de la lectura, de leer a cuerpo mediante el texto, de vibrar el texto en los tímpanos, degustarlo a través de las imágenes o de pasar rápidamente por él casi sin prestarle atención⁶⁴. No me estoy refiriendo a las operaciones cognitivas que el lector pudiera realizar, sino a la interpretación que el lector construye según el valor y el enfoque que le otorgue a los recursos del poema, en relación a la variedad interpretativa con la que pudieran familiarizarse, además del conocimiento de los presupuestos sociales y culturales (unas normas de uso, pragmáticas) que le permiten actuar en función de las circunstancias contextuales que el texto que tiene delante le ofrece. Estas reglas no serían construcciones individuales que comienzan de nuevo con cada acto de producción o interpretación, sino que implican el conocimiento de las funciones sociales de la escritura y de los roles sociales que pueden tener los participantes de las actividades lingüísticas (Camps, 1994). Según Jenaro Talens (2000) la cuestión no estaría tanto en que un poema utilice o deje de utilizar un cierto tipo de lenguaje, como en qué sea lo que “se considere *poético* en una tradición cultural determinada, y ello remite, no sólo a una forma de escribir, sino, fundamentalmente a un modo de leer” (2000: 15). A través de las referencias cruzadas de este párrafo podemos localizar una política que ha cristalizado e instrumentalizado los modos de enunciación/interpretación alrededor del lenguaje mediante un proceder analítico diseccionador que en la oscuridad del cuerpo del lenguaje encuentra lo que busca.

Una obra podría parecer muy novedosa y tener potencial de fuga pero si el lector la bloquea, la bloquea. Vuelvo a las bases teóricas propuestas sobre el “juego de lenguaje”, la poesía sería en tanto a la experiencia de su articulación escritora y lectora; y aquí vuelve de nuevo el cómo se dice y cómo se lee el libro, en el conflicto entre el énfasis arquitectónico (*voluntas*) y el posibilidad de la dispersión (*voluptas*), abordado en el siguiente capítulo. La “trascendencia” del libro en el tiempo lo abre a la multiplicidad de interpretaciones socio-históricas, ya sea que leamos a Sócrates traducido al castellano, que lo que leamos de él sea la traducción (apropiación) de lo que dijera Sócrates en el siglo quinto antes de Cristo. Contexto de interpretación que llevan construyendo durante siglos tantos y tantos estudiosos, de ahí el crisol de lecturas políticas sobre un mismo texto.

2.3.1. Literatura mayor y literatura menor

A través de este diálogo podríamos establecer como hacen Deleuze y Guattari (1978), posiciones de lo creado. Los autores distinguen entre “literatura mayor” y “literatura

⁶⁴ Ya sea en la escritura automática, el creador elige, opta, conscientemente o no, por unas conjunciones de signos, de sonidos, podríamos afirmar que por una intuición que pudiera construirse desde el oído interno, oído de humana cavidad histórica y/o las imágenes.

menor”, diferencia que amplifico a las artes en general⁶⁵. Por una parte, las artes mayores serían aquellas que vienen a hacer durar la tradición, a matizarla, a construir sobre ella, a través de ella, más o menos con su lenguaje, con sus palabras, con sus sentimientos. Por otra parte, las artes menores tendrían otro cariz, otro interés ya sea por rebeldía o necesidad de liberación, pues las artes menores son aquellas que se desarrollan en la frontera de las artes mayores, a veces con sus recursos, con sus formas instituidas, con sus colores y tactos. Pero la vitalidad de las artes menores se encontraría en la búsqueda por renacer, en algunos casos ignorando la historia. La vitalidad de las artes menores sería la vitalidad de un grito de autodeterminación y búsqueda. En esta búsqueda, el decir de las artes menores estaría distribuido entre el decir irónico y oscuro, y el decir manifiesto, ya sea por evitar el riesgo de decir lo que no se puede decir (porque te pueden “castigar”) y/o por la búsqueda de la producción de relaciones alternativas al imaginario social. La literatura menor involucraría una visión crítica que sea capaz de expropiar y apropiarse, transvaloración, transculturación, desjerarquizando, deconstruyendo. El escritor menor, de la razón de Haroldo de Campos⁶⁶, sería un antropófago, un caníbal, polemista y antologista, luchador y elector de su dieta. Rumiante deglutinador de las metáforas de la tradición (evolución natural, progreso, graduación, gloria). La literatura menor avivaría la lengua, propone ruidos para el orden, como el ímpetu marginal de la antitradición del carnaval bajtiniano, profanador, desacralizante. Espacio lúdico de la polifonía y el lenguaje convulsionado, en donde todo puede coexistir con todo, al igual que en el “almagesto barroco” (de Campos, 2000).

El “arte mayor”, por mucho que quiera fijar y fijarse dentro de una tradición, elaboraría siempre una recreación del origen en un contexto socio-histórico concreto. Pero, toda vuelta a la “originalidad”, vuelta a los orígenes, a los fundamentos, consistiría en un remontar hoy la corriente del río heraclitiano. T. S. Eliot lo poetiza así en “East Coker”, el segundo cuarteto de *Four Quartets* (1945):

Y lo que debe ser conquistado
Mediante fuerza y sumisión, ya ha sido descubierto
Una, dos, varias veces por hombres que uno no tiene
esperanza de emular

⁶⁵ La distinción no atiende a formas modernas de lo social como el Estado, la Nación... sino a estratos y flujos locales, *concretos*, de la institución de las formas de lo social. Respecto de lo que no traro, Haroldo de Campos (2000), a partir de la carta de Engels a Conrad Schmidt, arguye que los países “subdesarrollados” *sí pueden tocar el primer violín en filosofía*. Canibalizar la tradición, rumiarla, deshacer y desechar sus ideas, porque “somos concretistas. Las ideas dominan, reaccionan, queman gente en las plazas públicas. Suprimamos las ideas y las otras parálisis, por los derroteros; creer en las señales, creer en los instrumentos y en las estrellas” “Nunca fuimos catequizados. Vivimos a través de un de recho sonámbulo. Hicimos nacer a Cristo en Bahía, o en Belem do Pará / Pero nunca admitimos el nacimiento de la lógica entre nosotros” “Ya teníamos el comunismo. Ya teníamos la lengua surrealista, la edad de oro” Oswald de Andrade en *Manifiesto Antropofágico* (1928).

⁶⁶ La razón antropofágica se inspira en el *Manifiesto Antropofágico* (1928) de Oswald de Andrade. Según Haroldo de Campos, la “razón antropofágica” deviene del barroco, momento de no-origen en que en América Latina surge descomunadamente una poesía orgánica, una poesía que se construye desde las líneas de fuerza de sus propios materiales, sin una poesía *culta* antecedente, como en el caso de Europa. Visto por Octavio Paz de la siguiente forma: “Desenraizada y cosmopolita, la literatura hispanoamericana es regreso y búsqueda de una tradición. Al buscarla, la inventa” (En *Puertas al campo*, 1961).

—Pero no hay competencia:
 Sólo existe la lucha por recobrar lo perdido
 Y encontrado y perdido una vez y otra vez

Volver al origen sería diferente cada vez, la vuelta al mito por el rito, hace del mito repetición, lo modifica, lo tonaliza, lo colorea, lo ilumina. La originalidad está en la recreación, en la reproducción, en la imitación, lo que conlleva siempre una labor creativa en su aproximación. En *Diferencia y repetición*, Gilles Deleuze (1988) trata el tema de la creación reflexionando a partir del carácter temporal (y por tanto heterogéneo) de la “repetición”. Según el autor, repetición y reproducción serían lo mismo, y significan crear. La repetición no tiene que ver con la simple acción de hacer una copia de un modelo originario que lo sustituya, sino más bien, “la repetición es la diferencia sin concepto”, no sería así representable, convertida en “dato”. Deleuze subdivide la repetición en tres tipos: (1) repetición pasiva e irreflexiva de hábitos y costumbres; (2) repetición como la construcción de la memoria (“no percibimos prácticamente más que el pasado, siendo el presente puro, el imperceptible progreso del pasado que corroe el porvenir” que dijera Henri Bergson); y por último, (3) la repetición como lo nuevo, como lo que ha sido “purificado” y seleccionado, la repetición como la diferencia en sí misma, en otras palabras, la repetición creada por un sujeto activo sobre lo real, por lo que sólo es posible acceder a ella a través de la problematización que haga el sujeto de su realidad.

2.3.2. Creación situada

La creación está situada, y es leída, en un contexto socio-histórico concreto. En el universo del arte occidental, las guerras mundiales no pasan desapercibidas tampoco para las ciencias y la filosofía. El shock, el desasosiego, la distopía, generado por la II Guerra Mundial conllevó, en algunos casos, a descreer en el sentido anterior que había sido otorgado a las artes⁶⁷. ¿De qué sirven las artes ahora? Se preguntó el judío que escondió su apellido (W.) detrás del católico de su familia materna, Theodor Wiesengrund Adorno⁶⁸. Después del Shock, viene el momento de encarar los gulags, el desmantelamiento de los campos de concentración nazi, las ruinosidades de Berlín, París, los millones de muertos y desaparecidos. Momento de elaborar el trauma, dar la

⁶⁷ Véase la obra de Alain Resnais, Jean Fautrier, Antonin Artaud, Henri Michaux, Paul Celan...

⁶⁸ Aunque posteriormente Adorno volvió sobre sus palabras: “La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; tal vez por eso haya sido falso decir que, después de Auschwitz, ya no es posible escribir poemas. (Adorno, 1973: 362). La saturada cita de la Europa de la Distopía es esta: “Después de Auschwitz, escribir un poema es bárbaro, y este hecho corroe incluso el pensamiento que afirma por qué hoy se ha vuelto imposible escribir poesía” (Adorno, 1977: 30).

alternativa al pico del trauma, tal jóvenes movimientos artísticos como CoBrA⁶⁹, yendo hacia un arte primitivo, satírico y exaltando un nuevo agente colectivo que niega la supremacía del individuo (burgués) y la mercantilización de la cultura. Por otro lado, las artes entre sí tampoco están aisladas. Por ejemplo, para entender los cambios rítmicos en la poesía no podemos ignorar los cambios que a su vez se estaban dando en la música, ¿Cómo se inventaría el soneto? Paul Valéry señala la influencia e importancia de los conciertos en Baudelaire y Mallarmé, el primero tuvo los de Padeloup⁷⁰ y el segundo los de Lamoureux⁷¹. En pintura, los pintores del siglo XIX miran el campo desde la fugacidad del tiempo de la ciudad y lo perciben sometido a los parámetros en los que viven el tránsito y la duración en la ciudad. En esta sintonía, otra pregunta movilizadora trata si cada arte poseería un lenguaje propio y dependiendo de esto cómo es que el “receptor” tendría acceso a cada uno de ellos. Las artes no están fuera del mundo ni de los momentos socio-históricos, las propuestas teóricas, los procesos productivos y las formas de gobierno. Son flujo circulante del magma del imaginario social.

Frecuentemente se ha tildado, en comparación al hacer creativo de la vida cotidiana, la práctica artística de visionaria, vanguardista. Un situar al hacer del arte en las márgenes de la vida cotidiana, en el ático más afilado de la isla de Manhattan y al artista del otro lado de la capa de ozono. Un sublimar las artes y un desdeñar el día a día, un verticalmente disociarlos. Buñuel encontró en México⁷² una densa atmósfera surrealista sin manifiesto previo. Dalí, Ernst, encuentran “El Jardín de las delicias” de El Bosco, de quien sus cuadros no se encuentran fechados ni firmados, una estética del s. XV a partir de la cual desarrollar su plástica del s. XX⁷³. El Bosco, ¿decidió no firmar sus obras? ¿le daba igual?, en sus tiempos, ¿rubricar era una práctica común? ¿se hacía necesaria como hoy que se emplean una cantidad tremenda de recursos en analizar la autenticidad, es decir, en la adjudicación de la obra al autor. La obra porque el autor. *Oh, es un Velázquez*, murmuran unos visitantes del Prado ante “El Barbero del Papa”, cuadro que supuestamente pintara Velázquez para calentar la mano antes de retratar al Papa Inocencio X en Roma. La cuestión, ¿por qué estas pesquisas nos parecen hoy importantes, o al menos, les dedicamos conversaciones, noticias de prensa? En nuestro momento socio-histórico el que el valor de la obra no es dado sólo por la crítica sino que está asociado a la circulación de la obra en el mercado. La obra vista como mercancía sometida al entramado de operaciones sociales que devienen de las formas del mercado, implicando: escritura, lectura, crítica institucional, distribución, comercialización, valor social de uso y valor de cambio. Y sobre todo, copyright, tanto

⁶⁹ El nombre es el acrónimo de “[Copenhague](#), [Bruselas](#), [Ámsterdam](#)”, ciudades de origen de los fundadores del movimiento. Formaron parte del grupo CoBrA: [Christian Dotremont](#), [Joseph Noiret](#), [Asger Jorn](#), [Karel Appel](#), [Hugo Claus](#), [Constant](#), [Corneille](#), [Pierre Alechinsky](#)... entre otros.

⁷⁰ Jules Étienne Padeloup (1819-1887), director de orquesta francés.

⁷¹ [Charles Lamoureux](#) (1881-1897), director de orquesta francés y fundador de la orquesta Lamoureux.

⁷² Llegó en 1946 a rodar Gran Casino (Tampico), uno de sus pocos films comerciales. Producida por Oscar Dancigers. Protagonizada por [Jorge Negrete](#) y la actriz y cantante [Libertad Lamarque](#).

⁷³ Otro ejemplo, similar, apuntado por Rafael de Cózar (1977) respecto del calirgrama moderno, del que dice el autor, fue refundido por Apollinaire, ya que tendría “sus lejanos precedentes en los technopaegnia del periodo alejandrino griego y los carmina figurata latinos” (1977: 604).

por parte de quien le concede el privilegio de la firma a título de “autor” como parte de las casas comerciales (museos, editoriales, discográficas) que la ponen en el mercado (Talens, 2000).

Igual hay a gente que no le importa, y quienes han criticado la noción contemporánea de autor, formado movimientos artísticos alternativos, véase Luther Blissett Project⁷⁴. El surrealismo existe antes del Surrealismo afrancesado pero con otro nombre, y pues al tener otro nombre es otra cosa, no es Surrealismo. En esta dirección, Julio Verne escribió “Veinte mil leguas en viaje submarino”, inspirado en el sumergible francés Nautilus, construido en 1800. El primer submarino de tracción mecánica fue el Plongeur (1863). Entre tanto, el libro de Verne fue publicado en un magazine literario entre 1869 y 1870. El mérito de Verne no está en disputa, lo que vengo a poner en entre dicho es la facilidad aparente de la afirmación: el arte va por delante de la vida social. Insisto, el arte forma parte sustancial de la vida social, y existe, se da como potencial imaginario, radical, inclusive, en la vida social. No tengo por qué decir que las visiones de Verne podían tener una relación importante con el imaginario del contexto y la situación social en la que vivía.

Trazando una mínima genealogía alrededor de la creación, desde los textos mítico-religiosos hasta los de creación artística, identificamos que la creación es un “acto” que consistiría en la configuración de un “cosmos”, de un orden que habría sido extraído de entre otros órdenes propuestos y el *caos* (lo informe, lo inefable). La creación radicaría en *cosmizar*, en la generación de cosmos, de órdenes, de formas, que harían diferenciable algo que antes no lo era. Crear involucraría hacer de lo informe algo (conforme), darle un orden a lo indiferenciado, en definitiva, ingeniárnoslas para mediante artificios⁷⁵, casi que mágicos, originar un cosmos a partir de una mancha de caos. Crear implicaría que lo creado se pueda identificar y por tanto comparar con otras creaciones, que lo creado se soporte en una red de inteligibilidad, en un tejido convencional en el que habla, *monologea* y dialoga con sus intérpretes y lectores. De acuerdo con la doctrina platónica, inventar y descubrir (sinónimos en latín) consistiría en encontrar lo escondido, en recordar. La creación partiría de un concepto general, de una forma preexistente cuyo principio, final, zonas intermedias, el creador iría intuyendo porque las cosas son así.

El Cosmos en el *Timeo* de Platón es la única creación del demiurgo, inspirado en el ideal de óptima belleza. La perfección es la unicidad, finitud, no existe el caos, ni el cosmos iría en la línea de la progresión darwinismo social. En las nociones hebreas y cristianas, existe la posibilidad o la amenaza de que el cosmos se destruya, pero en Platón eso no es posible. La figura del creador, varía. Desde la concepción platónica el artista es un mediador o *medium*, extasiado, poseído por el soplo de lo esencial canaliza con la técnica lo que le deviene, por tanto el artista no da origen sino que presenta lo que está fuera de sí y le ha sido dado en un instante. Desde el neoplatonismo y el romanticismo neoplatónico se atrevieron a integrar las nociones de belleza y verdad, así

⁷⁴ Para más información <http://www.lutherblissett.net/>

⁷⁵ “Artificios, tal vez, como los diseñados en el s. XVI por el conocido ingeniero e inventor italiano-español Juanelo Turriano o Giovanni Torriani, quien concibió una máquina hidráulica (llamada *Artificio de Juanelo*) para subir el agua del Río Tajo a la importante ciudad de Toledo.

el poeta romántico en sus rocosos abismos sisleyianos con la pistola en el cinto, se sentía incorporado por la verdadera esencia a través de la lírica que los atravesaba como un rayo. En estos tiempos, según Steiner (1990/2010), el *Timeo* de Platón era la santa escritura. Siguiendo con las referencias al *Timeo*, George Steiner (1990/2010) señala que “tanto Tomás de Aquino como Dante encuentra en la naturaleza la mano insegura de una segunda intervención, y de ahí que las imperfecciones y maneras de lo empírico puede falsear y traicionar el proyecto íntimo de su procreador” (1990/2010: 111).

2.3.4. Recreación. Lucha contra el cliché

Regresando al meollo que nos atañe desde el inicio del apartado, la creación sería un proceso en el que se despliegan y bailan dos dimensiones diferenciables pero indisociables (la eterna paradoja del arte), que han sido denominadas desde diferentes enfoques como: reproducción-creación, tradición-innovación, ejemplaridad-originalidad, forma-caos, instituido-instituyente, estriado-liso... Ambas dimensiones existen porque la otra, no podría haber sustracción de la forma sin forma, ni vida sin cambio y variación, innovación que regale nuevo sentido a los modelos y sus dinastías. No son opuestas, seguir el modelo implica apropiarse de él, resulta de una selección y afinidad selectiva, por lo que continuarlo implica su reproducción (véase en Pareyson, 1966/1987). Reproducir como variación, desplazamiento, relativo los materiales, nociones y mentalidades disponibles de otros momentos históricos. La recreación una apropiación veneradora de la tradición que, sin embargo, queda a la vez interpretada y reanimada o revivida, a partir o desde de lo que la savia nueva que la propuesta le proporciona. Lo nuevo se restringiría a un arte de la combinatoria (a la *objet trouvé* de Duchamp) de lo que ya está socialmente construido y en la naturaleza. Lo nuevo se trataría de generar variación en contextos, posición, adjunción, exposición. En lo nuevo la soberanía lo tiene lo prefabricado (reglas sintácticas, aparato buco fonador, diccionarios, mitos). Crear consistiría en la lucha contra la página en blanco, página atiborrada de las disponibilidades instituidas y las potencias instituyentes,. Lucha que Deleuze (2002) llama contra el cliché, contra la forma que se quiere otra vez la misma para quien la experimenta, contra la corriente que nos quiere hacer de ella. Vygotski (1925/2006)⁷⁶ señala que el artista vive nadando contra las corrientes del material de base con el que trabaja, corriente que le lleva, le desvía, le impide.

⁷⁶ El guiño a Vygotski no pasa del guiño. Lejos de los propósitos de este trabajo, en *La psicología del arte* (1925/2006), el autor sostiene un orden nomotético del arte y la imaginación.

2.4. Funciones sociales asociadas a la Poesía

2.4.1. Un sentido simbólico para la poesía

Se crearía, se haría, poesía, en relación a las funciones sociales que de ella se esperarían. No se haría poesía por nada, inclusive en caso de hacerla sin ningún motivo, tendría una política construida detrás (ese *plus* de Foucault). Históricamente el uso de la poesía habría tenido diferentes funciones sociales, del mismo modo que lo que ha sido llamado poesía ha ido variando, mutando en diferentes momentos y circunstancias. Presentaré dos grandes funciones generales, complementarias, y como los archipiélagos, unidas por aquello que las separa. Por un lado, la poesía concebida como generación de conocimiento, poesía que tendría la capacidad de comunicar significados sociales, antiguamente concebida como facilitadora del recuerdo. Por el otro, la poesía como flujo afectivo, antiguamente, asociada a la función estética⁷⁷. En ambas concepciones, la poesía nos afecta, nos mueve, nos incita, invita, convoca al sentir. En la primera, la producción del sentimiento iría de la mano del signo, en el segundo, de la mano del ritmo, pero la poesía debiera ser entendida más allá de esa doble deformación, de esa dicotomía que la emplaza en bandos enfrentados. Algo que es absurdo pero que sucede en la poesía española, como refiero más adelante. Hay un combate por las formas de producir símbolos desde la composición poética, y un tratar de separar a la poesía de la música y de la atribución de su función estética (desde la Teoría General del Signo). Al parecer algunos de los poetas quieren hacer algo más que hablar bonito con el lenguaje porque han creído que hablar bonito con el lenguaje, como hablaría Oliverio Girondo *En la Masmédula* (1953), es un no hacer nada, un no decir nada. La poesía genera afecto, suelta afecto, y el afecto habría sido recluido a la sombra del signo⁷⁸.

Estas dos grandes funciones generales podemos encontrarlas en el establecimiento y desarrollo de subgéneros poéticos a través de la historia socio-cultural de uso. Según Marcel Mauss (1967/2007), en la historia del uso de la poesía podríamos identificar tres géneros cuya disponibilidad seguiría vigente: poesía épica, poesía dramática y poesía lírica. Desde la semiótica se articula la diferencia entre subgéneros a

⁷⁷ Además de estas dos grandes áreas presentadas. Encontramos en la atmósfera discursiva diferentes construcciones funcionales. (a) El decir de la poesía como facilitador del recuerdo. Con funciones sociales diferenciales, marcadas fundamentalmente por el dominio o no de la escritura, la poesía épica, oral y escrita, hoy en día sigue vigente no solamente en África y en la Polinesia, sino también en Occidente. Marcel Mauss (1967/2007) señala que, en las sociedades ágrafas, el ritmo sería el modo clave y facilitador significativo de una mayor capacidad de recuerdo. La formulación y transmisión por el ritmo (por ejemplo, los proverbios y las máximas legales) es la garantía de la sobrevivencia del “orden” e “identidad” colectiva. En las culturas escritas occidentales, el poema épico tiene la análoga función ritual, refundacional; canto significativo, vigía de una historicidad y su prospectiva. Porque concentraría la atención en el ritmo y la presencia del ritmo invita a la repetición, repetición que puede contener variaciones, aliteraciones y asonancias. A la asonancia regular al final de verso, se le llama rima. (b) La poesía como creación de lo bello (contagio del neoplatonismo, al uso en el renacimiento), (c) la poesía como expresión de la desesperación, entre otras.

⁷⁸ Diferentes enfoques teóricos se han preocupado por indagar y en algunos casos establecer el campo de influencia, de radiación de las artes en relación con los procesos sociales y la institución de la sociedad Véanse en Europa los Estudios Literarios alemanes y sus planteamientos sobre la estética de la recepción (Jaus, 1992; 2002) y en Inglaterra los postulados de los Estudios Culturales, ambos en la década de los 60.

partir de la valoración del gradiente en el tipo de uso denotativo o connotativo del lenguaje. las poesías épica y dramática estarían próximas al uso denotativo y, la poesía lírica al connotativo. Señalo tal aproximación teórica para prevenir de los prejuicios que por su lugar de poder, como vengo narrando, a la que perspectiva semiótica pudiera disponernos. Me inclino por no usar tal dicotomía más que para mostrar la polarización que genera, prefiriendo hablar desde la metáfora del archipiélago, sin dar por sentado categorías anteriores al uso del discurso poético.

Enhebrando de nuevo con la tensión entre el imaginario instituyente e instituido, en la Crítica Literaria podemos apreciar la construcción contemporánea de la pugna, la bipolarización, entre las dos grandes funciones descritas en el albero de la poesía española. Siendo la poesía como medio de conocer y transmitir conocimiento y sentimiento la instituida, contando con el apoyo de las editoriales tradicionales. Para entender la bipolaridad de la poesía española de finales del s. XX, Rosa Benítez señala dos hechos concretos: la publicación de la antología de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970); y la aparición en el diario El País (8 de enero de 1983) del manifiesto “La otra sentimentalidad”⁷⁹ (Benítez, 2001). Más allá de que Rosa oxigene la diversidad en la poesía de los nueve novísimos, tirando línea hacia la diversidad poética en estos autores. Señalar, por mi parte, a Leopoldo María Panero como extranjero y resbaloso entre los demás resbalosos al movimiento homogeneizador y la estrategia comercial de Castellet. El polo que aparece para alterar el resto de la diversa poesía española, han sido los firmantes del manifiesto citado, los poetas de la Poesía de la experiencia⁸⁰, quienes sosteniendo la bandera de la “poesía comprometida” heredera de la Generación del 27, siguen criticando toda poesía que no sea “cercana” al pueblo, es decir, toda poesía “que vaya contra el lenguaje”, que se pase de lírica, que haga de este un juego circense, una anécdota curiosa, una “alquimia verbal” o que sea un “fetichismo lingüístico”. El antivanguardismo y la negación de la multiplicidad de este movimiento ha generado una contra discursiva desde varios frentes de los cuales rescato figuras como Jenaro Talens, Miguel Casado, el colectivo Alicia Bajo Cero y Rosa Benítez entre otros. La Poesía de la experiencia ha querido tomar las riendas institucionales de la poesía española rapando con aquellas poéticas que no se ajusten a su forma de ver la poesía. No por su despótica posición la poesía ha de ser lo que ellos pronuncien, pues la poesía se les escapa cada vez que un lector interpreta un poema de

⁷⁹ Firmado por Luis García Montero, Álvaro Salvador y Javier Egea.

⁸⁰ Para la corriente de la Poesía de la experiencia, el poeta como observador y lector de la “realidad” habría de ofrecer su elucubración crítica y visionaria como forma de estar comprometido responsablemente con su sociedad y tiempo histórico. Los poetas de la experiencia “creen que el trabajo del poeta es asumir la intemperie y recorrer el tiempo actual, con todas sus tensiones, para situar al hablante y al lector en el mundo, un mundo que nos deja perplejos en muchas ocasiones, pero en el que no vivimos sin recursos” (Eire, 2003: 229). Esta visión de la poesía defiende llevar el afecto de la mano del signo, entonar el nosotros desde la inteligibilidad del lenguaje cotidiano, y llamar compromiso político (de izquierdas) a lo que ellos hacen. Refiriéndome a este tema en la introducción, la posición de poder gestada, aglutinada, por la poesía de la experiencia conlleva el desprecio por los demás haceres y devenires articulativos disponibles en la poesía española contemporánea. Se queda corto lo político en el poema al encerrarlo en la postura del autor, en la presunta claridad que de su oficio irradiaría, en el empleo de claros referentes históricos, sociales y políticos, en los guiños autobiográficos, en la apuesta por el lenguaje “llano”, y en la creencia de que se lograría entonar un “nosotros” formativo.

García Montero en otros sentidos de los que García Montero pudiera, en su abanderaje, presuponer.

Hermanar ciertas funciones de la poesía a un determinado uso del lenguaje, asfaltar rutas por las que el hacer poético y denostar aquellas prácticas que no sigan la prescripción de lo que se debe hacer para que la poesía haga sociedad, podría ser una muestra de las estrategias de captura y estabilización ligadas a una política de la poesía. Ana Gorria (2012) lleva a cabo una aproximación a la poesía española actual. La investigadora y poeta analiza los desplazamientos en los núcleos habituales de producción poética, de corte endogámico, cerrados y en torno a revistas y grupos, hacia agrupaciones menos sólidas, más parciales, puntuales, flexibles, en gran medida, gracias a la emergencia de una industria editorial alternativa que permite presentar a los poetas jóvenes en otro formato al de la revista literaria, este es el de la “antología inaugural”, publicaciones que se han ido convirtiendo desde la década de los setenta en habituales. Mesuradamente, Ana sostiene que, entre 1990 y 2010, la poesía española habría alcanzado un notable desarrollo, debido a múltiples situaciones, entre las cuales quiero resaltar: el contacto más intenso e incluso con otras tradiciones poéticas, particularmente, con la norteamericana y la latinoamericana; la relectura crítica de su propia herencia y las “leyes” que gobernarán el cambio literario: la apertura a la multidisciplinariedad, de ahí que la poesía no sólo se haga a través de la escritura sino que ha sido abierta a otros soportes audiovisuales y performativos, pues el desplazamiento además de apuntar la crisis fronteriza en diferentes estratos: entre los géneros literarios, entre los géneros artísticos, muestra atención sobre la preocupación alrededor de la performatividad poética, esta preocupación podría ilustrarse en dos niveles: los efectos del poema, y la consideración de los procesos creativos, del desarrollo de los proyectos, una atención que antes sólo estaba dada al producto; y por último, que, dentro de la construcción del discurso estético, uno de los moduladores principales, hoy en día, sea la “ironía estética”.

2.4.2. Desechar la estética y la afectividad

Decía que a cierta camarilla de poetas y críticos, no sé si por mala conciencia porque la poesía no “estaba” haciendo nada (útil) de sí misma, han querido rescatar la poesía librándola de su autoreferencialidad⁸¹ y asignándole funcionalidad, ética y justicia. Haciendo la connotación lo más denotativa posible, lo más “cercana” al pueblo, bella por legible y útil. De esta oración en adelante iré radicalizando la distancia entre la postura presentada y la que ellos han construido como el otro oscuro.

La poesía se siente, conmueve, interpela, nos pone en corriente, en vértigo. “La belleza es una sensación física, algo que sentimos con todo el cuerpo. No es el resultado de un juicio, no llegamos a ella por medio de reglas; sentimos la belleza o no la

⁸¹ En la expresión poética se consumaría una acción que no es el mero decir algo y lo que se dice siempre tiene un significado que va más allá de la referencia literal las palabras, lo que no quiere decir que el lenguaje poético no sea referencial, sino que este tendría su propia referencia (véase en Ricoeur, 2001).

sentimos” (Borges 1977/2009: 121). La estética se encarga de estudiar cómo es que sentimos, cómo es que se conectan las relaciones que constituirían el sentimiento, y además de pensar sobre qué es lo que sentimos (¿la belleza?). A continuación, presentaré un esbozo expresionista de varias perspectivas y posturas alrededor de la estética. En el imaginario de la estética, es común dar con construcciones que aseveran que la estética trata del goce y de la potencia para producirlo. La experiencia estética no entendería de razones, porque se trata de afecto, de instante. Ocurre, se presenta, se da (y así se aleja en el tiempo como la música), y es indefinible (no necesariamente negable), incomunicable, incierta. El juicio estético no permitiría razonamiento, no analiza, por el contrario, añade un atributo de indeterminación: decir que un objeto es bello es darle valor de enigma. No podría haber experiencia estética sin artificio, sin sociedad, sin recuerdo.

Florentino Blanco (2002) apunta que la experiencia estética tiene dos propiedades. (1) Experimentar algo estéticamente consiste en apreciar la forma en que la representación se engasta con nuestra vida, en tanto vida. (2) La experiencia estética está ligada a la gestación de objetos cuyo destino es ser contemplados⁸². Entiende el objeto estético como el acomodo o el pretexto de la experiencia estética, y no como un trozo de realidad discreto y material. Hablaríamos de experiencia estética cuando la contemplación se convierta en la razón de ser de un objeto. De este modo el objeto pasa a ser considerado en sí mismo y como una representación de sí mismo, como una teoría sobre sí mismo. El arte constituiría el plano en el que la actitud contemplativa se dispararía porque hace explícito que la gracia está en el artificio de la representación, en la intervencionalidad de distintos aspectos de la experiencia a través de soportes concretos. La experiencia estética estaría mediada siempre por otras experiencias, por lo que debe ser estudiada en todos sus niveles de determinación: filogénesis, ontogénesis e historiogénesis (véase en Blanco, 2002).

Desde otro foco, Paul Valéry (1957/2009) presenta tres mesetas en el horizonte estético. Primeramente, la “estésica” y la “poiética”. La “estésica” se relaciona con el estudio de las sensaciones, concretamente las excitaciones y reacciones sensibles que no tendrían un rol uniforme y bien definido. La “poiética” concierne a la producción de obras, por una parte se centra en el estudio de la invención y la composición, el papel de la cultura, la influencia, el azar, y por otra parte analiza y examina las técnicas, procedimientos, instrumentos, medios y agentes de la acción creativa. Valéry, disconforme con ambas posiciones propone un tercer foco en el que “estésica” y “poiética” se enredan. Antagonista de la formulación de una estética dogmática, porque todo lo que se cree universal es un efecto particular y de la promulgación de una verdad de “lo bello” que separe “lo bello” de los momentos y de las cosas, Valéry escribe:

“existe una forma de placer que no se explica; que no se circunscribe; que no se acantona ni en el órgano del sentido en el que nace, ni si quiera en el dominio de la

⁸² Esta segunda propiedad encuentra su justificación en lo que el autor ha dado por llamar “antropología de la contemplación”, formalizada con el impulso humanístico renacentista y la reforma protestante. Florentino Blanco opina que la imagen del mundo y la subimagen correspondiente de un hombre diseñado (Pico della Mirandola) para dar testimonio de la obra de Dios, es una construcción histórica.

sensibilidad; que difiere de naturaleza, de intensidad, de importancia y de consecuencia, según las personas, las circunstancias, las épocas, la cultura, la edad y el medio; que excita a acciones sin causa universalmente válida, y ordenadas para fines inciertos, a individuos distribuidos como al azar en el conjunto de un pueblo; y esas acciones engendran productos de orden diverso cuyo valor de uso y valor de cambio dependen muy poco de lo que son” (Valéry, 1957/2009: 65-66).

En otra línea, la experiencia estética, para Pablo Fernández (2000), es el acto de desaparición del espectador porque se queda absorto con el objeto que aprecia, se disuelve en la obra sintiéndola, indeterminándose con ella. La definición del objeto forma parte de su observador, el observador es parte del objeto y viceversa. En relación a este planteamiento Julio Cortázar cree necesario que el poeta tenga la actitud, un espíritu, licantrópica para poseerse de los objetos, como el señor Zellig de Woody Allen, que metamorfosea en las formas que le rodean. “Una obra de arte sólo existe si su observador se comportara como si esa obra sintiera; de otro modo desaparece (y se convierte en mercancía)” (2000: 93). Pablo propone mirar el mundo desde las “lógicas” del afecto. Para hablar modular esta mirada tendremos que diferenciar primero entre sentir y pensar, y después entre pasiones y sentimientos. Pensar es lo que uno piensa, sentir es lo que se siente, no lo que se dice que siente. Decimos que sentimos y nominamos los sentimientos, pero el nombre de los sentimientos es la forma de ponerle nombre a algo que no tiene nombre⁸³.

“Cualquier pretensión de definición de sentimientos cae en una serie de vaguedades, tautologías, circunloquios y escamoteos, que en el mejor de los casos dan a entender que el objeto que pretende describir, no existe en realidad, no es un objeto o evento concreto y discreto sino un algo que puede confundirse con todo y que puede describirse de todas las maneras” (Fernández Christlieb, 2000: 17).

Para mi tocayo Fernández Christlieb, la afectividad habita el terreno de la estética, se mueve por su criterio alógico y opera bajo sus propias leyes: armonía, consonancia, tacto, gusto, encanto. Lo que se siente sólo se puede sentir, no entiende de disgregaciones entre cuerpo y alma porque lo físico es psíquico, y abarcara más de lo

⁸³ Como trataba en el apartado anterior, la del lenguaje es una cuestión política. En el caso del científicismo (Véase “las emociones básicas” de Robert Plutchik), podemos decir que le da un trato denominador, un poder creador, pues la palabra tiene el poder indisoluble de crear cuando es dicha, eso de cuando el verbo se hace carne (x. ej. La palabra “angustia” correspondería con una emoción fija llama “angustia”. El artificio de esta lógica consiste en generar relaciones de correspondencia entre una categoría lingüística referida a una emoción caracterizada, identificable y rastreable bajo unos patrones narrativos o una serie de gestos corporales).

Para los semiólogos Greimas y Fontanille (2009), sentir se identifica con dar entrada a un modo de ser que existe con anterioridad a la operación de la racionalidad. Para algunos, sentir es origen de vida, dónde surge la Tierra, la sociedad, la cultura, los individuos; el “océano primordial” que Perry (1973) localiza como mito más extendido, para el cual el ser humano se concibe como estructura de atracciones (euforia) y repulsiones (disforia).

que habitualmente se ha llamado sentimiento. Los sentimientos son los pensamientos que no se pueden pensar, en dirección análoga del “estamos tristes porque lloramos” de William James. Sentir no se ha podido dissociar de sensación, los órganos de percepción serían aparatos de sentimiento, aparatos que no están dentro del cuerpo sino en la sociedad. Somos impactados por lo que percibimos. Nos afectan y nos afectamos. No hay interioridad en mi sentimiento que lo separe del sentir de mi sociedad. Los sentimientos no están dentro de uno, si acaso uno está dentro de ellos porque se dan en una situación, no pueden ser aislados, existen en sus situaciones, por ello cuando estamos dentro de una situación estamos dentro de los sentimientos y no al revés. Somos entes monádicos⁸⁴ en los que el sentimiento del mundo está en nosotros y nosotros en el sentimiento del mundo. Toda cosa es una sociedad, el mundo no estaría hecho de objetos y de sujetos, sino de un tejido de relaciones (físicas, vitales, sociales), combinaciones, variantes y mutaciones. Un sentimiento contiene todos los sentimientos y es la mezcla de otros.

La Psicología habría cometido el error de creer que los sentimientos y las emociones son instancias distintas. Afecto, emoción, pasión, sensación, serían todos lo mismo: sentimientos. Las pasiones son sentimientos que llegan al límite, como el amor y el odio. Los sentimientos son relativos del gradiente pasional de las pasiones que coexisten en él, como la amistad (Fernández Christlieb, 2000). En los sentimientos y las pasiones hay pérdida de sujeto. La afectividad es colectiva. Los sentimientos son una entidad psíquica⁸⁵, no existen como tal sino que configuran esa otra parte de la realidad anterior a la palabra, esa parte de la sociedad que es flujo, devenir, masa incandescente (Canetti, 1983). El sentimiento que transmite la obra artística es inintencional, el autor pudo querer transmitir algo que sí se sale de lo convencional no se pueda saber qué. Al perder la intención, la obra vuelve inintencional una y otra vez, para en cada encuentro, afectivamente, ser otra. Todo sentimiento-situación traería en sí una promesa y una amenaza, la potencialidad de creación y destrucción de una colectividad.

La estética de la poesía no se fundaría solamente en el ritmo del poema, el ritmo, así como analizo en el siguiente capítulo, tendría una presencia y potencial fuerte en el decir de la poesía, pero la estética del poema, estaría abierta a lo que el lector haga en su lectura, es decir, a la relación sensorial que se dispare también a partir de imágenes. El lenguaje sería también un fenómeno estético, un hecho estético. La prueba está en que cuando estudiamos un idioma miramos las palabras muy de cerca, las sentimos

⁸⁴ Sobre la mónada, Maurizio Lazzarato (2006) apunta: “Tarde emplea la filosofía de Leibniz, para cuestionar el «abismo separativo», profundizado a partir de Descartes entre sujeto y objeto, y también entre naturaleza y sociedad, sensible e inteligible, alma y cuerpo. Retoma la idea leibniziana de «mónada» para designar lo que constituye el mundo. Leibniz había forjado el término «mónada» para designar las fuerzas constitutivas de las cosas, que no son más atómicas que antropomórficas. Cada mónada (sin distinción entre inerte, vivo o humano) posee, en mayor o menor grado, fuerzas físicas (deseo, creencia, percepción, memoria, etcétera). El universo no es el resultado de una composición de movimientos mecánicos, sino de un vitalismo inmanente de la naturaleza. Es sobre la base de este materialismo espiritualizado sobre la que hay que comprender que «toda cosa es una sociedad», es decir, que todo individuo (físico, vital, humano) es una composición de una infinidad de otros individuos que se mantienen juntos, según sus formas políticas singulares, fundadas sobre deseos y sobre creencias (Lazzarato, 2006: 49).

⁸⁵ Berkeley, Pierce, Leibniz, Bergson: conciben a la realidad como entidad psíquica.

bonitas, pesadas o líquidas⁸⁶. El lenguaje “útil” utiliza, valga la redundancia, una lógica retórica que se refiere a la organización, exposición, articulación, de las palabras y el ritmo y las imágenes utilizan una lógica estética que alude a la organización, articulación, presentación, de lo sensible, de lo que no se puede expresar en palabras: lo aprehensible, audible, palpable, gustable, visible⁸⁷.

El flujo de la poesía, estéticamente pondría a la poesía fuera de todo sistema conceptual petrificante, porque prefiere sentir, porque entra en la vorágine del mundo y no en la ciudad los nombres. No encontramos palabras ni oraciones para resumir qué dijo, para contar qué se siente, porque lo que se siente no es lo que se piensa. Lo poético no sólo podría localizarse, ser/estar, en la poesía, en la escritura. Lo poético podría ser fluir estético, estética de vida, afectación. El hecho estético es algo tan evidente, tan inmediato, tan indefinible como el amor, el sabor del chile, el agua fresca. Sentimos la poesía como sentimos la cercanía de un amigo, o como sentimos la altura y complexión de un nevado andino. Sentir que es golpe, caricia, inmediatez trascendente, intraducibilidad⁸⁸.

⁸⁶ En letra de Borges, “la voz griega *Selene* es demasiado compleja para la luna, que la voz inglesa *moon* tiene algo pausado, algo que obliga a la voz a la lentitud que conviene a la luna, que se parece a la luna, porque es casi circular, casi empieza con la misma letra con la que termina. En cuanto a la palabra luna, esa hermosa palabra que hemos heredado del latín, esa hermosa palabra que es común al italiano, consta de dos sílabas, de dos piezas, lo cual, acaso, es demasiado. Tenemos *lua* en portugués que parece menos feliz; y *lune* en francés, que tiene algo de misterioso” (Borges, 2009: 103).

⁸⁷ Según Pablo Fernández, hace un siglo había ya una psicología estética comandada por Baldwin: “El objeto estético no es solamente 1) un objeto semejante que 2) cae dentro de la categoría de los objetos que sienten; además, 3) está dotado de la vida humana, y precisamente con el sentimiento del espectador mismo” (*History os Psychology. A sketch and an interpretation*. Londres; Watts & Co. 2 vols. 1913: 128). (En Fernández Christlieb, 2000: 93).

⁸⁸ En terrenos filosóficos que considero afines, María Zambrano (1993) sostiene: “la poesía es lo único rebelde ante la esperanza de la razón” (1993: 324). Por ella hablan las sombras, pues la poesía es la palabra puesta a la embriaguez, traiciona a la razón utilizando su vehículo, dejando que por ella (la palabra) hablen las sombras porque como sostenía Antonio Machado, el hacer poético se da entre sombras, entre intuiciones, no entre realidades ni conceptos. La poesía iría en busca de lo indiferenciado, de lo que no tiene nombre, quiere volver al momento original, al principio. “La palabra que quiere fijar lo inexplicable, porque no se resigna a que cada ser sea solamente lo que parece. Por encima del ser del no ser, persigue la infinitud de cada cosa, su derecho a ser más allá de sus actuales límites” (Zambrano, 1993: 343).

3. Hacer poesía. Es con palabras... (-segunda área de atracción)

3.1. Introducción

A primera vista, la poesía aparece como una actividad escrituraria común y a su vez bastante singular. Escribimos cartas, mails, diarios, historias, discursos; listas de cosas que comprar, empacar, regalar, pedir; firmamos, *grafitteamos*, agendamos, notificamos; hacemos contratos; transcribimos, copiamos. Escribimos ensayos, cuentos, tesis doctorales, pensamientos, sentires, pies de página, anotaciones, títulos. Escribiendo conseguimos títulos, respuestas, admiradores, detractores y críticos. Escribiendo grabamos, registramos. Lo escrito torna materialización, obra, que tiene la capacidad de desplazarse, de presentarse sospechosamente como unidad, como continente de algo: el tiempo histórico de su producción, el “estilo” (la singularidad) de su autor (escritor).

“La diferencia del escritor, opuesta sin cesar por él mismo a la actividad de cualquier otro sujeto que hable o escriba, el carácter intransitivo que concede a su discurso, la singularidad fundamental que acuerda desde hace ya mucho tiempo a la «escritura», la disimetría afirmada entre la «creación» y no importa qué otra utilización del sistema lingüístico, todo esto manifiesta en la formulación (y tiende además a continuarse en el juego de la práctica) la existencia de una cierta «sociedad de discurso»” (Foucault, 1970/1992: 25)

Lo dicho pasa de boca en boca. La duración de la palabra de la escritura no es la misma que la de la voz. Escribir no es hablar, no se escribe como se habla, escribir es otra cosa, una actividad distinta y, según Vygotski, “la forma más elaborada de lenguaje” (1934/1984: 186)⁸⁹. Por mucho que se quiera ensalzar la escritura por encima del habla, de la oralidad, sin habla no hay escritura, sin conversación de gentes que se buscan, responden e interrumpen. La escritura no es posible sin el juego dialógico, murmullo permanente que nos mueve de dónde pensábamos que íbamos a estar, que no nos deja quietos⁹⁰. La oralidad es pues el espacio esencial de juego de lenguaje, de creación simbólica, de generación de cuerpos y de mantenimiento de las formas instituidas (véase Goody 1977/2008). Y esto sucede así tanto en las sociedades ágrafas como en las de cifras y escritura. Apostados en la barra del bar, podemos escuchar en diferentes flancos de siseo variados juegos de lenguaje, algunos de ellos de una sutileza

⁸⁹ La escritura se concibe como un sistema de mediación semiótico-material que tiene incidencia en los siguientes tres escenarios psicológicos. (1) Se trata de un instrumento semiótico con la función de comunicación de diálogo intra e inter psicológico, que crea contexto y que además tiene función epistémica. (2) El proceso de adquisición de la escritura consiste en la apropiación de un instrumento construido socialmente, éste se adquiere en una situación de mediación con otros en contextos de escolarización específicos. Y (3) activa y posibilita el desarrollo de las funciones psicológicas superiores, estructura los procesos cognitivos y permite el paso del razonamiento práctico situacional al razonamiento teórico-conceptual.

⁹⁰ Estamos rodeados por diferentes prácticas discursivas: el discurso histórico, el discurso psicológico, el discurso literario, el discurso científico, etcétera. Las prácticas discursivas son múltiples, su lenguaje no funciona siempre de la misma forma, no sirve siempre para la misma finalidad: transmitir pensamientos, representar objetos, describir hechos. Así como señalara en la Introducción, no hay jerarquías primigenias entre los géneros discursivos sino que están en función de los juegos de lenguaje, del contexto de interacción que se esté produciendo, al propósito enunciativo.

dirían que poética; la ironía, el albur, el sarcasmo, el chiste, puebla las conversaciones de dobles sentidos, desviaciones semánticas, palabras inventadas (neologismos, barbarismos), efectos sonoros, conflicto de intenciones, intereses, pasiones. La poesía malabarea con el mayor número de condiciones y funciones a coordinar. La poesía sería selección, elección, composición, combinación entre significantes, conformación de constelaciones, expresaría Mallarmé. La constelación no se trata de una aglomeración, sino que en su tentativa y organización, produce un cuerpo orgánico⁹¹. La constelación no es un objeto inerte ni un signo, sino que habla por sí, desde sí, sostiene su propia referencia, es objeto de abstracción y de interpretación, no quiere decir nada concreto pero algo nos dice.

La poesía no se dice como se habla en el ministerio, como una madre habla a un hijo, como pedimos una pizza por teléfono. La poesía se dice de una forma particular. No cualquiera dice “bien” poesía, eso es lo que la gente opina (es habitual el común el comentario “me gusta más tú poesía cuando la lees tú porque así, además, le das el sentido que tiene”). La poesía suena muy distinta entre lectores, tiene algo de partitura de música y de ejecución. Hay diferentes formas tanto de escribirla, para que la toquen, de anclar la escritura, como de tocarla. La ritmicidad de la lengua y el contenido se presentan en una relación tan ambigua como imposible de desatender (véase García Calvo, 1990; 2006). Así como expusimos, respecto del origen del lenguaje encontramos diferentes perspectivas míticas y científicas; narraciones, relatos con los que las sociedades históricamente han tratado de tapar el vacío de la aporía del origen. Volvemos de nuevo a las articulaciones en el adoctrinamiento y en el uso, en el hacer la poesía. En el presente apartado construyo dos polos entre los cuales divagaría la escritura y la lectura de poesía, éstos son (1) *voluntas*, tatar la obra como arquitectura y continente de significaciones, y (2) *voluptas*, tratar la obra como potencial de dispersión hasta la asignificancia de la lengua: el silencio. El continuo recoge el debate del capítulo anterior, y prosigue con el enfoque político sobre el uso de la poesía.

3.2. Es con palabras.

Decía siguiendo al Wittgenstein de las *Investigaciones Filosóficas* (1953/1999), que la finalidad de la palabra no sería la de evocar imágenes sino la de actuar, hablar es un hacer, describir o evocar imágenes supone un acto de habla que no puede ser estudiado fuera de las acciones sociales en las que se entreteje. Las palabras no tienen más género que, por el que en las inclinaciones de la dialogia, se le otorgue. Las palabras designan en su modo de uso. Hablamos o escribimos a partir de una serie de reglas, dice Wittgenstein como quien lee un texto o canta una partitura siguiendo la intención de la

⁹¹ Aristóteles elaboró el concepto de organismo para la naturaleza, pero de la mano de Gilson (1961) lo empleamos para investigar la creación artística. Según Gilson, Aristóteles concibió la naturaleza como una especie de arte. La creación artística corresponde a la producción de objetos dotados de una estructura y economía internas que los hacen autónomos y autoreferenciales. Lo creado actúa como cosa y no como signo, porque en la obra, *ser* y *decir* son uno.

voz ahí clavada, la intención de quien dice empleando un juego de lenguaje tensado entre las fuerzas centrípetas de lo instituido y las centrífugas de lo instituyente.

Como ilustra la citadísima conversación entre Degas y Mallarmé, frustrado en sus tentativas poéticas, el pintor le dijo al poeta: “Su oficio es infernal. No consigo hacer lo que quiero y sin embargo estoy lleno de ideas...”, a lo que el Mallarmé contestó: “No es con las ideas, querido Degas, con lo que se hacen versos. Es con *palabras*” (Valéry, 1957/2009: 83). La poesía se hace con palabras, pero ¿Qué es lo que se haría en el poema con las palabras? Vengo señalando el conflicto, la tensión entre dos perspectivas o énfasis contrapuestos: la semiótica y la rítmica. En este capítulo sospechando de la antinomia significa-ritmo, doy una vuelta de tuerca a las posiciones poniéndolas en relación con la contraposición que anunciaba entre *voluntas* y *voluptas*.

3.2.1. Voluntas/Voluptas

Se dice, incidiendo en la forma física, visible, de la poesía, que la versificación elucidaría que eso que está ahí sería un poema y, que eso que está ahí, habría de ser leído como se lee un poema. También se explica por la versificación, la construcción del ritmo en la poesía. En diálogo con el adoctrinamiento intuiremos, tal vez, que habrá cosas que no comprendamos de súbito porque una de las ideas disponibles sobre la poesía es que “en esta no se ha de entender todo”, o nos invite a buscar interpretaciones más barrocas o elaboradas sobre lo leído (cuestión ésta muy contemporánea sobre el texto escrito, sobre la Literatura). ¿En qué se inspiró para escribir este poema?, es una pregunta más común que ¿Qué quiere hacer en este poema?. De nuevo se intuye la apoliticidad atribuida a la poesía, la atención concentrada en el decir bonito, en lo bello, en la sensibilidad refinada del escritor, un cuerpo virtual que está ahí llamándonos desde la inmensidad que debe albergar a la “Belleza”. La diferencia entre *voluntas* y *voluptas* muestra dos caminos, actitudes, para hacer algo mediante la poesía, para interpretar y justificar la unidad interpretativa del poema, dos caminos contemporáneos para embelesar con la poesía, para conseguir efectos a través de su uso: leer el símbolo, la expresión analógica de un referente de ideas, imágenes y ritmo. O leer vericuetos, potencial asignificante, mediante las ideas, las imágenes y el ritmo. Ni las imágenes se inclinarían más del lado de la *voluntas*, remitámonos al Expresionismo Abstracto, ni el ritmo hacia la *voluptas*, tendencias fijadas en relación al hablar sobre la poesía.

La *voluntas* se relaciona con una poesía que pretende algo, que quiere llegar a alguna parte concreta, previendo las consecuencias. Para cumplir con sus expectativas se suele apoyar en sistemas notacionales, como en la música se emplean ciertos tonos para hablar de peculiaridades sentimentales, creando así una semántica sentimental en la música. Además de crear referencias estables para ser leídas o escuchadas, la *voluntas* implica una visión arquitectónica, efectiva. Representa una poesía que vela y apuesta por el manejo de formas para tocar al lector dónde pretende tocarle (concedora de los misterios del dolor y el goce). Una poesía construida sobre papel en pro de calcar plano o inventar a partir de relaciones funcionales establecidas. Cortando directamente la

asunción del ritmo como fuga, en el ritmo también hallamos figuras rítmicas, no sólo métricas, también prosódicas, que tienen la capacidad de decir, de transmitir significado. La creación poética estaría volcada en el objetivo de transmitir, de crear efecto con conocimiento de causa, asumiendo al lector como destinatario pasivo de una obra con un sentido único.

La *voluptas* avanza cual arabesco, multiplicidad sin centro⁹² ni ruta, por ensimismados estancamientos o líneas de fuga de un patio zen⁹³. El decir, el enclave *voluptas* se presenta intraducible, porque premia la sensación por encima de la significancia. La *voluptas* nos conmueve, moviliza, hace vibrar orbitando nuevos devenires. Poesía que dice sin decir, entonación, acentuación muchas veces intraducible (véase Borges, 1977/2009). Así, su eterna deriva consiste en tratar de romper el entramado de la lógica de la dramatización, de la comunicabilidad de la poesía y de la música, del contenido de la poesía y de la música como artificio semiótico que transmitiría algo ligado a la emoción, ensalzando los espíritus en una única dirección⁹⁴. “La función del arte actual: protegernos de todas esas reducciones lógicas que estamos tentados a aplicar a cada instante del fluir de los acontecimientos. Acercarnos al proceso que es el mundo” (Cage, 1981/2007: 91)⁹⁵. La *voluptas* representa el arte de la fuga, la apertura total de la caricia que como nos eriza se va, que no quiere conocer de denominaciones ni de centros, que revoca las jerarquías al aceptar la confluencia, la variación, la historicidad, porque va en tránsito⁹⁶, porque marcha en todas las direcciones “y nadie puede discernir cuáles serán esas direcciones hasta haber empezado a marchar por ellas” (Cage, 1981/2007: 142)⁹⁷.

⁹² El arabesco no tiene centro, no dice nada concreto. Los musulmanes no podían representar la imagen de dios, por eso desarrollan este arte (ampliar por aquí. Hablar de sufismo, zen, percusión africana).

⁹³ Como señala el arquitecto francés Jean Nouvel en diálogo con Baudrillard: “Trato de crear un espacio que no sea legible, un espacio que sería la prolongación mental de lo que se ve. Este espacio de seducción, este espacio virtual de ilusión está fundado sobre estrategias precisas, y sobre estrategias que son a menudo de desvío... juego con la profundidad de campo... trato de presentar una serie de filtros que nunca sé donde se detienen –es una forma de puesta en abismo- ... observa los jardines japoneses, siempre hay un punto de fuga, un punto a partir del cual ya no se sabe más si el jardín acaba o continúa” (Braudillard y Nouvel, 2006).

⁹⁴ En la Europa de los totalitarismos del siglo XX, la música es capaz de mostrar el poder de la recreación con el que puede hacerse frente al horror del totalitarismo. No toda la música, sino un tipo de música antiheroica, desconectada de la repercusión y la emotividad masiva. Goebbels denominó arte degenerado (*entartete Kunst*) a ciertas formas de hacer arte. Del lado comunista, el panorama censor era similar, a manos de los aparatchki, y la diatriba de Lenin de si publicar o no los *cien mil millones* de Maiakovski.

⁹⁵ La cita proviene de *Para los pájaros* (1981/2007). Libro que reúne las conversaciones que sostuvieron John Cage y Daniel Charles en la década de los años setenta.

⁹⁶ John Cage, eligió el azar para que sus creaciones no hicieran hacer sentir a nadie de una forma particular, pues la libertad pasa por la desafección, por no tener propósitos, objeto. Desafección por los gustos, por los hábitos. Una creación que no quiere tomar el poder del mundo de los sonidos. Que no pretende obligar a nadie a sentir en una forma particular. Su deseo es liberar la atención de los sentidos. Descentrarla para desenfocar, desautar al cliché, al hábito. Por eso el azar, la aleatorización. Parte de la nobleza Zen, mantener la distancia con el gusto y el disgusto. “Que busca la apertura de todo lo que es posible, y a todo lo que es posible” (Cage, 1981/2007: 180).

⁹⁷ Según Cage, el universo sonoro se da por sí mismo, lo que haría el compositor es propiciar esa manifestación. Componer es interrogar, seleccionar, proponer un tablero de juego donde la decisión sobre lo que se quiere preguntar debe dejarse en manos del azar. Entre la confección del tablero (obra del compositor) y el juego del intérprete con el tablero a través de la consulta, la pregunta, la interrogación, se encuentra la “verdadera” tarea creadora. La obra, el tablero, es producido para ser jugado, para que pasen

3.2.2. El actuar del poema

El actual uso del lenguaje en el poema estaría contagiado por la imbricación y atmósfera tensional del espacio del “Libro” (Foucault, 1996)⁹⁸, en el que el parámetro de juego estaría (ha sido desde el Libro de Mallarmé⁹⁹) habilitado para desarrollar dinámicas en las que es permitida una ordenación léxico-semántica y rítmica *sui generis*¹⁰⁰. Un espacio donde se permite escribir sin decir, necesariamente, nada en el nivel utilitario. En el que se permite un escribir cifrado, autoreferencial, entrevelado. Un espacio que nos puede confundir (co-fundir) debido a su apertura hermenéutica y su capacidad de trascender al tiempo histórico en que fuese escrito. Mientras que el juego de lenguaje ordinario, se presta a otro tipo de dinámicas, de agenciamientos normativos que conminan a la normatividad del Estado y el Mercado como moduladores de las figuras retóricas (dicotomía, circularidad y linealidad) y el encriptamiento de designaciones y actos semiótico-materiales sobre los cuerpos. El lenguaje ordinario se postula como el lenguaje que sostiene el orden instituido de las relaciones sociales. Mediante este tipo de uso del lenguaje, lenguaje que esconde su historicidad, se quiere que nos ciñamos a la corresponsabilidad de la consigna, al cumplimiento de la obligación social que ha sido construida con ella.

Aunque se considere que la función del lenguaje poético no sea hablar y que la obra poética nos habla desde su lenguaje especulativo¹⁰¹, tanto que “la poesía expresa una relación propia con el ser” (Gadamer, 1977: 562). “La enunciación poética es enunciativa porque no copia una realidad que ya es, no reproduce un aspecto de la especie en el orden de la esencia, sino que representa el nuevo aspecto de un nuevo mundo en el medio imaginario de la invención poética” (1977: 563). Desde la Hermenéutica se concibe la invención poética como medio para la creación de mundos alternos, nuevos, ¿ficticios? ¿fabulosos? Claro, es aquí donde nombrar el uso de lenguaje institucionalizado, de utilitario, tiene sentido, pues en un poema no se podría vivir, hay que trabajar para sostener el funcionamiento del Estado. A quien quiere vivir en el poema ya sabemos lo que le puede esperar, la violencia del poder psiquiátrico, la violencia de trabajadores que consideran que hacer poesía hoy es inútil (porque no contribuye), la violencia de la marginalidad.

cosas que el azar decide vía el *I Ching* –“Todas las cosas están sujetas a grandes transformaciones”, los dados, la moneda. Cage explica que gracias a la intervención del azar, al golpe humorístico o al choque de asociaciones imprevistas (a lo Duchamp), asistimos a la liberación del sonido. En pro de esta liberación propone un panteísmo sonoro, en el que ruido y sonido musical recuperan sus lazos de hermandad. Cage le declara la muerte a la música como expresión de subjetividad, a la música como generadora y administradora de los sentimientos

⁹⁸ El libro *De lenguaje y literatura* (1996). Recoge la traducción de ensayos del autor entre 1954-1988, publicado en francés en el volumen *Dits et écrits, 1954-1988*, por Gallimard, París, 1994.

⁹⁹ Stéphane Mallarmé (París, 18 de marzo de 1842 – 9 de septiembre de 1898).

¹⁰⁰ Abordado ampliamente en el próximo capítulo.

¹⁰¹ En *Verdad y método* (vol. 1), Gadamer resalta la estructura especulativa en el acontecer lingüístico tanto en el habla cotidiana como en la poesía. refiriendo que esta estructura especulativa “sucede aún de forma más pregnante en el fenómeno de la poesía (1977: 562).

3.3. El péndulo poético

En el poema, en relación con la noción contemporánea del “Libro”, se convocan dos fuerzas, modos de ver, actitudes, descritos desde el comienzo del capítulo la *voluntas* (arquitectura simbólica) y la *voluptas* (dispersión hacia la asignificancia). Por otro lado, habiendo reflexionado sobre el tema y desmontado la función solamente afectiva del ritmo en el habla y la poesía además de cuestionar el papel transgresor del ritmo *per sé*, volveré a hablar de devenires tanto en lo rítmico como en el armazón significativo del poema. El ritmo en la poesía oscila entre el decir y la asignificancia, articulado entre dos planos de regulación: aritmética y aproximativa. La imagen poética o el fondo significativo del poema, oscila también entre el polo de la *voluntas* y de la *voluptas*.

Señalaba, hay una tendencia más o menos generalizada a atribuirle a las cualidades rítmicas de la poesía el potencial de dispersión tanto de la voluntad de quien dijo (el escritor) como del imaginario social, ósea, del lenguaje utilitario clavado en los signos. Junto a Octavio Paz (1956/1994)¹⁰², Paul Valéry (1957/2009)¹⁰³ y el entramado teórico que vengo tejiendo hasta ahora, el ritmo sería el motor principal del decir poético, ya sea en su rol tensional entre ser organizador y catalizador del sentido hasta hacer de vehículo para los significados. Para los semiólogos citados, la importancia de la poesía residiría en su potencial de “transcodificación” semiótica, actividad en la que el ritmo estaría detrás, disponiendo el roce, el cruce entre significados. Para Agustín García Calvo (2006)¹⁰⁴, el ritmo estaría delante, sería el precursor de la intuición de nuevos horizontes semióticos y éticos, y también, funcionando el ritmo en un relación a un orden semiótico. Los semiólogos miran el lenguaje queriendo de él su funcionalidad para que las cosas funcionen, para que la comunicación sea lo más efectiva posible. García Calvo mira el lenguaje desde su relación con la ética, desde la indisolubilidad entre estética y ética. Siguiendo a Agustín, en la lingüística se ha dejado de lado el estudio del ritmo en el decir del lenguaje, por este motivo también le dedico buena parte del capítulo al análisis de la operatividad del ritmo en la poesía. Al leer un texto, no sólo un poema, siento el influjo del sonido de las letras, leo y escucho un sonido, la aleación

¹⁰² Para Octavio Paz, el poema una composición de signos escritos, en un conjunto de frases, recursos catacréticos, orden verbal, que se funda en el ritmo. La función dominante del ritmo distingue a la poesía de las otras formas literarias (Paz, 1956/1994).

¹⁰³ “Un poema es un discurso que exige y que causa una relación continua entre la *voz que es* y la *voz que viene y debe venir*. Y esta voz debe ser tal que se imponga, se excite el estado afectivo en el que el texto sea la única expresión verbal. Quitar la voz, y la voz precisa, y todo se hace arbitrario. El poema se convierte en una sucesión de signos que sólo tienen relación para estar materialmente indicados unos después de otros” (Valéry, 1957/2009: 117).

¹⁰⁴ El verso exige pronunciación, recuerda que fue canto, que fue arte oral antes que arte escrito. Canto de generaciones que cantan las desventuras que les tejen los dioses para que canten, como podemos leer en la *Odisea*, “Los dioses tejen desventuras para los hombres para que las generaciones venideras tengan algo que cantar”. Lo importante no son las imágenes porque son puros efectos, lo importante es la impresión que produce la musicalidad del texto al ser dicho, del poema al ser cantado.

En el *Mito de la lira de Anfion*, Heráclito advierte que el ritmo articula en pasaje o sílabas la sucesión sonora y, a su vez, “va casándolos o identificándoles en más o menos regulares alternativas, para que sean, no distintos, sino otra vez lo mismo, que, aunque no podía retornar ya nunca más, retorna” (García Calvo, 1990: 314).

de las letras en la palabra, de las palabras en el verso, como el galope sobre los lomos de la yegua se extiende del cuatralbo a las riendas vibrando hasta nuestros dedos.

A continuación presento las tensiones mencionadas en la imagen poética o fondo significativo del poema, primero y de la ritmicidad, después.

3.3.1. Imagen Poética

La mirada de la imagen poética que presento a continuación, representa la versión semiótica (*versus* la versión metamorfósica-asignificante) sobre cómo se produciría la movilidad en los signos a través de los que los semiólogos dan en llamar transcodificaciones y figuras estilísticas, además de cómo se justifica desde este enfoque la autoreferencialidad de la poesía y su potencial creador.

Para hacer visible el polo opuesto y poner la presentación del contenido anunciado, sucintamente. La “metamorfosis” (Deleuze y Guattari, 1978) implica un uso intensivo asignificante de la lengua. La “metamorfosis” sería una máquina de generar sin sentidos. Con ella el lenguaje deja de ser representativo, “está arrancado al sentido, conquistado al sentido, realiza una neutralización activa del sentido (...) formando una secuencia de estados intensivos, una escala o un circuito.” (1978; 35). En esta ya no hay sentido propio ni sentido figurado sino distribución de estados en el abanico de la palabra. Las cosas ya no son sino intensidades recorridas por los sonidos o las palabras “desterritorializadas” que siguen su línea de fuga¹⁰⁵. La tensión de en la que se crece el potencial metamorfósico del discurso poético, podemos detectarla en el siguiente fragmento de los ensayos sobre poesía de José Lezama Lima (1988/2007).

Incorpora una sola palabra y la devuelve como el trazado de la tiza; aísla, por las intervenciones atrópicas en la senda, las acumulaciones de sentido, las destroza o dispersa y, al final, se reconstruye prisionero del sentido. Interroga desdeñosamente, en la extensión que domina, y siente en la dimensión que castiga la aparición de los objetos que entrelaza, para romperlos de nuevo en una ausencia que logra imantar la corriente. Maravilla de una masa acumulativa que logra sus contracciones en cada uno de los instantes, estableciendo al mismo tiempo una relación de remolino a estado, de reflejo a permanencia, como de golpe en el costado o de escintilación errante detrás de la prodigiosa piel de su duración. (Lezama Lima, 1988/2007: 189).

Desde la versión semiótica, la imagen poética se formularía mediante el decir rítmico de la poesía, del hablar como nos han enseñado que la poesía habla. La imagen poética sería la forma verbal, frase o conjunto de frases que en conjunto conforman un poema. Contendría la fluctuación entre los significados instituidos y el devenir de los

¹⁰⁵ La “metamorfosis” no se trataría de una comparación entre el comportamiento o características de un animal con las de un hombre, y mucho menos un juego de palabras, consiste en extraer del lenguaje tonalidades sin significación. No hay hombre, ni animal, cada uno desterritorializa al otro en una conjunción de flujos, en un continuo de identidades reversibles.

instituyentes, acercando realidades ajenas, opuestas, formulándose como unidad parcial de “la pluralidad de lo real” (Paz, 1956/1994: 114). La movilidad de las palabras se detiene, en la imagen poética las palabras se han vuelto insustituibles, de su movimiento, intercambiables, de su prosodia, resulta algo que sería más que la suma de sus partes, algo que al decir nos afecta y nos transmite. Señalaba en el capítulo anterior, la tensión entre las nociones de estética y las presiones y amplitud hermenéutica en la lectura del poema. Desde la postura formalista, la detención correspondería a la cristalización en un “macrosigno”¹⁰⁶, porque imagen, palabra y cosa serían lo mismo.

La operación de unificación en la imagen poética, a diferencia de otras formas de la realidad, nos pone enfrente de, nos lanza, la imagen, no la describe ni la explica, nos la presenta. La imagen poética es presencia, evocación, recreación, revivir. No es un medio para decir, como para la prosa, sino, la imagen es su sentido. Véase sentido como el elemento unificador en el momento de la percepción, fundamento por el que en toda construcción de la realidad, la pluralidad y la ambigüedad se levantan como la niebla a medio día. El sentido de la imagen poética es la imagen misma, el querer decir de la imagen que es un decir que puede decirse de otra manera, porque gracias a la movilidad de los signos que es permitida en poesía, toda imagen poética refiere a otras, el sentido siempre se puede decir de otra manera, de otras maneras, pues es no es un dicho sino un querer decir, una insinuación una vez tras otra saltando de sentido. Por consiguiente, las imágenes poéticas no pueden ser cambiadas o resumidas a la interpretación o la explicación porque no transmite conceptos, tiene valor estético.

La frase poética recogería, abarcaría y contendría contrarios y dispares significados sin suprimirlos desafiando el “principio de contradicción” (*la noche es el día*), proclamando la coexistencia dinámica y necesaria de los contrarios, y su final identidad. Siguiendo a Octavio Paz (1956/1994), la “realidad” poética de la imagen no aspira a la “verdad” porque el poema dice lo que podría ser, su reino es el del *imposible verosímil* de Aristóteles. La imagen poética no entiende de dialéctica hegeliana, en la imagen poética no hay tercera realidad, no puede haber síntesis, reducción cuantitativa, porque, en la imagen poética al mismo tiempo *el día es el día, la noche es la noche, el día es la noche, y la noche es el día*, simultáneamente esto es aquello y viceversa. Lo uno es lo uno de lo otro, lo otro es lo otro de lo uno. De modo que el que está dentro del espejo siempre podrá declarar que el que está dentro del espejo es el otro.

3.3.1.1. Movilidad de los signos (transcodificación)

El lenguaje que es puesto en el poema, sería un lenguaje por el que hablan signos sociales que estarían por encima del discurso de la literatura. Signos a los que nos

¹⁰⁶ “Macrosignos” se refiere a aquellos campos semánticos que podemos inducir en un texto. El macrosigno sería la etiqueta que aglutina tal campo semántico. Por ejemplo, podríamos inducir el macrosigno “objetos elaborados” en caso de que hallamos en el texto semas como: cucharas, tanques de agua, plumero, sombrero, cacerola., pelota.

remiten las palabras y las frases, signos que atraviesan y cruzan los cuerpos históricos de una sociedad concreta. Saussure¹⁰⁷ se refiere al signo lingüístico como la fusión de una imagen acústica (significante) y de un contenido conceptual (significado). La arbitrariedad reside en el hecho de la fusión: el signo, no en sus elementos por separado. Así que la imagen no es vehículo del concepto sino, la imagen es el flujo de pensamiento que no dispone de articulación lingüística, de concepto¹⁰⁸.

Radicalizando a Saussure, Hjelmslev en *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (1943), define significado y significante como expresión y contenido. Expresión y contenido tendrían estructuras propias, no se donan a la fusión del signo sino que cooperan, son solidarias en la praxis expresiva (no hay sustancia sin forma). La unidad de expresión se resuelve en unidades elementales menores que Hjelmselv denomina “figuras”. Para el autor, el lenguaje no es un sistema de signos sino un sistema de figuras, y establece una serie de figuras de contenido correlativas a las figuras de expresión o fonemas. El análisis de la poesía, consistiría en encontrar la correspondencia entre las figuras operativas en el poema y lo que expresa. Leer el contenido a partir de su expresión. Así como hacen los estudios formales de lingüística, primero diferenciando entre contextos de producción lingüística (como señalé sobre el Dispositivo Discursivo) entre contexto lingüístico y extralingüístico. Y después separando el contexto lingüístico en dos planos: la materia prima (el lenguaje), y la técnica (lo que hacemos con él), el plano lingüístico, en el que encontramos los niveles: fónico, léxico-semántico y morfosintáctico, y el plano técnico estilístico al que pertenecen los niveles: métrico fonemático y estilístico. Ambos planos serían indisolubles, por lo que los componentes léxicos serían el soporte de los formantes fónicos y las estructuras morfosintácticas serían el soporte de la versificación (véase Varela Jácome y Cardona Castro, 1989)

Para esta vertiente, la movilidad de los signos se produciría a través de la transcodificación, selecciones léxicas y ordenación semántica: la versificación¹⁰⁹. Alteración en la codificación de los signos que desemboca de nuevo en la explicación del modo del lenguaje poético: la connotación versus la denotación, y a la dicotomización entre poesía y prosa. La poesía excedería el mero plano lineal del lenguaje (prosa) para posibilitar o producir movimientos dentro de la estructura que compone un poema en un movimiento de intervalos entre el ir y venir de un verso a otro, de una estrofa a otra, de una figura o tropo a otro. La poesía buscaría las desviaciones del sistema de signos (para propiciar otras formas de comunicación), la alteración y ruptura de tal sistema, y tal ruptura se suscita mediante la combinación de la forma y el significado en la poesía. Una lectura de las *articulaciones del dispositivo*

¹⁰⁷ Ferdinand de Saussure en *Curso de lingüística general* (1916), introduce un cambio significativo en la lingüística anterior.

¹⁰⁸ El signo lingüístico será inmotivado, no arbitrario, cuando esté socialmente naturalizado (por ejemplo, siempre existió el dinero) y su desplazamiento pueda generar ausencia de inteligibilidad. Si tocamos significante o significado el símbolo se cae, pierde su sentido y las cosas corren el riesgo de dejar de ser lo que son.

¹⁰⁹ Desde esta perspectiva se considera el verso como una construcción del lenguaje genuina (cuenta con métrica, ritmo, musicalidad, etc.) que permite establecer relaciones formales para el desarrollo de otras formas desarrolladas en el lenguaje poético (recursos catacréticos).

desde la representación figurativa de nuestra gramática, visión para la que el ritmo sería la forma y el disparador de la experiencia estética

A finales de los setenta, la crítica reconoce la distinción bipolar entre lenguaje poético y expresión natural, entre el polo poético de desviación máxima y el polo prosaico de desviación nula (véase Cohen, 1974). Julia Kristeva (1978) señala que la lógica bivalente actúa como límite de la infinitud del código poético. La razón de la bipolaridad se asienta en que, según estos autores, la expresión prosaica recurre, fundamentalmente, al significado literal o denotativo y, en menor medida, al uso connotativo del lenguaje, y que por el contrario, la poesía recurre a ambas formas mediante un proceso que va del significado connotativo al denotativo, es decir, de lo que “interpretamos” a lo que “es”: produciéndose dos significados en una misma palabra que se sintetizan al asociarse entre ellos¹¹⁰. En congruencia, la poesía actúa mediante la desviación y/o ruptura de las formas denotativas y/o connotativas, al establecerse el proceso de significación. El significado poético no puede ser considerado como dependiente de un código único; más bien es el cruce de dos o más códigos, en relación de negación mutua.

3.3.1.2. Figuras. Metonimia y metáfora

Los diferentes tropos o figuras estilísticas formarían parte de los juegos para transcódicar la lengua. Le Guem (1980) divide los tropos en dos categorías generales: metáfora y metonimia. Los dos tropos que describiré a continuación tienen en común que, a través de la referencia lingüística que articulan tendrían el potencial de crear diferentes cualidades semánticas.

La metonimia refiere un significado literal, designa una cosa con el nombre de otra. Zavala (1996) entiende este tropo como “un movimiento lateral de identificación mediante relación, que reconoce la diferencia entre *nosotros* como componentes de un todo descentralizado” (1996: 161).

La metáfora destruiría la referencia descriptiva del lenguaje ordinario, y en virtud de la distancia que toma con respecto a la realidad convencional abriría una referencia metafórica -simbólica. Así pues, la gran fuerza poética de la metáfora residiría en su capacidad de multiplicar de forma ilimitada el significado “normal” de las palabras porque el enunciado metafórico tendría el poder de redescubrir una realidad inaccesible a la descripción literal, a la experiencia ordinaria, lo que Paul Ricoeur (1985/1995) denomina “referencia metafórica”. La hibridación entre dos términos que efectúa el proceso metafórico no es resultado de un cálculo, sino un postulado cuya validez podemos experimentar ensayándolo mediante una producción de sentido,

¹¹⁰ Tenemos en cuenta que: la distinción entre *interpretar* y *ser* es cuestionable y habría que trabajarla más; lo mismo que la distinción principal entre denotación o connotación. Sin embargo, es un buen punto de partida para pensar el carácter distintivo de la poesía.

mediante una paráfrasis de fronteras indeterminadas¹¹¹. La traslación metafórica no controla nunca todos los aspectos que pone en juego. La metáfora es libre (Le Guem, 1980), los paraderos a los que nos puede llevar su formulación connotativa son impredecibles. Mediante esta cualidad podemos diferenciar claramente la metáfora de la analogía, el símbolo o la sinestesia. Esta tendencia metafórica según Nietzsche (1873/1990), Lakoff y Johnson (1986) y Cortázar (2005)¹¹², impregna la vida cotidiana¹¹³, lugar común del hombre, y no es, por tanto, actitud privativa de la poesía. Un ejemplo ilustrativo puede ser el que presenta Valera Jácome (1985) sobre el *Romancero gitano* (1928) de García Lorca. Antes de desplegar la ejemplificación, el autor refiere las circunstancias socio-históricas, el s. XX, en las que la forma de metaforizar de Lorca dice se insertan. Siguiendo al autor, en esta época las posibilidades de figuración se multiplican debido a los cambios semánticos y el alto grado de arbitrariedad que se puede atisbar entre las asociaciones tradicionales y las transcódificaciones vanguardistas. Según Varela Jácome, Lorca intenta descubrir “las causas intermedias de las cosas; reelabora las intervalencias y plurivalencias que transmutan las sustancias de la naturaleza: los órganos del cuerpo pueden estar simbolizando elementos del campo natural; al mismo tiempo, objetos naturales se humanizan” (1985: 763). La estrofa que analiza, y que añadimos a continuación, corresponde al “Romance de la luna”.

En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.

Según Varela Jácome, en el verso “mueve la luna sus brazos” las extremidades humanas vendrían a evocar los rayos lunares, y en la intervalencia “senos de duro estaño”, el estaño transferiría sus cualidades de blancura plateada y dureza a los senos de una gitana, pero en el plano usual de luna vendría a representar el relieve lunar.

¹¹¹ Para Shotter (2001), las metáforas operarían como *representaciones transparentes* ya que no vendrían a representar un orden dado, sino que *crean* uno, parcial y contextual, con miras a permitir un determinado tipo de pensamiento o reflexión. Para el autor, las metáforas son también *instrumentos psicológicos*, en tanto los usamos para percibir, pensar y actuar en sociedad. Su modesto destino sería mostrar las conexiones entre aspectos de nuestra vida cotidiana que de otra forma parecerían aislados y volverlos tópicos de examen público.

¹¹² Cito *Obras completas IV. Poesía y poética*, en Galaxia Gutemberg. Refiriéndome a la nota preliminar y traducción que hiciera el autor para el texto de Lord Houghton (1955), *Vida y cartas de John Keats*.

¹¹³ Para entender esta tendencia metafórica, nos es de utilidad la distinción que Lizcano (2006) establece entre metáfora muerta –*zombi*- y viva. La metáfora muerta es aquello que hemos olvidado su cariz de metáfora y por tanto su significado ha sido instituido y que circula como una conceptualización *naturalizada* en el contexto extralingüístico. Pero “no sólo conforman las percepciones; junto a los significados, también arrastran sentimientos y valores” (Lizcano. 2006; 66). Por otra parte, la metáfora viva se vuelve apertura de horizonte, visión, es vector entre dos entidades, o reinos. Nos induce a buscar una pluralidad de razones plausibles, aunque tal vez remotas y extrañas, y nos incita a expresar un número indeterminado de relaciones hasta entonces inéditas o virtuales.

3.3.2 La voz en acción

“La poesía, diría yo, empieza con un salvaje tocando el tambor en una selva y retiene siempre ese elemento esencial de la percusión y el ritmo; hiperbólicamente podríamos decir que el poeta es más viejo que le resto de los humanos, pero no caeré en la tentación de terminar con tales preciosismos.”

T. S. Eliot – *Función de la poesía y función de la crítica*

“Al/ acercarnos a las/ cristaleras nuestro/ propio vaho/ (oscurecido) impide/ ver. Oímos. Adentro,/ y quien podrá/ explicarlo, al unísono/ (aquello): sólo cabe/ imaginar alguna/ divinidad enfundada/ en todo el espacio/ exterior a la que aún/ pretendemos acceder/ con los sentidos: el/ oído es el último que/ perece.”

José Kozer - *Tombeau*

Aristóteles coloca la poesía en las Artes auditivas junto a la música, al contrario de Platón¹¹⁴, quien la emparejará con la pintura. Música y poesía, o literatura en general, señala Alfonso Reyes (1997), son de esencia auditiva -temporal-, su ser está en el sonido. La literatura es arte oral y la prueba está en la recitación, en el ritmo respiratorio ajustado a los compases mentales, al sentido. “El que lee un poema lo `ejecuta`, del mismo modo que el pianista ejecuta la pieza musical, que sólo al ser ejecutada adquiere su carácter de música” (Reyes, 1997: 313). La poesía sucede en el tiempo, es un evento sonoro, un acontecimiento cuya forma es su duración. La escritura pudo no haber aparecido nunca sin que por eso la literatura dejara de existir. A través de los versos se transmitían de memoria: fórmulas religiosas o mágicas, institucionales o contractuales, como un servicio indispensable para la tribu. Hoy en día, como vengo apuntando a lo largo de la tesis, los usos cotidianos de la poesía son tan variados como las nociones que la comunidad disponga.

La poesía sería un arte del tiempo, como el canto y la música. El tiempo está más allá de que se sepa medir, cuantificar, controlar. Es una entidad en sí mismo. La poesía se hace con ritmo, por la ritmicidad en la asociación o ayuntamiento entre palabras, entre frases, como sostendré en el capítulo, la poesía es un arte rítmica del lenguaje, lo que diferencia su lenguaje de otros lenguajes que usamos a diario. Así bien, el discípulo de Sócrates, Aristoxeno de Tarento comprendió que la música debía ser captada en su razón, y a la vez sentida en su sensación. Problema complejísimo y recurrente el de la razón y la sensación de la música. ¿Cómo es que la música del Serialismo nos hace sentir si sus compositores no quieren transmitirnos nada? La

¹¹⁴ En *República* 380 a.c.. Platón arguye que el poeta socava la armonía de la *polis* pues en sus obras exalta la multiplicidad adoptando las máscaras de sus distintos personajes, aceptando la ley de la apariencia y el deseo e imponiendo la retórica de sus sueños. La ciudad del logos tiene que renunciar esos asaltados del deseo y proceder, en consecuencia, a la drástica expulsión de sus portavoces. El poeta, es pues, un engañador de la misma especie que los magos capaces de modificar de apariencia y manifestarse en múltiples formas. La poesía que concibe está en todo caso, subordinada a la justicia, a la armonía del todo estatal y a la verdad de la unidad.

música se ha de comprender como *foné*, pero de distinta especie de la de la prosodia con la que especula la lingüística, o la fonología propia del lenguaje verbal. Músicos como Stockhausen defienden que la música no es un mero deleite, pasatiempo o un requisito civilizador. “La música es en un sentido insigne, filosofía operativa, práctica, capaz de transformar la vida, la personalidad y el mundo a través de su transmisión. Es gnosis en sentido radical: un conocimiento que salva, que emancipa, o que libera. Eso sí: una gnosis sensual, que sin embrago provoca y convoca eso que Platón llamó, en el Filebo, los placeres de la inteligencia” (Trías, 2007: 745). La musicalidad habría de tener entonces una veta semántica, no significa ni produciría signos pero quizá sí sentidos. La poesía no es propiamente música, está hecha de palabras que ya de por sí portan significados, están cargadas y se ordenan en un contexto pragmático especial: rítmico.

El lenguaje de la poesía y del canto, es un lenguaje en otra órbita a la de la funcionalidad o el trabajo, es el lenguaje de fiesta, el lenguaje en vacaciones (en sentido irónico). Como mostraré a continuación, sus condiciones gramaticales no son las del habla corriente, porque la poesía atiende a las reglas rítmicas, al igual que la música y el canto ordena el habla por su melodía, pues pertenece a las artes rítmicas del lenguaje. Las artes rítmicas del lenguaje encuentran su hacer entre las condiciones sintácticas y prosódicas de la lengua y su estilo que da primacía a la ordenación rítmica del lenguaje. Este hacer por ordenación rítmica, según García Calvo (2006) se distinguiría por dos tipos de regulación complementarios: la métrica y la versificación. Ambos tipos abarcarían distintos grados de regulación que van desde el polo “aritmético” al “aproximativo” (punto que trataré más en concreción en el apartado *Métrica y Versificación*). García Calvo establece esta noción afirmando que habría independencia entre formas artísticas y lenguas, revelándose tal independencia en el hecho de encontrar unas formas determinadas de canto, métrica y versificación en lenguas diferentes, y a través de la influencia de formas métricas importadas se encuentran asimilaciones de una lengua a otra, señalando los casos entre los traslados entre el babilonio, hebreo, sumerio, egipcio; el paso de los versos métricos griegos al latín (en este caso sería por herencia).

En el presente capítulo se argumenta y profiere desde el análisis de las artes rítmicas europeas entrelazadas en su producción y cambio las formas habladas y las formas habladas y en las tradiciones: popular y culta. El origen de las formas poéticas tiene se afinca en el canto y en el habla, en cualquier lengua o en cualquier cultura que se produzca, se dan estos dos orígenes contrarios. De la canción derivarían los hábitos y mecanismos métricos en relación a la medida del tiempo por pies o por compases, forma hablada y cantada de paso por las pedanías de la que surge la poesía oral o tradicional. De la regulación del discurso hablado, en rezo, refranes, narración... es de donde surge la versificación de regulación aproximativa, en el silabeo y en el retorno en los fines de frase o de en las comas. En relación a las tradiciones popular y culta, lo que interesa, entre otro montante de cosas, son sus vías de transmisión. La tradición popular anónima es fundamentalmente de transmisión oral por la forma del canto, ya sea cantar contando (balada y romance) o contar cantando (decires, aleluyas y refranes). La tradición culta y literata de formas poéticas y musicales, es escrita, y su lugar de enunciación y ritmicidad se halla en los muros de los conventos desde el siglo V. La

Iglesia transmite su palabra a través de la reproducción oral de sus escritos mediante los sermones y los cantos religiosos.

La ascensión de la poesía a la literatura, el origen de la poesía literaria se encuadra con el arranque de las literaturas europeas en lenguas vernáculas allá por el siglo X. Los versos (tipos métricos) de esta forma de poesía naciente provendrían de la literatura antigua (escritura) por la vía culta, y de la inspiración de las lenguas de los pueblos por la vía subliteraria, mezclándose en la composición literaria como en la yuntiva de versos con estructura y origen diferente. La poesía literaria vendría de los vaivenes del lenguaje vivo, subliterario, anónimo y la escritura. La gramática de la poesía literaria proveniente de la tradición culta, escrituraria y eclesial está subsumida a la lengua, a la comunidad. Constituye la cristalización técnica del carácter semiótico-material de la lengua, esta cristalización del carácter de la comunidad es lo que permite la automatización de su uso en la producción del habla, una vez que la lengua vernácula estabiliza una gramática, habilita la aparición de la música de viento, el canto y la recitación rítmica, donde el arte rítmica del lenguaje más se conecta con el habla y el sentido.

La versificación, la estampa y tipografía de versos y estrofas, se va instituyendo como la imagen de la poesía literaria. Hasta el siglo XX, la poesía literaria conforma lo que García Calvo (2006) denomina una tradición escolar y literaria plagada de vaivenes estéticos que se pronuncian en la migración entre estilos versiculares. La poesía literaria se mantiene en la constante de la búsqueda de la imagen, la ideación y visualización de formas a través de la ritmicidad generada por diferentes formulaciones versiculares (fundamentalmente del octosílabo, el alejandrino y el endecasílabo). Esta poesía “cult”, en algunos casos cercana al laicismo, sobre todo cuanto más cercano cronológicamente al siglo veinte, es una práctica institucionalizada que se escribe para ser declamada o cantada, a modo de himno, cantatas o liturgias. En el siglo XX con la proclamación del verso libre y los *-ismos*, lo que venía siendo la poesía literaria se revoluciona, pues ya las *articulaciones del dispositivo* no estarían tanto al servicio de moldes versiculares concretos (fundamento de la memoria tradicional), sirviendo a esquemas fijos, y por tanto, la labor del escritor se habría transformado en otra diferente a la de contar con los dedos y silabear. El versolibrismo acerca la poesía literaria a su ser más popular y aproximativo, como más adelante comentaré en profundidad.

3.3.2.1. Ritmo

“La vida no anda preguntando cómo se hace un ritmo.”
Eusebio Ruvalcaba

“Man is a rhythmic animal.”
Marcel Mauss

A través del oído vivimos en un agitado mundo de ruidos y sonidos (desde que me encuentro con Cage el ruido es música). El oído distingue y separaría el ruido del caos, conjuntos de ruidos particularmente relevantes y simples, son elementos que se relacionan entre sí y cuyos intervalos resultan tan contundentes y nítidos como cada uno de ellos, son los sonidos. El universo musical está en nosotros con todas sus relaciones y proposiciones, lo que ha sido llamado *oído interno*¹¹⁵. El ritmo no sólo se oye, también se hace sentir, pero su relación con el oído es íntima y peculiar. El oído es el sentido más temporal, más dedicado a la sucesión a la insimultaneidad, al contrario que la vista que sería el sentido integrador, el sentido de la percepción simultánea. El ritmo es nosotros mismos expresándonos. Cada sociedad posee parcialmente un ritmo propio (una actitud, sentido e imagen del mundo, distinta y particular) y (binario o terciario, antagónicos o cíclicos) es la fuente de todas las creaciones, de las creencias, las instituciones, las filosofías. El ritmo del poema, el poema, transportaría al lector a un mundo en que las cosas y los seres, las pasiones y los pensamientos, los sonidos y las significaciones, proceden, se intercambian, responden en el mismo flujo energético, resultando una forma excepcional de excitación, que según Valéry (1957/2009), “realiza la exaltación simultánea de nuestra sensibilidad, de nuestro intelecto, de nuestra memoria y de nuestro poder de acción verbal, tan raramente conciliados en el tren ordinario de nuestra vida” (1957/2009: 101). Lo que parece curioso es cómo sucedería esto si el sonido del poema no posee nada, no está seguro de existir en el segundo siguiente de ser pronunciado, lo raro, lo extraño es que haya sobrevivido en ese segundo y se traduzca casi directamente a la esfera de la emoción. Imaginamos que siempre hay algo que entender, que el autor ha puesto realmente algo sobre la mesa.

Desde el enfoque de la Psicología Colectiva, los ritmos serían una forma temprana de la sociedad, serían la primera forma de existencia cognoscible, según esto, algo primero se conoce como un ritmo y luego como otra cosa: imagen y sentido (Fernández Christlieb, 2004). Todo lo que existe tiene un ritmo, las metopas del Partenon relieve-espacio-relieve-espacio, pero un ritmo se compone no solo de alternancias, oscilaciones e irrupciones, tiene dinámica de ciclo y por último espiral. Subidas y bajadas de tensión entre las fuerzas que suponen la preparación de lo que viene, y así sucesivamente. Todo ritmo tiene algo de espera, de premonitoria de lo que está por venir. Según la perspectiva, los ritmos, conjugándose, asociándose, se coinvertirían en algo más grande y prolongado, en ciclos. Movimiento circular, ida-

¹¹⁵ El acceso al sonido es interior al oído. Consta del poder de meterse en el oído que sueña en sí mismo. Para esta perspectiva somos seres blandos, masa desbordada y contenida.

venida-regreso, como el barbecho en la agricultura, las estaciones del año, el ciclo menstrual... Los ritmos son la unidad sintética de todas las variaciones (Bayer, 1961, en Fernández Christlieb, 2004), como para Heráclito, el río cada martes no era el mismo río, ni el martes el mismo martes, ni la persona la misma en el río y en el martes. Los cumpleaños inauguran un año más en nuestro ábaco y un trayecto por venir, ida, merodeo, en la que sólo queda claro que cumpliremos un año más si no nos topamos en el camino con la muerte, otra ida hacia la nada, otra vida, o quién sabe. La economía, dicen, tiene ciclos, también, los mandatos políticos, la lluvia, el año.

Los ciclos no serían la forma última de los ritmos, falta la espiral. La espiral del ritmo recoge los ciclos trazados, la historia de los ciclos, así en cada recreación, en cada nuevo origen, el ritmo no empezaría de la nada sino que surge, sale, sucede, del impulso de sus ciclos previos. Así, los ritmos conforman tramas, transcurren, se autopropulsan, se desplazan en un movimiento helicoidal en un doble movimiento de traslación y rotación, va hacia algún lado, el que sea, el ritmo es flujo de deseo. Las “tramas” (White, 1987) serían una composición de elipses rítmicas, sólo que la vida siempre se escapa.

Según Agustín García Calvo (2006), podemos distinguir dos tipos de ritmos opuestos, el ritmo “en general” y el “ritmo exacto o aritmético”. El primero corresponde a toda sucesión más o menos marcada, espontánea, descuidada, más o menos ondulatorio o cortante de sonidos. El segundo se refiere a la configuración del ritmo a través de gramáticas mediante las que podemos leer en su discontinuidad toda una serie de alternancia de momentos diferentes, retornos periódicos de tramos de tiempo en la medida que son entre sí iguales o “dan una ilusión suficientemente real de ser iguales” (García Calvo, 2006: 105). Cito textualmente a Agustín para aprovechar su doble énfasis en la ilusión de exactitud y, más en tono a lo que se dirige parte del capítulo, a la construcción social de gramáticas históricas del ritmo. A la invención del tiempo a partir de nuestra facultad de producir leyes gramaticales, produciendo una ilusión “real” de que sabemos contar el tiempo (el reloj como ejemplo por antonomasia o diferentes tipos de versificación que expondré más adelante) haciendo de éste una parte de la realidad manipulable (véase los estudios experimentales de diseño pre-post; sin embargo, el tiempo no pasa igual para todos). Esta distinción podemos identificarla claramente en la historia de la música del siglo veinte, con John Cage, por la parte del “ritmo en general” y con la corriente del “serialismo integral”¹¹⁶, creada por Anton Webern, por la parte del ritmo aritmético. Brevemente, por el momento, Cage construye una innovadora posición radical ante (los grilletos de) la gramática tonal quien a través de la filosofía Zen afirma que la unidad mínima de la música es el tiempo, no el tono, el semitono, el cuarto de tono. La música es algo más radical que la disposición de acordes, algo que subyace al

¹¹⁶ El Serialismo, desde el “dodecafonismo”, impulsado por Schönberg, hasta el “integral”, se caracteriza por ser una música en la que premia la repetición de patrones rítmicos a través del establecimiento de órdenes en las sucesiones rítmicas. Véase diferentes alturas tonales, diferentes duraciones (en relación a las figuras convencionales: negra, corchea...) y de los niveles de intensidad sonora. Entre los compositores que utilizaron este sistema destacan Karlheinz Stockhausen, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, entre otros.

contrapunto¹¹⁷. Para Cage, el silencio suena, tiene sus sonidos, sonidos siempre latentes en duermevela. El silencio absoluto es imposible.

El ritmo esta hecho de tiempo, pero no es el tiempo, el tiempo es una realidad en sí mismo que no podemos llegar a conocer de otro modo que no sea mediante su experiencia. Como acontecer, como suceso temporal debe ser el ritmo el que explique el tiempo y no al revés. El ritmo es insimultáneo, discontinuo, implica alternancia (sonido/silencio, si/no, largo/corto, vacío/lleño) y retorno, después del silencio de nuevo el sonido, de la sílaba corta la larga. El ritmo tiene necesidad de sucesión, es sucesión de sonidos, sílabas tónicas y átonas, palabras largas y cortas, frases. Si le falta ritmo al texto, a la película, puede que nos aburra; si el profesor da la clase en clave fija –murmullo monótono– invoca al sopor general; si el partido de fútbol es interrumpido por muchas faltas, o el de tenis por muchos fallos en el saque, puede que nos aburra. Parece haber una necesidad general de cambio, salto, variación en el tiempo, no de velocidad, la velocidad es otra cosa: un ritmo ejecutado más o menos lento o rápido. La velocidad es cuestión de tempo, mientras la figura rítmica será siempre la misma mientras que la realización del ritmo sea dentro de las velocidades que podemos captar. El ritmo es histórico, territorial, social, lo llevamos en los tuétanos, un llevarlo en zona de desarrollo próximo.

El ritmo en el lenguaje no estaría hecho de palabras sueltas, en las dos posiciones que voy a proponer, hay un hacer de la ordenación rítmica del lenguaje. Es contenido cualitativo y concreto en la frase, inseparable de esta. Es acento y pausa. (1) El ritmo en el lenguaje que dice, promueve, conlleva, participa de un significado social, lo que más tarde desarrollo como Prosodia. sencillamente, un juez maneja formas de dirigirse a los abogados que no sólo pasan por la organización léxica, sino también por el tono, por el cómo se dice. El ritmo porta, hace, soporta, imagen y sentido. (2) El ritmo en el lenguaje que no dice porque ha perdido o renunciado a su ligazón con la imagen y el sentido, como en el canto que no importa tanto qué diga la letra. La poesía habitaría en medio de esta polaridad, oscilando entre ambos en la escritura y en la lectura.

La poesía no es ni lo uno ni lo otro, y según qué autores es por definición más una cosa que otra, según quien lo lea puede irse de un lado o de otro. La encrucijada, por tenebrosa que sea, está clara, siguiendo a Agustín tanto la música saldría del lenguaje como del lenguaje saldría la música. No hay notación musical ni gramática sin lenguaje, pero no hay gramática sin una música prístina, sin un canto prístino. A través del mismo lenguaje, de las mismas palabras, sílabas tónicas... decimos en el día a día, contamos chistes, cantamos. Los acentos de la palabra y las entonaciones de la frase y de los silencios se acoplan fácilmente a la ejecución melódica del contexto de uso del lenguaje. En el canto pasa como si hubiera una lucha entre la convención gramatical y la

¹¹⁷ Posteriormente (en los sesentas) Iannis Xenakis, siguiendo las visiones proféticas de Edgar Varèse y de Cage, hace música a partir de masas organizadas de sonidos –masas sonoras– que se mueven unas para otras –en: conjunción, contraste, oposición. El contrapunto clásico, de la nota organizada línea por línea que se suma es sustituida por la conjunción de la divergencia de planos sonoros. Se toma de preferencia la masa del sonido por encima de la descomposición de ésta en unidades mínimas, como hiciera el serialismo integral.

convención artística propia del canto como uso del lenguaje porque en esta convención artística, alterna a la gramática convencional, el sentido gramatical se invierte a otro sentido no-gramatical, no tan necesariamente ligado a lo que se dice sino al cómo se oye la figura melódica y la medida rítmica de lo que se canta.

El lenguaje en su uso cotidiano, ensayístico, prosaico¹¹⁸, periodístico no es en sí musical, no es melódico, en sentido de tonalidad. Las prosodias y usos gramaticales de la melodía en el lenguaje son degradación y desafinamiento –motivado por la sumisión al uso práctico de las frases y a la abstracta significación de las palabras¹¹⁹. Podemos decir que el lenguaje es musical en el canto. El canto es un modo de ejecución del lenguaje que se distingue por tener la licencia de ignorar o transgredir las estructuras y normas del lenguaje, concretamente a la prosodia de sílaba, acentos de palabra y entonaciones de frase con función gramatical.

Blanchot (1955/1992) utilizando como ejemplo la poética y la poesía de Mallarmé, sugiere una palabra-poesía, frase/verso-poesía, un decir y un oír propio de la poesía que radicaría en oír la palabra, no detenerla en la imagen. Estas ideas pertenecen a la ecología del modernismo, tiempo histórico de Mallarmé quien con *Un coup de dés* (1897) plantea un nuevo horizonte a la poesía que se venía haciendo en Francia y ultramar. Según Trías (2007) a partir de este hito es que la literatura muestra afán por emparejarse con la música, por ser música, actitud que interpela a algunos compositores del siglo veinte, quienes dialogan con obras literarias y crean con y a partir de ellas, véanse los casos de John Cage con el *Finnegans wake* (1939) de Joyce o con las ideas de Henri David Thoreau¹²⁰, Philip Glass (junto a Robert Wilson¹²¹) jugando con las tramas y el tempo de las obras teatrales de Samuel Beckett¹²² y el de Pierre Boulez¹²³ con el mencionado último libro de Mallarmé.

¹¹⁸ Nunca ha hablado nadie en prosa. La prosa es cosa sólo del lenguaje escrito y nace de la escritura. La prosa, concebida como escribir, sería anterior a la literatura, véanse las tabletas micénicas o la escritura de crónicas y calendarios. Es escritura recta, seguida, en distinción con la poesía. Según García Calvo (2006), habría una prosa que cumple el rol que por siglos fuera de la poesía, la narración épica o narrativa didáctica, y otra prosa que se dedicaría a la reflexión sobre la lengua hablada, intentando remedar el habla conversacional. Fuera de eso queda la oratoria, lugar donde las artes de la prosa rítmica se despliega. Cicerón en *Oratoria* señala, que los que oyen prosa se dan cuenta de las palabras y los sentidos de las frases pasándoles desapercibida la rítmica

¹¹⁹ En relación a la función del ritmo en el relato, el sentido de continuidad y discontinuidad que actúa integrando las acciones en pasado, presente y futuro y dotándolas de cierta consistencia y secuenciación. incorporando y creando el tiempo del relato (Cabruja, Íñiguez y Vázquez, 2000).

¹²⁰ Véase del autor, *Civil disobedience* (1849) o *Walden* (1856).

¹²¹ *Einstein on the beach* (1972)

¹²² “One especially memorable experience for me was working on Samuel Beckett’s *Play*... I found, during my many viewings, that I experienced the work differently on almost every occasion. Specifically, I noticed that the emotional quickening (or epiphany) of the work seemed to occur in a different place in each performance – in spite of the fact that all the performance elements such as light, music and words were completely set.

This puzzled me. It also made me extremely curious, since traditional theater “works” quite differently... One might say that a classical or traditional play is a machine built in a specific way to make the emotional peak always happen in the places the author intended... It occurred to me then that the emotion of Beckett’s theater did not reside in the piece in a way that allowed a complicated process of identification to trigger response.... Beckett’s *Play* doesn’t exist separately from its relationship to the viewer, who is included as part of the play’s content. This is the mechanism we mean when we say the audience “completes” the work. The invention, or innovation, of Beckett’s *Play* is that it includes us, the

La poesía se hace de palabras, la música de notas. En las palabras habita un significado histórico, hojaldroso, que simboliza, remite, a otras cosas que no son sólo el signo. En la música no sucedería esto, el “sol menor” de Mozart podría remitirnos a Mozart en caso de haber estudiado al respecto. El “mi menor” no dice lo que la palabra “roto” porque la referencialidad de la palabra “roto” puede remitir al roto de un pantalón, al refrán “Siempre hay un roto para un descosido”, o a un jarrón horrible que nos regaló alguien por compromiso. Nuestro lenguaje cotidiano no es la notación musical, por ello, esta no nos remita colectivamente tanto como en el lenguaje en el que estamos especializados, la lengua, las palabras. Millones de personas han dicho exactamente el mismo “te quiero” antes que nosotros, pero aunque suene y se escriba igual, no es el mismo, no está sujeto a lo mismo. Es un “te quiero” muy nuestro, una expresión que tiene mucho sentido y muchos sentidos, contratos sociales o formas de lo social, en él. Aparece de nuevo la lectura, la escucha, como el ámbito político de construcción discursiva.

3.3.2.2. Prosodia

El ritmo es relativamente independiente de las prosodias de la lengua. La prosodia alude a los recursos melódicos y tonales de la lengua hablada y escrita. La prosodia del modo de uso de la lengua en las artes sería diferente al uso de la lengua en el habla convencional o en el ensayo, Habría una convención artística diferente de la convención gramatical mediante la cual usamos el lenguaje en la vida cotidiana. Vengo hablando del canto levemente ilustrando como el contexto de uso: el canto, hace que en el lenguaje prime el lado no-gramatical del mismo. No importa tanto qué diga, sino la melodía que con él se hace. El contexto es el de la melodía musical, configurado en escalas tonales, a través de la modulación de la melodía y la medida aritmética del ritmo se libera en gran parte la prosodia de la gramaticalidad del habla corriente.

La prosodia es el cuerpo de la danza, la palabra en movimiento, esa que carga el saludo, que hace del *Hola*, ¿*qué tal?* un ¿*¡Qué estás haciendo aquí!?*, un ¿*Te encuentras bien?*, cortesía, modales, conflicto, estrategia. El humor tiene su prosodia, basta con oír cómo se cuenta algo para saber que es un chiste o no, si las palabras de amor tienen sentimiento detrás o son más bien una treta para llegar a la cama. ¿Cómo se habla en las ventanillas de los ministerios? Actos sonoros. En las novelas televisivas casi no hay ni que mirarlas ni prestar atención al contenido de los diálogos, cuando la

audience, in a different way than does the traditional theater. Instead of submitting us to an internal mechanism within the work, it allows us, by our presence, to relate to it, complete it and personalize it. The power of the work is directly proportional to the degree to which we succeeded in personalizing it.

Extending the Beckett theory into other realms, one might venture that art objects – be they paintings, string quartets, or plays – don’t exist or function by themselves as abstract entities. They function and become meaningful only when there are people present to experience them.... This was a view very much shared by the world of musicians and artists around me. Certainly I had been prepared for it by John Cage’s book *Silence*, which I had read as early as 1962....” (Glass, 1987/1995: 35-37).

¹²³ En 1960, Boulez compone a partir de *Un coup de dés*, la obra *Pli selon pli*.

“arpía” habla, inconfundiblemente habla la arpía con toda su maldad exacerbada. Hay una sonoridad de la arpía, una sonoridad de ciertos momentos, esto es muy audible en la banda sonora de una película de suspense. Estas alteraciones en la cadencia, juegos tonales convencionales, instaurados, Agustín García Calvo (2006) los denomina “esquemas entonativos de la frase”. La frase es aquello que decimos, la intención, el acto de habla. Y según el autor habría una serie de modalidades de la frase cuya señal primaria es el esquema entonativo. Las modalidades que presenta son: llamar, manda y rogar, ben- y mal decir, preguntar (“si/no”), inquirir (“qué”), insulto y piropo, promesa y amenaza, admiración, exclamación e (inclusiones). La música sería el sentido de la frase. Además, la prosodia es un traer a cuerpo, un hacerlo aparecer en escena entre los múltiples pliegues del arlequinesco cuerpo social, que en un cambio de tono se hace habitar o habita otro pliegue. La hija de treinta y cinco, además, es madre, profesionalista, usuaria del metro, amante, consumidora de cine de autor. El papá es empleado, empleador, hijo, esposo, centrocampista en un equipo de fútbol, consumidor de pornografía, fumador, además de contar muy bien excelente chistes.

Cuenta García Calvo que en la prehistoria reciente del latín se cree que había un acento configurador de palabra distinto. Minuciosamente, el autor recorre las fases históricas de la prosodia desde las lenguas antiguas hasta nosotros, trayecto que nos descubre qué es la prosodia caso tras caso de métrica y versificación en diferentes momentos históricos y lenguas. Lo que importa al estudio del maestro es “de cuáles son los condicionamientos prosódicos que en el habla de tal estado de la lengua rigen para la producción del ritmo, con la consecuencia de ciertas normas de arte para la fabricación de canciones, versos o sermones ritmificados” (García Calvo, 2006: 309)

La manera en que el español se oye se diferencia de otras lenguas como el inglés, el alemán o el francés. El español o castellano, se caracterizaría por su abundancia de bisílabos más allá (en el inglés abundan los monosílabos), la sintaxis y la gramática flexibles y porque es una lengua paroxítona, es decir, lleva el acento de intensidad en la penúltima sílaba (el francés lleva el acento en la última sílaba. El finés en la primera, véase por ejemplo: “sauna”). En el castellano, excepto casos extrapolables a los medios de comunicación, hablamos sinalefando, es decir, juntando las sílabas, adjuntando palabras. En el alemán hablan una palabra tras otra, los silencios son identificables entre ellas. La musicalidad de la lengua española se acerca a la del portugués y a la del italiano. Decir musicalidad en genérico resulta engañoso, por el mismo motivo que ya no podemos oír la música de Góngora, tenemos que aprender a leer la versificación de los tiempos de Góngora. Para leer a Garcilaso tenemos que aprender a leer la poesía de los tiempos de Garcilaso, aprender supone aspirar la “h” pero no todas ¿Qué “h” aspiramos? Vuelvo con Góngora, con los dos últimos versos de la Estrofa V de la “Fábula de Polifemo y Galatea” (1612).

infame turba de nocturnas aves,
gimiendo tristes y volando graves.

Ojo a la epéntesis¹²⁴ que sonora los versos por la “u” en el primer verso y en el segundo por la “r”. por la epéntesis, “turba” suena a “tururba”, “nocturnas” a “nocturnas”. La prosodia, con los símbolos, la mentalidad, el imaginario, como le quieran llamar, responde a un enclave socio-histórico particular. Por eso es que hoy en día no hablamos en octosílabos como no sea por accidente o a propósito, y menos en endecasílabos o dodecasílabos. La musicalidad de la poesía no es la del habla normal. La poesía se hace, organiza, en versos, y el artificio que el verso significa, es una curiosa forma en que se mezcla la naturalidad del hablar y el artificio del hablar con medida, el metro. Me refiero principalmente a la poesía clásica y su forma regular de organizar el lenguaje con principios rítmicos porque para hablar de poesía moderna tenemos muchos menos asideros. Cuestión en la que me centro a continuación.

3.3.2.3. Métrica y versificación

La poesía se hace casando palabras en versos. Históricamente se ha venido haciendo en la combinación entre versificación y métrica, versos con alguna o ninguna regulación métrica y metros ligados o cortados en unidades de versificación. Las métricas son históricas (los ritmos también) así como ejemplificaré un poco más adelante¹²⁵. En todo caso, la idea de metro trae detrás la afluencia, la primordialidad del ritmo, por eso considero interesante tener en cuenta el esquema de García Calvo de grados de regulación que van desde el polo “aproximativo” al polo “aritmético”¹²⁶. Por ejemplo, el verso libre¹²⁷, tendría una métrica de regulación aproximativa, laxa. El verso libre es un verso liberado de la métrica aritmética tradicional, es un tipo de verso donde puede ser convocada cualquier tipo de ritmicidad sin prescripciones de medida. La exigencia de la métrica tradicional es que el verso mantenga la medida silábica y los acentos prefijados, es decir, que mantenga medida de las duraciones según razones aritméticas. Diferentes

¹²⁴ La epéntesis consiste en un tipo de apertura de la palabra para la la adición de un fonema o más en su interior. Esto es, la intercalación de un segmento vocálico en una secuencia fonológica.

¹²⁵ Agustín García Calvo (2006) realiza un extenso análisis sobre las formas heredadas de la rítmica. El autor sustenta como la poesía literaria en las diferentes lenguas vernáculas de Europa después del siglo X, ha estado influida por tres maneras versiculares dominantes conectadas por herencia con los imperios antiguos: la italiana (Verso Endecasílabo), la francesa (verso Alejandrino) y la hispana (Verso Octosílabo).

¹²⁶ Para la Versificación: (1) de regulación aproximativa; a) en habla o recitado, declamación; b) en canto (tipos recitativos de la ópera); (2) de regulación aritmética; a) por cómputos de sílabas o de palabras. Para la Métrica: (1) de regulación aproximativa (en habla o declamación y en canto: rezos, salve, tabla de multiplicar); (2) con regulación de número y medida, a) por pies fijos en número de sílabas, a') en mera recitación, a'') en melodía como “cantaba la rana debajo del agua”, b) por pies o compases, medidas fijas en tiempo, variables en elementos, b') sin regulación de versificación constante, b'') con versificación regular (en García Calvo, 2006: 341-342).

¹²⁷ No me encargaré del Haiku en la versificación japonesa, ni de la malaya ni de los matras de la poesía védica, finesa, bálticas y eslavas. Ni de la especificidad técnica de versificaciones de tipo; saturnio o yámbico.

escuelas han desarrollado modos para escandir versos de la tradición latina clásica, distinguiré dos: la más instaurada: la silábica, y la de las cláusulas o pies rítmicos¹²⁸.

La escritura versada a simple vista se diferencia de la prosaica. El verso es una estructura exclusiva del lenguaje poético, pero no la única. La versificación sería la estructura material, externa, la organización de superficie, del discurso poético. Los tipos de esta estructura fenotípica del poema -las estructuras métricas y las combinaciones estróficas- se han ido multiplicando a lo largo de los años, de los siglos. Cada época y cada tendencia nos proporcionan estructuras predominantes, el anisotalabismo de la Épica Clásica, las escalas métricas y ametrías en el Romanticismo, la ruptura radical con los esquemas tradicionales del Vanguardismo a lo largo del siglo XX. Grosso modo, para ilustrar nuestra explicación, distinguiremos la disposición tipográfica de la poesía tradicional del versolibrismo. La diferencia entre ambas respecto del ritmo es que en el verso clásico el ritmo se apoya en la duración de las sílabas, podemos decir que es cuantitativo, y, en el versolibrismo, el verso posee un ritmo interno, no está dividido en cláusulas, no lleva acentos rítmicos dominantes¹²⁹. La ritmicidad o musicalidad viene determinada por el movimiento de los grupos fónicos, por la ordenación de las palabras, ya sea por su carga semántica o especial sonoridad (véase Lotman, 1976). Podemos decir que en el verso libre la sustancia expresiva se adapta al ritmo psíquico del contenido y de su tiempo histórico (los metros son históricos).

Hasta 1526, el metro convencional en lengua española era el octosílabo, medida de la poesía de cancionero, aún hoy vigente en la copla, los corridos, las rancheras.... En aquel tiempo, véase “Coplas a la muerte de su padre” de Jorge Manrique (S. XV). Esta forma de versificación se caracterizaba por la aparente autonomía de los versos, lo que en argot lingüístico es llamado: esticomitia. Los versos de la poesía de cancionero no se encabalgan, no se *empiernan*. En otra dirección, las coplas como la de Manrique, abordan el tema medieval de la “fama”: tener vida después de la muerte en el mundo de los vivos. La fama es construida mediante la literatura, Don Quijote ocupaba los servicios de un historiador árabe, la fama del Cid Campeador se propaga por la tradición de los cantares de gesta –*Cantar del mío Cid*¹³⁰– en boca de juglares y trovadores. En 1526 llega a la lengua castellana el verso italiano o el itálico modo, suponiendo una revolución poética y un cambio en la construcción social de la realidad. La nueva métrica no fue bien recibida, como todo cambio fuerte, fuerte porque la variación no

¹²⁸ Análisis que no siempre coinciden, pues una cláusula rítmica puede contener más de una sílaba. Los lentes tradicionales para el análisis de la poesía clásica atendiendo a los desplazamientos acentuales, las inclusiones y exclusiones, son (por binomios): sinalefa-hiato, sineris-diéresis, prótesis-aféresis, epéntesis-síncopa y paragoge-apópepe.

¹²⁹ Dos artificios fonémicos relacionados con el ritmo en la versificación son: la rima y la aliteración. La función rítmica de la rima sería subrayar el corte de verso además de estructurar combinaciones de versos y estrofas. No todas las lenguas disponen de este artificio, la rima fue usada para lenguas como el latín, el griego y los romances, pero se ha propagado a otras como el vasco, las célticas, las germánicas... Por otra parte, la aliteración es un artificio fonémico subrayador del ritmo.

¹³⁰ El único cantar épico de la literatura española –escrito aproximadamente en el siglo XIII– conservado casi completo y del cual se hipotetiza sobre la procedencia de su producción e inspiración. Hay quienes apuntan que el cantar habría sido escrito por un juglar árabe y que fue durante el franquismo que se tomó el texto como mito fundacional del régimen dictatorial.

incube exclusivamente a la métrica, tal y como podría parecer. Las novedades, el heptasílabo y el endecasílabo, traen consigo una nueva forma de decir, una nueva forma basada en el encabalgamiento de los versos, en la pérdida de claridad en lo que quieren decir los versos. Los poetas de la época arguyen que las nuevas formas, arabescas, son muy oscuras, pues esconden lo que quieren decir. Gregorio Silvestre¹³¹ tildó de “enojosos y pesados” por su cercanía con la prosa a los endecasílabos, forma contemporánea instituida de versificación. Fíjense lo que cambia una sílaba del octosílabo al heptasílabo, pero no es una sílaba, no es una sílaba, como decía, se trata de un cambio socio-histórico en la forma de decir, una nueva forma de sonar y significar, simbolizar, crear realidad. Los enunciados difieren rítmicamente porque el endecasílabo permite una disposición acentual que no habilita el octosílabo.

Hay que aprender a leer, a hacer sonar, los versos antiguos y foráneos. No suenan como los decimos de primeras, hay que entrenarse, escuchar la prosodia del griego, del latín. En el ritmo cambia la experiencia de lo que se dice. Detrás de los cambios históricos en la métrica y la versificación cabe preguntarse las expectativas en el uso de cualquiera de los grados de regulación presentados entre lo aritmético y lo aproximativo. Edgar Allan Poe (1809-1849), a quien tradujo Baudelaire (1821-1867), señala que el arte de la literatura es una matemática tiniebla, requiere de cálculo, de conseguir precisión en el ensamblar palabras, para conseguir la aproximación a los “breves vislumbres indefinidos” que resultarían del escrúpulo aritmético. El dominio de la técnica como metáfora y justificación de conseguir lo que se pretende hacer con el discurso artístico. Hoy en día poca gente acude a las estructuras rítmicas del pasado, porque han perdido su “efecto”. Citaba a Ana Gorriá (2012) sobre la dispersión del hacer poético en la península ibérica, hoy en día la poesía tendría la capacidad de mutar de soporte, de “ser” y justificarse en un amplio espectro de retóricas o testimonios.

3.4. Efecto vs. Afecto

Para dar fin al capítulo, y poner colofón a la diferencia entre *voluntas* y *voluptas*, enfrentaré el efecto al afecto en torno a la poesía, sin tener porque estar enfrentados. Enfrento estos dos aparentes resultados para mostrar cómo ninguno de los dos resulta de nada sino que insurgen en el encuentro entre diferentes estratos del *devenir articulado* de la poesía. Hay quienes usan la poesía buscando un efecto: enamorar, comunicar sentimientos, expresar ideas, salvarse de la decadencia de los signos. Como mencioné a través de Wittgenstein, el juego de lenguaje incluye la experiencia, es decir, la experiencia no es causa del juego de lenguaje sino es juego de lenguaje en sí. No podemos acercarnos, hacer juego de lenguaje sin experimentar con el mismo, sin ser en él. Me referí en el capítulo anterior a cuestiones estéticas y afectivas en relación al uso de la poesía, a la construcción de cuerpo del escritor o del lector de poesía. Al potencial de disparar sensación que tendría la poesía, y a los marcos y esquemas que quieren

¹³¹ Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa (Lisboa, 1520 - Granada, 1569), músico y poeta, sirvió al conde de Feria y fue organista de la Catedral de Granada.

reducir esas sensaciones, o estética de la poesía a una lista. La búsqueda del efecto estaría en un plano diferente al del disparo sensacional, podemos escribir y leer poesía desde la más absoluta tristeza con una mentalidad más o menos estable de: aliviarnos, deprimirnos más, entretenernos, y el pistoletazo sensacional podrá entrar en la frecuencia semiótica, disposicional, de la lectura o no.

Los usos de la poesía como las formas de hacerla, no son ni independientes ni exclusivos, todo lo contrario; en la pluralidad de usos cotidianos se intuye una dinámica de apropiación y ajuste del dispositivo para fines y motivos particulares, lo que se conecta directamente con las asunciones sobre los usos de la poesía¹³². Incluyo en el estudio, y tengo muy en cuenta, los desarrollos literarios sobre la poesía desde la crítica literaria tanto de críticos como de poetas. Estos discursos sobre qué y cómo se hace poesía forman parte del imaginario social, de la incorporación de la poesía en el poeta-común, pero lo que éste hace de ella, o ella haga de él, puede que sea otra cosa a lo que se dice, veremos. Para este hacer de la poesía hoy, hace falta que yo sea el producto de ciertas condiciones sociales y el uso tiene condiciones históricas de posibilidad. Estas condiciones históricas podemos apreciarlas también en los modos de mirar, en las formas de leer, perspectiva comúnmente a la sombra de la producción¹³³.

Pareciera que para leer y escribir se ha de ser un tanto fanático, se ha de creer un tanto en lo que uno lee como en las voces con las que uno dialoga en la escritura, en la experiencia de escribir. En sus monólogos, Sócrates escucha intervenir a su *daímon*, monólogo diálogo, constructo que parte de entre todas las palabras y los usos concretos... voces que aspiran a conmovernos, a poder conmocionar, como el canto de las sirenas a Ulises¹³⁴. Vivimos embebidos en este mito, entre las sirenas que nos quieren alejar de las formas conocidas y el consejo de la maga Circe de atarnos al mástil mayor de la embarcación para no ser arrastrados por el canto. Repartir tapones para los oídos de los marineros. Pero, ¿cómo hace para conmovernos de tal modo el canto de las sirenas? ¿Qué ritmo, encanto auditivo utilizan las sirenas para seducir a todo aquel que las escucha? “¿En qué onda se transmite la palabra que te introduce sin reservas en la resonancia, y a cuya escucha se abre e inflama el oído, como si estuviera comprometido

¹³² Las asunciones se vinculan con lo que ha sido llamado: *convención*. Los atributos arquitectónicos que sostienen la mirada sobre lo que se está construyendo, se desarrolla en el continuo entre sí misma –lo instruido– y lo instituyente o imaginación radical. Incluye la utilidad y conveniencia de los discursos articulados en relación a unas realidades más o menos fijas en un contexto socio-histórico concreto y en situaciones o relaciones particulares. Las maneras de ver convencionales son aquellas que resultan obvias para la comunidad de intérpretes, aquellos hábitos que por su repetición o valor ritual se han ido sedimentando, materializando, en la mentalidad y pueden ser vistas como esenciales o características de la cultura de la comunidad. Pertenecer a la comunidad hace que veamos ciertas cosas como se deben ver, como se hacen pensables y sensibles, en el hábitat comunitario.

¹³³ William Rowe (1996) plantea que la poesía de César Vallejo es una poesía que nace del dolor, concibiendo éste como “fuerza universal que permite la cohesión de todo lo existente” (1996: 107). El dolor se traspasa al lector como causa, erradicando las trascendencias, colocándole en un filo entre lo no codificable y las necesidades de codificación. Este encuentro entre el poema y el lector se hace vertido porque el traspaso consiste, como muestra el autor, en que el lector es llevado a un lugar de máximo umbral de sonidos de palabras que hacen de puerta a lo pre-conceptual. Respecto de otra lámina del hojaldre, Rowe considera que, en la poesía de Vallejo, el dolor deviene del contexto socio-histórico peruano del *dolor cósmico* quechua, del *wayno* de José María Arguedas, Gonzalo Portocarrero... en el que el poeta vive y fue educado.

¹³⁴ Canto XII de *La Odisea*.

definitivamente en acompañar el canto de un himno en que resuenan sus esperanzas más tempranas y últimas?” (Sloterdijk, 2009: 433)

No sólo la musicalidad tendría el potencial de disparar (entiéndase disparar como generar pero de manera un tanto más abrupta) sensaciones, como muestra Deleuze en *Francis Bacon. La lógica de la sensación* (1981/2002), pero en el presente apartado me concentraré en la potencia de la musicalidad. Criticando el “teorema estadio-espejo” de Lacan, Sloterdijk señala que los primeros hombres primitivos no querían aparecer como imagen sino vivir el pasaje de su ritmo, pues el ritmo oral es devenir, es himno que me canta mi victoria y mi fin. “Así sueño, así seré, así llego a ser. Soy la efervescencia, el bloque de sonidos, la figura liberada, soy el pasaje bello, audaz, soy el salto al tono más alto; el mundo suena a mí cuando me muestro tal y como me he prometido” (Sloterdijk, 2009: 445-446). El sonido se conecta con una espera auditiva del sujeto, la de su himno específicamente, o la de himnos en la que se reconozca. Según el mismo autor, la investigación psicoacústica de Alfred Tomatis¹³⁵ nos da indicios para considerar la conexión del sonido con el ser previa (y diferencial) a la de la imagen. A partir de esta arena Sloterdijk entabla su teoría del efecto-sirenas para la cual, en su núcleo más sensible, el alma sería un sistema de resonancia que se ejercita en la comunión audiovocal de la relación prenatal entre madre e hijo. La madre y el hijo están verdaderamente unidos, la voz de la madre no habla para sí, ni el oído del niño oye sus propios sonidos, ambos están siempre en un *fuera-de-sí-consigo*. La escucha de la otra voz es el presupuesto para tener algo que interpretar y algo que decir. Según esta red argumental, Sloterdijk afirma que la estancia en el mundo de los seres humanos “está determinada como la de ningún otro ser vivo por la necesidad de mantenerse y desarrollarse en un *continuum* psicoacústico, o más general: seiosférico¹³⁶” (Sloterdijk, 2009: 467), conformado por abanicos sonoros que son de carácter situado y concreto¹³⁷.

Ligado al oleaje que vengo generando, escuchar abriría al sujeto a la vivacidad del devenir, al presente del sentir que no alcanzamos a explicar, el afecto. Además, en el canto, en la musicalidad, percibimos maravillosamente claro lo nuestro, recordándonos Bajtin (1982/1998) el hacer del poeta, bisutería daliniana de un corazón que no deja de latir pero cuyo último latido ya es primero y no es latir sino latido. Latir-latido-latir. Y que es también propuesta para enlaces, *katarsis*, creaciones sinfónicas, no sólo es origen

¹³⁵ Investigador del acto íntimo audiovocal y acuñador del famoso “Efecto Mozart”, clarivamente criticado por Florentino Blanco. “Mozart es, muy a su pesar y seguramente al de muchos de nosotros, el territorio en el que se traman las operaciones que permiten reconstruir la alianza perdida entre la materia (el cerebro, el sistema neurovegetativo, y esas cosas) y el espíritu (el cociente de inteligencia, los estados emocionales, el dominio general de las sensaciones estéticas), a partir de la articulación estética del sonido y el silencio, que siempre fue vista a su vez como la zona natural de transición entre aquellos dominios, materia y espíritu, que nunca hemos sido capaces de conciliar. En cierto modo, el recorrido genético que lleva del joven intérprete de celo insoportable hasta Pau Casals tiende a ser concebido como un proceso de purificación correlativo a la búsqueda de un sonido puro y controlado. Este sonido mítico, puro y controlado, como digo, funciona, y si no se entendería tanto dolor, tantas horas de práctica, tanto sacrificio, como una suerte de horizonte vital para el estudiante de celo, que convierte su biografía en una disciplinada *epojé*, o purificación, por la cual el ruido se va transformando paulatinamente en sonido y, tal vez, eventualmente en música” (Blanco, 2006: iv-v)

¹³⁶ Para Sloterdijk, los seres humanos habitamos esperas y estamos abocados a compartir mundo interior.

¹³⁷ Véase en *Esferas I* (2009), el capítulo 7 *El estadio sirenas. De la primera alianza sonosférica* (pp. 431-469)

mítico, re-instauración del mito por el rito, sino devenir en duración, transformación siempre y nuevas alianzas sonoras, semióticas, afectivas.

4. La materialización de la poesía: el libro (la Obra) (-tercer área de atracción)

4.1. Introducción

“la literatura, la obra literaria, no viene de una especie de blancura anterior al lenguaje.”

Michel Foucault – *De lenguaje y literatura*

“ el shock para la gran literatura es el del déjà vu.”

George Steiner – *Gramáticas de la Creación*

Llegados a esta nueva *área de atracción*, y por la presente, podemos apreciar la simultaneidad y el flujo interconectivo entre las líneas o áreas del *dispositivo*. No podemos querer estudiar la experiencia del juego de lenguaje sin atender a las tensiones en torno a la obra, al libro, y a lo que supondrían escribir y leer. Respecto de la *tercera área de atracción*, en el presente capítulo presentaré una aproximación al libro como la materialidad resultante y constitutiva del juego de lenguaje que problematizara en el capítulo anterior. Hablaré de diferentes nociones de obra en la historia de la literatura, de cierta forma disponibles hoy, a partir de Michel Foucault (1996)¹³⁸. La obra nos interpela: en qué tiempo histórico se sitúa tal noción de obra y literaria, quién habla en el “Libro” (¿El lenguaje? ¿El autor? ¿El contexto socio-histórico?), qué hace el “Libro” (¿Conmovernos? ¿Acercar el lenguaje al límite? ¿Contar algo?), cómo se compone el libro (¿Se trata de un sistema de citas? ¿De la descontextualización del lenguaje? ¿De la creación de un mundo posible?) Uso de los signos de interrogación y las minúsculas La obra albergaría el espacio de dispersión de la actividad y el imaginario de las prácticas en que se realiza.

Tal y como problematizaré en la presentación de la noción de “Obra” de Ignace Meyerson (1948/1995), y como vengo sosteniendo, ésta deambula entre posiciones parciales por las que en ella podríamos decir y leer una serie de cosas o no. Como señalé respecto de los *devenires articulativos*, la obra, el libro, aunque pueda parecer extraño ante la objetividad de un libro impreso en la mesa de novedades de una librería, dice lo que pueda decir, tan abierto o tan cerrado como en el devenir libro se actualice a partir del imaginario instituido e instituyente y la interacción y reacciones que se den en una circunstancia concreta. Circunstancia que puede ir desde cómo leamos el libro, quizá, sin seguir su orden paginado, a lo que del libro digan que dice una cierta camarilla de críticos. Pese a que sobre el libro se acoten áreas de lectura, modos de comprender o de cortar la comunicación, éstos estarán sujetos a la apropiación y al devenir de quien hace hablar al libro. Heurísticamente hablaré de dos voluntades opuestas, análogas a los planteamientos del capítulo anterior, de hacer obra para que esta sea leída: *libro voluntas* y *libro voluptas*.

¹³⁸ Reitero la nota al pie, la referencia *De lenguaje y literatura* (1996), recoge la traducción de ensayos del autor entre 1954-1988, publicado en francés en el volumen *Dits et écrits, 1954-1988*, por Gallimard, París, 1994.

La obra se convierte en la intimidad abierta de alguien que la escribe y de alguien que la lee, el espacio violentamente desplegado por el enfrentamiento mutuo del poder de decir y del poder de oír. Este espacio a habitar ha sido problematizado y caracterizado en el siglo veinte, un habitar la obra dentro de un ámbito efectivo de elección para el intérprete, sobre la base de formas y figuras retóricas, musicales, plásticas, estables. O un habitar la obra prestándole el protagonismo creador al azar, ya sea mediante consultas al *I Ching* o abriendo la obra de la concepción de obra, a la lectura de la noción de lectura, al concierto del acto convencional de concierto (libro), así como hicieran John Cage y sus seguidores, como mencionara en el capítulo anterior. La primera vertiente le importa qué interpreta el lector de lo que dijo el autor en la obra. El centro está en el sujeto, en cómo éste vive, habita, las cuatro paredes de una casa que es la obra. Sin embargo, para la segunda vertiente, de inicio no hay casa que habitar, no hay una prescripción de lo que sea la obra, sino que la obra está radicalmente abierta, sujeta al azar, a no decir nada, ocupación muy diferente a la del amueblar, a la de compartir una lectura de un texto fijado, controlado. El centro de esta perspectiva es el objeto, es la obra que expuesta a la variación azarosa nos convida a la supresión de los parámetros socio-históricos por los cuales identificamos que una obra es una obra. El evento (contemporáneo) ilustrativo por antonomasia es la pieza “4’33’” de Cage en 1952.

4.2. La materialización en la Obra. A través de Ignace Meyerson

Resituando los planteamientos presentados en el Capítulo 1, *Estudiar la poesía como Dispositivo Discursivo*, alrededor de la institución imaginaria de la sociedad (Castoriadis, 1983), en el presente apartado, tomo la noción de obra de Ignace Meyerson (1948/1995) para situar las vertientes problematizadoras del capítulo.

Según Meyerson, lo más común de los humanos es que, sistemáticamente, hacemos obras e instituciones, es decir, generamos materialidades a partir de actos situados en un tiempo y un lugar concretos. La obra sería una objetivación del espíritu colectivo que actúa como molde, como forma, y además, tiene la capacidad de actuar sobre las funciones psicológicas. Este universo mental se compone por formas de ver, hacer, reflexionar instituidas, de éstas formas devienen ciertos repertorios interpretativos, diferentes discursos, utillaje verbal e intelectual, categorías de pensamiento, tipos de razonamiento, sistemas de representaciones, de creencias, valores, formas de sensibilidad, modalidad de la acción y del agente (Vernant y Vidal-Naquet, 1972/2002). El contexto socio-histórico de producción, la mentalidad, no se situaría a un lado de las obras sino que el texto se situaría subyacente a este. A la hora de leer, el contexto constituye un sub-texto. El contexto socio-histórico en el que se produce la obra sería garante de la misma. Como señala el autor, el acto de hacer obra no puede entenderse sin la obra porque el organismo y el mundo se reencontrarían en ella.

Los seres humanos vivimos en un mundo de obras, en un universo humano de significados homólogo a las obras que se van desprendiendo de él y que en otro tiempo

histórico no serán sino lecturas re-contextualizadas. Cada momento socio-histórico tendría activas, circulantes, formas de ver, hablar y hacer, así como ciertas disposiciones hacia estas formas de habla, pensamiento y acción, lo que se podría citar como un género de pre-configuración mediante los sistemas de signos que hacen efectiva la comunicación entre los miembros del contexto. En este sentido, la obra se crearía, se confecciona, mediante fragmentos circulantes de otras obras disponibles en el imaginario. La creación, desde este enfoque, no es sino una captura de cerebros, de deseos y de creencias que deambulan en la red del bagaje sociocultural de una época, por tanto, la invención sería siempre un encuentro, una hibridación y una colaboración entre una multiplicidad de flujos imitativos, creativos. Pese a que siempre remite a agentes singulares, las obras serían siempre una disposición colectiva de enunciación.

Meyerson mira las obras queriendo descubrir en ellas una función estructural sostenida por la atmósfera de una circunstancia histórica. La obra siempre tendría algo que decirnos en relación a su contexto histórico de producción (y al nuestro, al del presunto interrogador). Las obras no ocultarían las variantes históricas de articulación porque el signo¹³⁹ no sería un simple resumen del pensamiento sino que se presta a reactualizaciones, a la novedad, a lo desconocido. “Todo pensamiento se expresa a través de signos y toma su sentido a través de estos signos.” (Meyerson, 1963/1987: 105). Esta mente que piensa no es sustancial, es funcional y operacional. La obra sería una realización, un objeto construido en la búsqueda de un efecto, más allá que su materialización misma. El uso no puede comprenderse sin la obra, ya que tanto el acto (escribir y leer, conservar la obra, destruirla, distribuirla, fetichizarla...) como la obra forman parte del mismo conjunto *operans-operatum* (Pizarroso, 2008). Esta solidaridad entre la obra y la multiplicidad de operaciones posibles de la construcción, es lo que posibilitaría reencontrar la operación¹⁴⁰ en la obra a partir del estudio de la historia de las operaciones, los actos y las nociones que hacen diferentes tipos de obra.

En esta dirección, Mijaíl Bajtin (1924/1997) concebía que la teoría del arte no podía ser sino una sociología del arte cuya tarea había de ser la comprensión de esta forma específica de comunicación social, realizada y fijada en la producción: la obra. Para el autor, la historia de la literatura era una parcela específica dentro de la historia de la relación dialógica entre los diferentes discursos que componen una cultura. A este respecto mostró la necesidad de generar una teoría no literaria de la literatura que teorizara su objeto como conjunto de realidades y procesos sociales más que formalmente lingüísticos. En este sentido, Grande Rosales (1994) apunta que la teoría proveniente de la investigación sociológica de la literatura y la literatura misma, compartirían un mismo espacio discursivo y se situarían al mismo nivel, lo que da lugar a “una historia *externa* de la *literatura*, de superficies, esto es, el estudio del uso y funcionamiento de ámbitos textuales que se organizan institucionalmente” (1994: 138).

¹³⁹ “Los signos son mediadores entre el hombre y los diversos dominios de lo real que trata de percibir, comprender y dominar; son los instrumentos de sus experiencias, de su continuo esfuerzo espiritual” (Meyerson, 1963/1987: 105).

¹⁴⁰ Meyerson concibe el estudio simbólico en talleres interdisciplinarios donde desde diferentes disciplinas se analicen los rasgos comunes de la actividad mental que crea los signos en una obra concreta.

En el caso de la poesía, la obra poética sería una forma que constreñiría y orientaría una mirada determinada sobre las cosas, una construcción de la realidad mediada por las referencialidades históricas del juego de lenguaje de la poesía. La estabilización de esta creación en la obra permite que esta realidad construida adquiera una existencia más allá de la mente que la ha creado, de esta forma adquiriría existencia propia, pasando a relacionarse de manera diferente con la mente que la ha producido y actuando sobre ella además de sobre quienes accedan a ella. La obra se convierte en instrumento y agente. La obra a la intemperie es lo que sus usuarios o admiradores hagan de/con ella. Como les vengo mostrando, la intemperie no está vacía, la intemperie está provista de haces y sus tensiones con los que tejer y mediar la obra que tenemos entre las manos, el libro, o lo que tú me acabas de decir cerrando de golpe la puerta. Si queremos interpretación, comprensión, es caso de tejer. Por ejemplo, en el caso del poema, Bajtin (1924/1997), nos dice que éste se trataría de un tipo singular de comunicación social “realizada y fijada en el material de una obra artística” (1924/1997: 111). Pero qué sería eso que comunica el poema, lo que quiso comunicar el escritor, si es que quisiera decir algo como los poemas dramáticos o épicos hacen. ¿Quién habla en el poema? ¿Qué efecto busca? En el siglo XVII no tendría sentido estudiar la hermenéutica del texto como a mitad de siglo veinte sí lo tuvo para Gadamer (1977) porque la Crítica Literaria se encargaba de decir lo que decía el texto¹⁴¹, y para el trabajo que en el siglo XXI nos concierne. En el siglo pasado se prestó gran atención desde los Estudios Literarios al proceso de producción del objeto y a su autor, la lectura, no era algo tan interesante como, según Talens (2000)¹⁴² ha llegado a ser a día de hoy.

4.3. La experiencia moderna de la literatura. El Libro.

Pareciera una obviedad a día de hoy asentir que la poesía forma parte de los géneros literarios, sin embargo, es a partir del s. XVIII, que se empieza a emplear el término

¹⁴¹ La crítica literaria históricamente ha consistido en un ejercicio positivo alrededor de las opacidades y vericuetos de la escritura del libro. La crítica señalaba aquellos matices o nudos que fácilmente no se mostraban al lector, se dedicaba a ofrecernos pistas dirigidas a la mejor o más completa comprensión de la obra literaria. Además, se ha dedicado a evaluar, considerar la calidad de los poetas, discriminándolos entre mayores y menores, y a intentar explicar, primero, las bondades del buen poema, y después, en qué o cómo reconocer tales bondades. Una crítica, al parecer, más interesada en los vínculos entre la poesía y su época o en amarres teóricos sustentados desde la autoridad de los antiguos, que en si lo que se está escribiendo está bien o no, y generar algo nuevo, en la línea de la aptitud que T. S. Eliot (1933/1999) considera primordial en todo crítico: reconocer el buen poema nuevo que responde propiamente a las nuevas circunstancias.

¹⁴² Según Talens (2000), hoy en día el valor de la obra literaria no se construido por la crítica ni el análisis sino que está asociado a la circulación de la obra en el mercado. Por lo que de esta forma la literatura es pura mercancía que se circunscribe a un entramado de operaciones sociales que implican escritura, lectura, crítica institucional, distribución y comercialización, valor social de uso y valor de cambio, etc. Y sobre todo, copyright, tanto por parte de quien le concede el privilegio de la firma a título de “autor” como parte de la(s) casa(s) editorial(es) que la ponen en el mercado.

literatura¹⁴³ para referirse a las actividades que empleaban la escritura como medio de expresión. Aún en el Siglo de Oro, la noción de Literatura correspondía a los manuscritos legales y técnicos, y por Poesía se entendía cualquier invención textual y no necesariamente en verso. A la literatura de la época clásica hoy no podríamos llamarla literatura, la palabra literaria en estos escritos es una palabra que viene de un lenguaje sólido, inmediato y primero, el de la palabra de Dios. Escribir, en ese tiempo, consistía en re-presentar un lenguaje que ya estaba hecho, una palabra que decía todo pero que así mismo trazaba largas sombras. La escritura consistía en tratar de develar los secretos ocultos en el lenguaje a través el uso de artificios retóricos y catacréticos.

“La obra clásica se caracteriza por el hecho de que se trata, mediante un juego de figuras, que eran figuras de la retórica, de llevar de nuevo la espesura, la opacidad, la oscuridad del lenguaje, a la transparencia, a la luminosidad misma de los signos” (Foucault, 1996: 79).

A principios del siglo XIX la cosa cambia, el acto literario se toma como una transgresión a la esencia de la literatura. A la literatura ya no se le otorga una función re-presentativa, retórica ni nemónica como en la antigüedad, ni es importante superar a otros autores o asimilar obras, la matriz es el cuestionamiento de qué es lo que hace que lo escrito en el libro sea literatura. Esta negación se distribuye en cuatro actos según Foucault (1996): (1) rechazar la literatura de los demás; (2) cuestionar el derecho de hacer literatura; (3) poner en duda si lo que hacen es propiamente literatura y, 4) encubrir en el uso del lenguaje literario el asesinato de la literatura.

El primer libro de esta concepción moderna, habría sido el libro de Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897). Texto que desde su organización espacial, el papel en blanco ya no es un mero soporte material sino también mental de la cosmogonía rítmica de los significantes, rompe con la noción tradicional de poema, libro, autor, lector y creación. El poema pasa a ser una partitura para quien lo lee, una constelación de significantes que suenan antes que significan, y que pretenden dar con una palabra total¹⁴⁴ para la margen de las reglas de la semántica y la sintaxis tradicionales, hacer la obra total cuyo límite reflexivo constante se instala en el

¹⁴³ Literatura y escritura aparecen ante nosotros como unidad indisociable cuando las historias (narraciones) y los cantos durante siglos han fluctuado de boca en boca siendo memoria, re-presentación, presencia. La maquinaria para el asentamiento de la cultura escrita, por otra parte muy reciente, ha barrido convenientemente con toda la acción previa a su entrada en escena. Razonándose como la evidencia del desarrollo de la mente humana se han ido explicando los cambios en los medios o modos de comunicación, asumiendo como mito fundacional la invención de la imprenta moderna por Gutemberg en 1449. Por supuesto, la imprenta no nació de la nada, cinco siglos antes había sido creada por los chinos y utilizada en europa durante la Alta Edad Media¹⁴³. El mito fundacional de la cultura letrada supone que el dichoso invento fue uno de los centros para democratizar el conocimiento, sosteniendo una metonímica cosmovisión sobre el conocer afincada a los textos (*El libro es el mundo. El mundo está en los libros*).

¹⁴⁴ “El verso que de varios vocablos rehace una palabra total, nueva, extraña a la lengua y como encantatoria, termina con el aislamiento de la lengua: negando, de un trazo soberano, el azar que se demora en las palabras a pesar del artificio de retemplarlos alternativamente en el sentido y la sonoridad; y aquello le causa a uno la sorpresa de no haber jamás oído antes tal fragmento de elocución, a la vez que la reminiscencia de los objetos nombrados se baña en una nueva atmósfera” (Marí, et al, 2011: 389).

precipicio del silencio y la nada. Según Hugo Friedrich en *Estructura de la lírica moderna* (1974), Mallarmé pone en juego el estatuto de la comunicación. El libro emplea las cosas transformándolas en su ausencia y abriendo esa ausencia al devenir rítmico que es el mero movimiento de las relaciones. “El lenguaje mallarmeano es sólo manifestación de sí mismo (...) En él debe renunciarse al concepto habitual de comprensión y en su lugar dar paso al concepto de infinita posibilidad de sugerencia (...) El único puente que se conserva para llegar hasta el lector son los efectos de sugestión” (1974: 158-159)¹⁴⁵.

El umbral de la experiencia moderna de la literatura lo caracteriza con la exposición de dos figuras ejemplares que distribuirían el espacio propio de la literatura a partir del s. XIX. Estas dos figuras son la transgresión y la biblioteca, Sade y Châteaubriand. El marqués habría sido el umbral del habla de la transgresión, generando obras que son pastiches de citas de filósofos anteriores en un profanar, borrar, la literatura anterior, todo el habla ya escrita, para devolverle el blanco a la página. La otra figura es la de la biblioteca y ejemplo de la obra de Châteaubriand. Biblioteca, estantes y estantes repletos de obras, existencia horizontal de la literatura, todos los libros uno tras otro, adosados, combatiendo entre lo acomodaticio del polvo y la revelación del paso del tiempo, tratando de sortear la desaparición. Cada obra literaria es un pedazo de literatura, un fragmento, que existe como continuidad de los otros libros.

A partir del s. XIX, tal como arguía desde Foucault (1996), la retórica de la literatura se desintegra, por lo que en cada escritura, en cada obra, se establecen y definen los signos y juegos por los que va a ser literatura la literatura. La literatura está encerrada en el libro, no le queda más que ser en la ultratumba del libro, un libro apostado en la estantería junto a otros muchos más libros. La literatura viene de la machaconería de la biblioteca, de la impureza ya asesina de la palabra, y es a partir de ese momento cuando el lenguaje realmente nos hace señas y al mismo tiempo hace señas hacia la literatura. No requiere especificar un objeto, una utilidad, específica, mayor justificación sobre sí que producirse a sí misma. Porque el lenguaje que habla en la literatura es el del libro enfrentado siempre a los demás libros, agredido y agrediendo a los demás libros. No podremos definir nunca qué es la literatura porque esta se busca a sí misma, está en marcha, en memorable crisis permanente, pues siempre está por venir, es más, no podemos decir nunca con seguridad que en el nombre literatura haya algo importante, real, posible. Cada libro no depende de la literatura sino que decide absolutamente sobre ella (véase Blanchot, 1959/2005).

En la literatura contemporánea, no sucedería esto. Foucault dice que con el lenguaje “real” en la literatura pasa lo mismo que con un papel escrito pegado en un cuadro cubista, lo que diga el papel es irrisorio, pues en el espacio de la pintura, el papel escrito adquiere una dimensión, en la composición, que, necesariamente, no había tenido antes. Foucault señala:

¹⁴⁵ En relación con la idea de obra total de Mallarmé, Hugo Friedrich (1974) señala que, “lo que esta poesía logra, es la palabra para expresar el contacto entre lo absoluto y el hombre (...) La nada, con su propio aislamiento, tiene un refugio en la palabra, por insuficiente que sea” (Friedrich, 1974: 172-173).

“la obra finalmente no existe sino en la medida en que cada instante todas las palabras están giradas hacia la literatura, están alumbradas por la literatura, y al mismo tiempo la obra sólo existe porque la literatura es en ese momento conjurada y profanada, la literatura que, sin embargo, sostiene todas y cada una de sus palabras, y desde la primera” (Foucault, 1996: 69).

Las palabras de la literatura se parecen a las palabras de la vida cotidiana pero no son las mismas, no hacen las mismas cosas. El lenguaje de la literatura, no puede nada más que su ausencia pues la palabra se sustenta en la negación de la palabra. Un código deontológico o un tratado, un vademécum o un recetario tienen señuelos pragmáticos, pues han sido escritos en clave funcional con un universo de utilidad en el que el lenguaje del libro se realiza. Con este motivo se dice que el lenguaje del libro es ficticio. El semiólogo estructuralista Roland Barthes (1967), siguiendo la ruta de la función estética del lenguaje literario, sostiene que la literatura, la poesía (en particular), se hace del de la selección del manido lenguaje cotidiano. El nombre no significa ni desvela, se construye desde la ficción, con licencias e inhibiciones más o menos diferentes de lo común en vocabulario, sintaxis, estructura del texto... por la que no puede ejercer poder inmediato sobre la realidad. Paul Valéry (1957/2009), seducido por el paralelismo entre la “marcha” y la “danza”, y la “prosa” y la “poesía”, articula un planteamiento similar al que venimos construyendo. Tomaré la libertad de llamar pragmática del lenguaje cotidiano a lo que él denomina prosa y de decirle a la poesía, literatura. Para Valéry, la marcha, al igual que la prosa, se dirige a unas coordenadas concretas, es dirigida a un objeto concreto, a un objetivo actual, objetivo que anticipa el fin de la marcha en sí mismo (lo fundamental es la realización del acto, alcanzar la meta). La danza es algo muy distinto, el fin está en el acto mismo del danzar, si persigue un objetivo es estremecer, es crear. Ambos, marcha y danza, se sirven de los mismos órganos, músculos, como poesía y prosa se sirven de las mismas palabras, sintaxis, timbres, pero se coordinarían y excitarían de diferente manera.

4.4. El Autor y su desaparición

En este apartado presentaré una visión endurecida sobre el autor productor de obra como el arquitecto que proyecta un edificio. En el siguiente punto abriré la noción para contextualizarla con la visión mallarmeana que vengo acarreado. Desde el s. XVII, según Foucault (1970/1992) la función del autor ha sido continuamente reforzada. El autor es quien da al inquietante lenguaje de la ficción sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en lo “real”.

“Todos aquellos relatos, todos aquellos poemas, todos aquellos dramas o comedias que se dejaban circular durante la Edad Media en un anonimato al menos relativo, he aquí que ahora, se les pide (y se exige de ellos que digan) de dónde proceden, quién los ha escrito; se pide que el autor rinda cuenta de la unidad del texto que se pone a su nombre;

se le pide que revele, o al menos que manifieste ante él, el sentido oculto que lo recorre; se le pide que lo articule, con su vida personal y con sus experiencias vividas, con la historia real que lo vio nacer” (Foucault, 1970/1992: 16).

En una versión muy diferente sobre el libro a la presentada anteriormente, el libro que les traigo ahora es una obra que ha sido concebida para que le pregunten ¿Y tú de quien eres? Cariz de interpelación citada en el momento del texto sobre la Obra según Ignace Meyerson y Mijaíl Bajtin. La obra como producción social hubiera de contener su *operandum*, labor desempeñada por la crítica y los estudios literarios con el fin de conservar junto a la obra una guía de lectura con todo y léxico de su tiempo. La obra es concebida como una unidad material desde que el autor la da por terminada, desde que el autor la da a la luz del público. El libro queda ahí por sí mismo, según Foucault (1969/2009), compone un espacio determinado, tiene una forma material, un principio y un final, una serie de capítulos o divisiones internas, un índice... aparentemente homogéneo y uniforme¹⁴⁶.

A la obra se le presupone cierto contenido biográfico, intención y función de expresión. Se le atribuyen categorías “estilísticas” por las que podríamos agrupar todas las obras de un autor, en caso de que no hubiera homogeneidad de conjunto, se las divide por etapas en relación a corrientes estilísticas anteriores a la obra. Es imposible ver la complejidad ni la novedad mediante una forma de mirar fija y estabilizada en una serie de patrones analíticos que descifran el texto a partir de patrones de transcripción que lo manifiestan y lo ocultan. La unidad de la obra, según postula la Hermenéutica¹⁴⁷ de Gadamer (1993) es una unidad siempre por llegar puesto que la dispersión que *sostiene* la obra hace que cada unidad creada se evapore, que cada interpretación pueda tener resultados imprevisibles puesto que la unidad es una “figura temporal discontinua”.

En el apartado siguiente sostendré que la obra implica la desaparición elocutoria del autor, del jefe de obra, de la cantera de la cual la arena que tiene diferentes funciones en su construcción, procede. Involucra que todo esto desaparezca, pues en el momento de haber sido hecha solo dice que es. La literatura se construye en un juego dialógico (Bajtin, 1982/1998)¹⁴⁸ que supone una multiplicidad de voces en interacción

¹⁴⁶ Foucault en las primeras páginas de *La arqueología del saber* (1969/2009), desmonta la aparente unidad del libro o de la obra de un autor. “¿no es la unidad material del volumen una unidad débil, accesoria, desde el punto de vista de la unidad discursiva de la que es soporte? Pero esta unidad discursiva, a su vez, ¿es homogénea y uniformemente aplicable?” (1969/2009: 35).

¹⁴⁷ La *filosofía hermenéutica* tiene tanta historia como la filosofía occidental. Antiguamente se entendía por Hermenéutica, el modo de *saber interpretar un discurso extraño*, como el de los dioses o los poetas. Luego se enfocó al *saber de interpretación de textos*. Después el campo de los estudios de hermenéutica fueron desde la interpretación teológica (Agustín, Lutero) hasta la jurídica y, en la modernidad, como interpretación filosófica. En el romanticismo, la hermenéutica aparece sucesivamente en distintas corrientes del pensamiento, con Nietzsche, Schleiermacher, Dilthey, hasta realizarse un giro conceptual fundamental en el siglo XX con Heidegger y establecerse como tal, posteriormente, con Gadamer.

¹⁴⁸ Este juego permite la participación en el discurso ajeno, porque “un sentido descubre sus profundidades al encontrarse y al tocarse con otro sentido, un sentido ajeno: entre ellos se establece una suerte de diálogo que supera el carácter cerrado y unilateral de estos sentidos...” (Bajtin, 1982/1998: 334). La primera edición del libro (en ruso) data en 1979.

que actúan en una relación de continua interpelación entre la obra como sujeto de enunciación y lector.

4.5. Escribir y leer

“La scrittura è una morte serena:
il mondo diventato luminoso si allarga
e brucia per sempre un suo angolo.”
Valerio Magrelli – *Ora serrata retinae*

“Me parecía que cada ser tenía derecho a otras vidas.”
Rimbaud – *Delirios II*

[Escribir] “es una orden. No puedo, de acuerdo con mi naturaleza,
Mas que asumir una orden que nadie me ha dado.
Es en esa contradicción, no es nunca más que
en esa contradicción como puedo vivir.”
Franz Kafka

Siguiendo con la perspectiva contemporánea sobre el Libro, presentaré las características y la experiencialidad que el crítico y teórico Maurice Blanchot (1959/1992), entre otros, le han otorgado a su escritor y a su lector¹⁴⁹. Disculpen que no me aproxime a través de otras concepciones con las que vengo debatiendo. En todo caso en el escribir y el leer se mantienen ceñidos el lenguaje, la ética y la historia. Sobre lo que discurso a continuación, precio aviso, es la versión por la que políticamente me decanto.

La poesía no se trata tan solo de jugar con el lenguaje, como refieren metáforas sobre el poeta-loco-niño-borracho, fetichizando, nombrando y denostando la escritura poética. La infantilizan (jovialmente), enloquecen (patológicamente), o la embriagan (vacacionalmente), ocultando su ética en el trato, el uso, la pretensión de hacer con el lenguaje lo que no puede hacer. Ocultan su hacer discursivo, su gesto, el gesto de un sujeto que trata de hablar de manera distinta. Siguiéndole “la onda”, jocosamente, a los mecanismos instituidos por los que se fetichizaría al poeta y su hacer, decir que algunos poetas también fueron hombres “serios”, incluso de Estado, como Neruda o Paz. Otros poetas han llevado hacía otros parámetros de vida su quehacer poético y artístico, como Baudelaire, Nerval, Artaud, Lautréamont, Alejandra Pizarnik, Mario Santiago Papasquiaro y tantos otros desaparecidos (de la vida y de la historia oficial). Lo han

¹⁴⁹ La crítica literaria contemporánea, nos dice Foucault (1996), paradójicamente quiere ser escritura, quiere sumarse al jeroglífico de la escritura en general. El desarrollo de la literatura de la crítica junto con el de la poesía, sería sintomático, según T. S. Eliot (1933/1999), de cambios sociales. Perspectiva que sonsaca la insularidad socio-histórica de la crítica respecto de unas pocas obras que van venciendo al paso de las épocas, pero, la historia de la crítica es algo más que un simple catálogo expositor de diferentes nociones sucesivas sobre la poesía, la historia de la crítica, ilustra el proceso de reajuste entre la poesía y el mundo en el cual y para el cual se produce.

llevado, quizá, más allá, al hacer poesía de la vida, la vida poesía, a plantear la transgresión de la frontera entre el cuerpo de la poesía y el cuerpo del escritor. Quien escribe se dona a la escritura, escribir nos absorbe, nos toma, nos encarna. Pero estos escritores que hacen de su vida poesía, llevan más al límite, a la generalización, su entrega al hacer poesía de sí, a ser ellos poesía. Un fanatismo tremendo, un tremendismo. Encontramos aquí otra tensión de las múltiples que les vengo presentando: el poeta funcionario del estado, como Pessoa, Borges, Neruda, Paz... y el poeta arrastrado hasta el abismo por la poesía, entre ellos los citados y demás poetas malditos, los cuales habrían querido anular la distancia entre la poesía y la vida que la sociedad obligaría a establecer. En medio, poetas como Luis Cernuda, yo mismo y muchos otros, que dependen de trabajos eventuales y becas para escribir. A partir de las diferencias biográficas, de los testimonios de los escritores, encontramos un amplio abanico de funcionalidades sobre la escritura encabalgadas a la noción mallarmiana de libro, así como variados testimonios sobre la construcción corporal, experiencial, en la escritura. Dejaré un señuelo parafraseando a Octavio Paz, que retomaré más tarde: el poema no es una forma literaria, sino el lugar de encuentro entre la poesía y la sociedad.

La poesía se hace, en el caso que vengo construyendo, escribiendo. Después de haber descrito multitud de relaciones tensionales y perspectivas, queda preguntarse, bueno pero y cómo se escribe poesía, cómo es eso de escribir poesía. Este asunto lo abordo desde mi testimonio en el siguiente capítulo pero, a continuación, voy a darle unas vueltas a través de la voz de distintos poetas contemporáneos. Esto quiere decir que lo que diré, repito, se sitúa en relación a la noción contemporánea de libro, a lo que el poeta se dirige a escribir, con eso que va a crear en el libro, en diálogo-contraposición con los recursos y modos de hacer disponibles en el imaginario social.

¿Quién es el escritor? ¿Debe importarnos su persona? El decir del libro, lo que la escritura nos ofrece, es una voz en nuestra voz, un sujeto de enunciación y no un sujeto físico. Importa lo que el libro dice, no lo que el escritor del libro dice en el libro. En entrevistas a escritores, por ejemplo Soler Serrano entrevistando a Juan Carlos Onetti en el programa de TVE *A fondo*¹⁵⁰ (a principios de los setenta). Le pregunta, para ayudar a sus lectores (“a sus lectores nos parece una pregunta muy interesante”), las claves semióticas, geográficas, vivenciales, sobre cómo construyó Santa María¹⁵¹. Onetti, frunciendo el ceño, declara no saber de dónde viene Santa María. No puede responder a esa pregunta en los términos en el que le interpela el entrevistador ¿Por qué habría de ser útil para el lector saber de dónde viene simbólicamente la inspiración del escritor? De nuevo la tensión, la producción del ser de la literatura en cada conversación sobre literatura, hacerla de unas áreas de atracción o de otras, ponerla de tal lado. ¿Habrá una forma mejor de leer a Onetti? Se entiende la mediación del “mejor” y del “Juan Carlos haznos entender tu obra”, para qué nociones podrían estar operando, qué nociones están construyendo. Este es el intransitivo de la escritura, el autor escribe lo que quiere y no tiene que explicar nada. Ahí la obra en el afuera, ahí la obra presta a la lectura sin la cual no será nada más que acto pasado de escritura literaria, que callado sujeto de

¹⁵⁰ Esta es la liga para visiona el ¼ de la entrevista: <http://www.youtube.com/watch?v=fcSfAhL-JtQ>

¹⁵¹ Ciudad inventada en el espacio literario.

enunciación, porque la obra es el sujeto de enunciación que queda después de la escritura. Para nuestro poeta maldito contemporáneo Leopoldo María Panero (1993), el ejercicio de escritura se trata siempre de una tentativa, de un insistente acercamiento, el cual “contiene siempre un elemento de fuga que se sustrae a su propia formalización” (1993: 3).

El poema, sería un espacio flotante, oscilante, dos agentes aparentemente autónomos que se conocen como quien se conoce de vista, que se saben y se tienen ahí la una a la otra pero de una forma un tanto misteriosa, el escritor cuando escribe puede no pensar explícitamente en el lector, pero el lector está ahí en la sombra de los brazos sobre el teclado, en los garabatos de la pluma sobre el aire cargado del cuarto. Y por otra parte, cuando el lector abre la obra, lee y lee, dejándose seducir o no, el escritor aparecería por momentos como un alguien que dejó eso escrito, como un alguien que puedo poner a actuar en mi imaginación, como un alguien que necesito para poder abrir la obra, pero quien en la obra habla no es el escritor sino lo que leemos de la obra escrita, lo que hacemos que la obra nos diga. La obra guardaría una energía, “conservaría” esa vitalidad que luego dialoga con cada lector de modo diferente. El lector se hace de la obra, recrea la obra. Sin obra no hay lectura guiada (*libro voluntas*) ni lectura en deriva (*libro voluptas*). No habría postulados fijos de la Estética de la recepción¹⁵² ni de la poética de la lectura. La delgada piel de lo escrito se convierte en un movimiento de estratos, en un juego de espacios en el que el mundo del lector dialoga con el espacio de la obra. la obra sólo existe en acto, la ejecución del poema es el poema, como “la flor flora/ el colibri colibrisa/ y la poesía poesía”¹⁵³. El poema no muere por haber sido, sino que sería condición suya renacer una y mil veces de sus cenizas, un renacer heraclitiano en el que el poema es de nuevo indefinidamente lo que acaba de ser transformándose en la mente del lector en otra cosa. La obra poética no sería nada en sí misma, es una promesa, como muestra Harold Bloom (1979), la presencia, “unidad”, forma y significado de un poema residen en la “buena voluntad” de su lector. La poesía es texto en el sentido de que el lector hace converger sus elementos en una palabra unificada y en una sucesión armoniosa de sonidos. Así, tal como expone Bloom, las cuatro ilusiones sobre la índole de un poema se ven dinamitadas: “(1) la *ilusión religiosa* de que un poema posee o crea una real *presencia*, (2) la *ilusión orgánica* de que un poema posee o crea especie de *unidad*, (3) la *ilusión retórica* de que un poema posee o crea una *forma* definida, y (4) la *ilusión metafísica* de que un poema posee o crea *significado*” (1979: 121).

Somos posicionados por la obra, nos sentimos un poco como tal personaje, La Maga (sobre la *Rayuela*, de Cortázar), Raskolnikov (en la oscuridad del corredor de *Crimen y castigo*, de Dostoievski), Celestino (*Antes del alba* lamiendo sus fantasmas, de Reinaldo Arenas). Un poco como en tal situación, lloramos, reímos, se nos queda un regusto, un sabor que se vuelve inolvidable, un sabor que refluye como comentario en una conversación, como sensación, imagen o sonido. El lector colabora con la obra,

¹⁵² Véase Jauss (1982/1992), *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.

¹⁵³ “que a flor flore / o colibri colibrisa / e a poesia poesia”. Haroldo de Campos, en *Oda (explícita) en defensa de la poesía en tiempos de San Lukács*.

hace que el Libro sea “él” libro, crea en la ficción particularidad y sienta el libro como su realidad y lo llore, lo ría. El lector lee el libro como se lee la literatura, en sus posibles articulaciones, así como decía que se aprende a entonar un poema, se aprende a leer el libro de literatura, a hacer la literatura leyendo el libro de literatura. La literatura, como indiqué a partir de Foucault (1996), no sólo estaría en juego en cada nuevo libro, sino también en cada nueva lectura.

Queda claro que tanto escritor como lector son creadores, cada cual con sus peculiaridades, no podemos diferenciarlos por la actividad genial del uno y la pasividad contemplativa del otro. El autor en su labor compositiva se sitúa en la soledad del vacío, siendo lector creador a partir de fragmentos del magma discursivo y de su potencial imaginativo. El lector no se reduce a descubrir lo que ya existe en el texto sino que lo transforma cambiando por completo la dirección del sentido de la obra. Escribir literatura se parece al merodeo, al tanteo de ida y venida entre propuestas, eliminaciones, repeticiones, selecciones, y también al borbotón, porque siguiendo al maestro José Lezama Lima

“Si se elimina la vía iluminativa (Valéry y Guillén), la poesía queda reducida a una especial combinatoria. Todas las combinatorias han perseguido más la síntesis que la unidad y así, uno de los aspectos más subrayados es la búsqueda de una síntesis respecto a escuelas y modos de sensibilidad, y no de la unidad que nos haga habitable la ingenuidad de un nuevo paraíso” (Lezama Lima, 1988/2007: 159).

Por otra parte, en la lectura, la obra pasa como un fantasma en el silencio de una conversación, presente pero saliendo por la ausencia. Por eso la obra no muere una vez que se lee sino que renace otra para la misma persona que la relea. La obra no siempre consigue efectos, no siempre “logra” ponernos en contacto de lo indefinible.

Para escribir literatura se ha de ser nadie. Para acatar la orden de la escritura uno ha de renunciar a sí. “La obra exige eso, que el hombre que escribe se sacrifique por la obra, se convierta en otro yo, no ya distinto al escritor con sus deberes, sus satisfacciones y sus intereses, sino más bien en nadie, en el lugar vacío y animado en el que resuena la exigencia de la obra” (Blanchot, 1959/1992: 253). Al escribir, el escritor suspende su vida ordinaria, mundana, real, si se quiere. Interrumpe su vida cerrándose en la actividad de la escritura porque el tiempo de la obra no contiene el tiempo objetivable, el tiempo-labor en que fue realizada. El tiempo de la obra es un tiempo autónomo, un tiempo literario, un tiempo que va a la deriva del lector. Esta es la contradicción que espera al escritor y la exigencia de la obra, del arte, que pide más de lo que pudiera exigir ninguna moral, no le pide nada a aquel que la soporta y lo atrae y, después, lo abandona por completo. Al mismo tiempo, no le obliga en modo alguno, no le reprocha ni reclama nada, no se relaciona con él al tiempo que apela a que mantenga dicha relación: y, de este modo, lo atormenta y lo desazona con una dicha sin medida. Al ser nadie, al acercarse a un lugar común junto al fuego, por la boca del escritor hablan más bocas que la suya, el texto no dice lo que el escritor diría como persona física, dice las historias de muchos. Ninguna persona sin hacer el ridículo puede decidir

consagrarse a su obra porque yo no soy mi obra, no estoy en ella, no me quedo. Ningún escritor podría pretender reservar la libertad de su vida a la obra. Tras la muerte de Dios, el crepúsculo de los ídolos; el arte, la literatura, ya no es capaz de sostener la necesidad del absoluto. De ahí en adelante, lo que cuenta de manera absoluta es la poiesis, el salto mortal de la creación de nuevas relaciones entre las cosas, matizarlas, orearlas, componer nuevos órdenes y desórdenes.

4.5.1. Decir el silencio

Para terminar el presente capítulo volveré sobre el decir de Mallarmé, para poner al discurso contra las cuerdas. La poesía contemporánea, vengo aseverando, trata de acercarse a lo que no es, a lo que no hay, a lo que no se es, a lo que no se puede, en una deriva irónica que la lleva a tocar con pared, a rebotar con pared. El silencio no se puede decir, llevar la escritura al silencio hasta las consecuencias del silencio, correspondería dejar de escribir para escuchar el magma donde las palabras desembocan más allá de su propio límite¹⁵⁴. El poeta está destinado a tener una relación conflictiva y trágica con el lenguaje, porque quiere ir más allá de él y de cualquier representación, aunque quiera decir (*voluntas*), quiere decir distinto.

El escritor y el lector de poesía que construyo con estas palabras, cosechando la referencia del “intransitivo” foucaultiano, han de estar dispuestos a sentir el vapor y los gases del contundente flujo de la imaginación radical, el bullir del magma. La poesía como práctica lecto-escritora lleva inscritas muchas cosas, funciones, servidumbres, pero, la que más me interesa es esta que nos permite decir que mediante el discurso poético podemos trastocar el lenguaje fijado, las palabras que nombran. El ideal detrás de esta aventura poética, de esta posición tensional entre otras poesías ya comentadas, sería superar los límites de la escritura, alcanzando el magma, decir el silencio. Yendo hacia esa imposibilidad, y partiendo de las ganas del joven Arthur Rimbaud por ser otro, por deslocalizar los sentidos de su cuerpo para sentir lo que no puede sentir por ser-en-su-cuerpo, el escritor ha de ser nadie si quiere aspirar al espíritu licántropo al que se refiere Julio Cortázar.

“Ser poeta es ansiar, y obtener en la exacta medida en que se ansía (...) El poema es un diario de viaje, la presentación metafórica de una experiencia de ser vivida en el ser

¹⁵⁴ No nos queda más remedio que utilizar el lenguaje, la palabra como conocimiento y logos, pero antes del lenguaje y de la palabra estaría el mito, donde se encuentra el lenguaje más esencial, murmullo próximo al silencio. Para la Poética del misterio, podríamos, a través de la poesía, conocer el silencio y en esa neutralidad del origen considerar qué hacer con la palabra.

mismo: piedra, cisne, mujer. Por el cual el itinerario puede ser compartido, convivido” (Cortázar, 2005: 1222)¹⁵⁵.

El poeta ansía lo innombrable, su experiencia, su sensibilidad. Y en este tantear, ir escribiendo, al fondo, entre, la neblina aparece como el límite, como lo último, el silencio. El Libro se construye en la contienda, diversa, dispersa, recreativa, hacia la lucha contra este molino de viento inderogable.

“Raro oficio gratuito Ir perdiendo el pelo
y los dientes Las antiguas maneras de ser educado
Extraña complacencia (El poeta no desea ser más
que los otros) Ni riqueza ni fama ni tan sólo
poesía Tal vez esta sea la única forma
de no tener miedo Instalarse en el miedo
como quien vive dentro de la lentitud
Fantasmas que todos poseemos Simplemente
aguardando al algo o al alguien entre las ruinas”
(Bolaño, 2007: 19)¹⁵⁶.

Para finalizar, regresando al tema de la poesía y la vida, poetas como Luis Cernuda, hablan de que para escribir hay que vivir, hacerse de multiplicidad de experiencias que incubar, porque los versos son experiencias, bitácora de itinerarios.

Creo que es necesidad primera del poeta el reunir experiencia y conocimiento, y tanto mejor cuantos más variados sean. (...) En mi caso particular, el cambio repetido de lugar, de país, de circunstancias, con la adaptación necesaria a los mismos, y la diferencia que el cambio me traía, me sirvió de estímulo, y de alimento, a la mutación. (Cernuda, 2005: 397).

Desde esta postura surge de nuevo el papel del escritor, no para ser autor, sino para escribir, porque si al poeta le interesa la poesía no tiene porque importarle ocupar un lugar de poder como la encrucijada del autor. Mi amigo, el poeta Yaxkin Melchy dice que ahí se ve si a un poeta le interesa la poesía o le interesan otras cosas: a saber, la consagración, la autoría dentro de las articulaciones posibles contagiadas por el imaginario instituido en relación al autor como arquitecto de una obra a ser interpretada según su voluntad. O al escritor que, sin consumir esta perspectiva, quiere ser autor para acceder a los beneficios económicos y simbólicos que derivarían de la figura del artista, del escritor que, respecto de la sociedad, gozaría del beneficio o de la sensibilidad para decir y/o ver lo que los demás no ven. Vericuetos y tensiones que

¹⁵⁵ Cita recurrente de la nota preliminar y traducción que realizara Julio Cortázar para el texto de Lord Houghton *Vida y cartas de John Keats, 1955*.

¹⁵⁶ Véase en la antología poética póstuma de Roberto Bolaño: *La universidad desconocida*, Barcelona, Anagrama, 2007.

recorreré personalmente con mi voz en el texto autoetnográfico reflexivo del siguiente capítulo *Poética Vitae. Cómo será que vengo escribiendo poesía*

Lo que el poeta deja escrito, tal y como dejó dicho, será apropiado, recreado por el lector sea como fuere, eso no depende de él, el poeta escribe poesía e indirectamente invita a las demás personas a que escriban poesía de sus experiencias, que hagan de sus experiencias poesía, que hagan experiencias poéticas, más allá de cualquier concepción economicista.

5. Haciendo poesía. Autoetnografía reflexiva de mi vínculo histórico con la poesía (-cuarta área de atracción)

5.1. Introducción

Después de dos años de doctorado enredándome en lecturas, abriendo temas en lugar de concretar un índice, escribiendo y rescribiendo, caí en cuenta, gran medida gracias a las conversaciones con Félix Vázquez, que se prestaba al interés académico hacer parte del entramado de la tesis¹⁵⁷, el mar de fondo por el que ésta viene a plantearse y ser escenario de trabajo académico a lo largo de cuatro años¹⁵⁸: el análisis reflexivo sobre mi vínculo con el hacer poético. Con este propósito revisé las opciones aproximativas disponibles en el campo de los métodos de investigación de las ciencias sociales (véase en Denzin y Lincoln, 2000), y como expondré en la presente *área de atracción* y última, decido realizar una autoetnografía reflexiva alrededor de mi vínculo histórico con eso circulante en el imaginario social llamado poesía.

La tesis forma parte de la elaboración, de la incorporación, de una posición de enunciación sobre la poesía que no es el hacer mismo de la práctica poética. Para trabajar sobre esta idea acudo a la noción “reflexividad” contagiada por el imaginario de la Etnometodología (Garfinkel, 1967). Advertí a través de T. S. Eliot, que poética y poesía no son lo mismo, sino que serían primas lejanas. Los datos biográficos de la vida de un poeta en relación a su quehacer, más que revelarnos como, por ejemplo Rainer María Rilke “llegara a escribir” las *Elegías a Duino* (1922)¹⁵⁹, a través de qué vínculos con diferentes personajes y lugares en su vida, estarían hablando sobre los medios que la Teoría Literaria, de corte positivo, emplea para la construcción de este tipo de discursos explicativos. Mirar solamente lo que pudieron significar, para la poesía de Rilke, los encuentros del poeta con Lou Salomé o Rodin, resultaría intrascendente. El enfoque reflexivo, señala que tales descripciones, en el momento de ponerlas sobre el tapete, se convierten en partes constitutivas de lo que describen. Describir tal situación en la que los vaivenes amorosos serían el motor, y una necesidad, para el poeta –volviendo a los planteamientos del capítulo 2– habla de una política del discurso, del cliché que éste menciona o evocaría en su formulación. Argüiré en el siguiente punto cómo es que decidí realizar una autoetnografía reflexiva; no porque tal perspectiva y técnica de investigación solucione los citados problemas de la política del discurso, sino porque los tiene en cuenta y trata de hacer explícitos, hablando con ellos, sobre ellos, en el proceso de elaboración del texto. No es mi objetivo desentramar el quehacer del poeta para, de este modo, acercarme a su psicología, así como tampoco plantearé la posibilidad de que lo escrito en el texto autoetnográfico sea contemplado

¹⁵⁷ Me sonrojo al retroceder hasta el 2 de diciembre de 2010, día visionario en el que palpé el planteamiento que les traigo, sobre todo después de haber estado sentado encima de él, dentro de él, en varias discusiones, lecturas y búsquedas bibliográficas sobre Reflexividad y Etnopoesía desde el Máster de Investigación en Psicología Social (2008-2009). Cursado en el mismo departamento Psicología Social de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB) en que postulo al doctorado.

¹⁵⁸ Dentro de los cuatro años, tomo en cuenta el año académico del Máster en Investigación en Psicología Social (2008-2009). El trabajo de maestría, también dirigido por Félix Vázquez, llevó por título “Esbozo de una estrategia de análisis que asuma la Poesía como una práctica discursiva específica” (2009).

¹⁵⁹ Rilke tardó una década en completar los diez poemas que conforman las *Elegías a Duino* (1912-1922). Y sin embargo, en febrero de 1922, para escribir los cincuenta y cinco sonetos de *Sonetos a Orfeo*, se demoraría tres semanas.

como el ejemplo de la trayectoria de un poeta en la que se pudieran observar una serie de estadios o momentos clave.

El capítulo quiere ir aterrizando, en sus sucesivos apartados, que lo que el texto plantea es la expresión-construcción de la experiencia histórica de una persona nacida en España, de clase media, blanco, doctorando en Psicología Social, involucrado en el hacer de las “artes”... y cómo es que a partir de la generación reflexiva de lo que recuerda, de lo que construye, respecto de su (mi) relación con eso llamado poesía en el entramado de relaciones sociales, el texto autoetnográfico vendría a aportar un conocimiento parcial sobre algunos devenires posibles de la poesía en el hojaldrado social.

A continuación, en el primer apartado (5.2) presentaré los rasgos generales de la autoetnografía reflexiva, justificando cómo es que podemos hablar de lo que hacemos desde una disposición crítica e íntima. Una vez planteado el panorama y las vicisitudes metodológicas, me encaminaré a plantear (5.3) los presupuestos teóricos que hacen que de la propuesta metodológica una propuesta musculada, y sin los que, por eso de que la metodología y la teoría sean los goznes que disponen un modo de mirar. Plantearé, primero (5.3.1) los postulados alrededor de la Memoria Social (Vázquez, 2001). A continuación (5.3.2), decantaré esta perspectiva hacia los planteamientos sobre el cuerpo del Feminismo de Frontera (Mohanty, 1991; Anzaldúa, 1980, 1999) y la noción de “performatividad” (Butler, 1993/2010). Tras la escenografía teórica, volveré de nuevo sobre la textura más metodológica (5.3.3), construyendo a partir de la corriente de los apartados anteriores el proceso de elaboración del texto autoetnográfico. Para terminar, recojo la bitácora de escritura del texto reflexivo autoetnográfico: *Poética vitae. Cómo será que vengo escribiendo poesía*.

5.2. Autoetnografía reflexiva. Política de la investigación

“El nombre propio, empero, es uno de los pocos aspectos de mí, que no soy mi nombre.”
Jaime Labastida

La autoetnografía de énfasis reflexivo¹⁶⁰, encuentra sus orígenes en los debates propiciados en el campo de la Antropología a mediados de 1980. Momento en el que se reabren debates epistemológicos sobre el quehacer y el papel de la disciplina, siendo criticadas las formas (positivas y cuantitativas) y las consecuencias de los modos de producción de conocimiento tradicionales; desde dónde se consideraba que el antropólogo era objetivo recolector de datos culturales. Peso considerable de las críticas en este debate, son enunciadas por Clifford y Marcus en su libro *Writing Culture* (1986), quienes aseveran que el antropólogo, y por consiguiente el científico social, no puede

¹⁶⁰ Algunos ejemplos de autoetnografías reflexivas: *The Performance of Silence in Cristian Mungiu's 4 Months, 3 Weeks, and 2 Days*, de Palmer-Mehta y Haliliuc (2011); y *Reflections on Being/Performing Latino Identity in the Academy* de Delgado (2009).

seguir considerándose un mediador aséptico, sino que se trataría de un intérprete del medio al que llega, de un escritor-constructor del medio. A esta brecha abierta, ha sido caracterizada por Denzin y Lincoln (2000) como la crisis de la representación o de las formas textuales. Esta crisis habría contribuido a la apertura de los métodos de investigación, mediante la reivindicación de una vía alterna al método cuantitativo, el método cualitativo. No entraré más allá en el terreno de pugna epistémica entre métodos. Lo interesante de esta crisis de la representación perdura, junto con dos crisis o problemáticas asociadas: la crisis de legitimación o de autoridad etnográfica y la crisis del autor o del punto de vista situado. Se podría decir que, estas crisis han de ser inherentes, fallas constitutivas, de los métodos cualitativos y por tanto, escollos que, necesariamente, afrontar cuando producimos conocimiento desde esta perspectiva epistemológica. Debido a la apertura, posiblemente infinita, de estos debates, y de la sensibilidad que tienen en el carácter investigativo, ya que de su abordaje pende el valor, la justificación y la política de la investigación, resulta que me preocupo por exponer explyadamente una soporte teórico y ético que avale el texto autoetnográfico que presento.

Siguiendo a Joel Feliu (2007), aunque de la etnografía circule en la esfera de los métodos cualitativos, no implica que los usos que se hagan de la técnica de investigación se erijan desde el plano que les acabo de mostrar. El debate primero, citado en la crisis de la representación, aunque parezca mentira, sigue vigente en el plano observador-escritor. Según Los trabajos de corte etnográfico pueden ser clasificados en relación a las coordenadas parciales establecidas en el cruce de dos caminos: un primero que iría “de lo individual a lo social” (describir el proceso personal vs. describir la cultura en la que se dan) y un segundo tendido “entre el realismo y la ficción” (énfasis en la voluntad por producir conocimiento objetivo -con o sin reflexión sobre el propio proceso de la investigación- vs. énfasis ficcional y literario de toda producción escrita). A lo largo de estos dos ejes podemos encontrar diferentes tipos de trabajos como: (1) Etnografías reflexivas: etnografías del Otro que incorporan la experiencia personal y la voz del etnógrafo. (2) Etnografías nativas o de miembros del grupo: etnografía del ‘nosotros’. El etnógrafo forma parte completamente de la sociedad o el grupo estudiados y lo aprovecha para contrarrestar la visión que se ofrece por parte de los que no son miembros. (3) Narrativas personales evocativas: se conforma por el contexto personal y dialógico del etnógrafo. La figura del otro se convierte en secundaria. (4) Autobiografías: memorias del autor. (5) Etnografías literarias o poéticas: Cuentos, novelas, poesía... basadas en la experiencia etnográfica.

Entrando en vereda de lo que vendría ser lo reflexivo de la etnografía, en mi caso, autoetnografía, el ayuntamiento del término recalca que la práctica investigativa se funda en la ebullición de los conflictos y las crisis de la producción del conocimiento desde las Ciencias Sociales. Al hablar desde la falla, desde el sismo, el trabajo de investigación ha de enfocarse a la actualización de las preguntas que construyen la problemática porque nada es lo mismo y esto que pasa no es lo de siempre. Para convivir, bailar, el traqueteo de la falla, el o los investigadores tienen que contarnos, de la investigación, su transcurrir: la ruta que voluntaria y accidentalmente ha llevado, incluidas las dificultades, facilidades y, también las posibles trampas; cómo es que

investigaron lo que investigaron, quienes son, de dónde vienen; todo eso intentado dar cuenta de las relaciones de poder disponibles, instituidas e instituyentes, que podrían estar atravesando la investigación. Este movimiento crítico y enfocado sobre las importantes consecuencias investigativas que tiene tener en cuenta la particularidad del lugar de enunciación y considerar el trabajo investigativo como producciones personales, parciales y situadas (véase en Denzin, 1997), es lo que ha sido denominado “reflexividad”.

El texto “reflexivo”¹⁶¹ tiene que ser consciente de sus propios aparatos narrativos, sensible a las relaciones en que el mundo es socialmente construido, entendiendo el acto de escritura como la configuración de versiones sobre cómo estarían sucediendo las cosas en la vida social. Acostumbrados a que nos digan cómo son las cosas, y a ver en las cosas lo que nos dicen que son, confiando en que la excepción confirma la regla y en los demás enunciados que siguen a esta retórica, lo más sencillo sería a primera vista desconfiar del texto reflexivo. La desconfianza puede ser una forma de prudencia como también un modo endógeno de rechazo a la novedad con tintes transgresores. Habrá quien desconfíe de los textos reflexivos porque le convendrá mantener, soportar en alza, la imaginación de la Ciencia Social como aparataje explicativo, positivo, de los acontecimientos cotidianos, y por tanto, su capacidad predictiva. Capacidad de predicción que sería “explicada” por la regularidad sostenida a través de los mecanismos de categorización y la estadística, los cuales que caerían en desgracia con el advenimiento de cambios históricos que modifiquen su contexto o nodo relacional. La cara prudente de la desconfianza, me lleva a pedir y a hacer el esfuerzo por conseguir que, consecuentemente con los planteamientos que defiende, mi texto autoetnográfico reflexivo esté a la altura de los planteamientos éticos y políticos. Además de poner a revisión y ser crítico con las investigaciones del mismo calado que sean puestas en entre dicho.

Toda práctica investigativa, cualitativa o cuantitativa, es un hacer político. La asunción de plataformas teórico/metodológicas para la generación de conocimiento en occidente, como el Método Hipotético-deductivo, entre otras cosas, nos habla de los pactos (estratégicos y tácticos) y luchas de dominancia entre Estado-naciones y grupos religiosos occidentales por tratar de sostener y legitimar un modo común de producir el mundo. Confiarse a estos modos porque son los dominantes, lleva consigo una mirada particularmente reduccionista sobre la vida social, sobre la humanidad, aspecto al que me parece que se refiere Denzin (1997), cuando dice que la metodología cualitativa viene a traer en sí una dosis de “humanización” para Ciencias Sociales. Estamos violentamente adoctrinados, atravesados, en este reduccionismo, que tiene la función, además de mantenernos miopes, de “tener” que hacer miope al resto del mundo que no

¹⁶¹ “Reflexividad” es un término enunciado desde vertientes epistemológicas diversas y antagónicas. Por ejemplo, desde una facción de la psicología educativa inspirada fundamentalmente en los postulados de Jean Piaget, denominada “constructivismo”, se enfoca la reflexividad como una técnica mejorar el proceso de enseñanza/aprendizaje, consistiendo ésta en una técnica por la que el alumno podría “aprender a aprender” a través de la exploración crítica de sus experiencias de aprendizaje (actividades intelectuales y afectivas) (Boud et al, 1985; Mezirow, 2000). La reflexividad nos dispondría para conseguir un aprendizaje significativo o un cambio conceptual a través de este proceso de autoexamen racional (véase en Coll, 2005).

vea, produzca, cuente, como predominantemente se ha propuesto en estos tiempos globales. Para agrietar esta terquedad y dureza de los modos de conocer coloniales occidentales, se hace necesario abrir la investigación social a otras epistemologías alterizadas, , por no decir, asesinadas; abrir la Ciencia Social a otros modos de ver y conocer el mundo desde sus propias formas, así como entre otros viene a proponer Boaventura de Sousa Santos en *Una epistemología del sur* (2009). Se hace necesario que seamos críticos con los modos de producción y legitimación de las Ciencias Sociales, y que tomemos seriamente a éstas como un género discursivo mediante el cual construimos parcialmente cómo somos nosotros y las cosas. Debemos mantenernos continuamente alerta, remodelando e inventando las formas de análisis y construcción de conocimiento, como advierte Gayatri Spivak (1990), “siempre estamos tras el imperio de la razón, nuestros reclamos hacia ella nunca son adecuados” (1990; 228).

Podía haber escogido investigar el hacer poético de otras personas a través de métodos como la observación participante, o mediante la construcción de narrativas sobre su vínculo con el hacer de la poesía, pero, viniendo yo de la formación académica y siendo usuario de la poesía, hacedor de poesía, consideré apropiado generar un texto autoetnográfico recogiendo, recreando, la multiplicidad de factores por los que vengo escribiendo poesía, con el fin de, intertextualmente, y añadiendo a pie de página poemas y documentos, presentarles un texto complejo por el cual podamos juntos construir- adentrarnos en las formas y modos de hacer/leer/pensar/sentir la poesía a finales del s. XX y principios del XIX. Para dotar de inteligibilidad al conjunto del texto, he de señalarles que los “intertextos” no quieren tener mayor presencia que la de, con su voz, dotar de mayor cuerpo referencial, contextual, al texto¹⁶². Y si alguno de ustedes gustara escoger para analizar o estudiar con otros fines, bienvenido sea. Podrían preguntarse, cómo es que no ha optado por analizar conjuntamente los poemas¹⁶³ o en decir a través de la poesía, apoyándome en lo que Denzin (1997) denomina “ethnopoetics”. No estoy de acuerdo con la postura del autor para quien “la poesía funciona como una exploración entre los significados del poeta y los del grupo socio-cultural con el que convive” (1997; 204), y el poema vendría a ser un claro escaparate de tal exploración¹⁶⁴. Una poesía, unos poemas, en los que pudiésemos encontrar, rastrear la función antropológica que el autor anticipa. A lo largo de todo el trabajo trato de no estabilizar el hacer de la poesía, por ello no hablo de funciones que la poesía tendría, tal y como

¹⁶² Se trata de explicitar la intertextualidad inherente a cualquier texto, poniendo fragmentos de todos aquellos textos que “resuenen” en él: ya sean diálogos con los informadores, artículos de enciclopedia, fragmentos de otras monografías, piezas literarias como novelas, poesía, o notas de campo del autor.

¹⁶³ En el texto, durante el proceso de elaboración, decidí introducir poemas a modo de notas al pie, a modo de acompañamiento e ilustración de las referencias a los mismos que iba generando en el texto, lejos de la línea que Denzin (1999) plantea.

¹⁶⁴ Por ejemplo, Salavert Pinedo (2007) en su estudio sobre la poesía ecologista australiana, muestra como la poetisa Judith Wright en el poema ‘Gum-trees stripping’ (*Two Fires*, 1955) nos invita reflexionar sobre la función poética del lenguaje frente a la naturaleza, que en el poema nombrado está encarnada por los eucaliptos. Algunas especies de eucaliptos se desprenden de la corteza que los recubre hasta formar una sublime imagen que nos recuerda a una fuente. En ese marco, la pequeña captura que el ser humano pueda realizar con la palabra termina resultando inútil: “de nada le valen a un árbol las palabras” (“words are not meanings for a tree”). Versos con los que según el autor, Judith Wright reconocía la dificultad, si no la imposibilidad, de usar el lenguaje para expresar con plenitud las diferentes hermosuras que nos ofrece la naturaleza.

poetas, como Alejandra Pizarnik¹⁶⁵, y enfoques teóricos señalan¹⁶⁶. Estas consideraciones sobre la poesía, construyen versiones situadas sobre la misma, lo que no quiere decir que la poesía sea ni haga lo que algunos dicen. Sino una muestra del crisol de enfoques, perspectivas y caracterizaciones que la construyen.

Conociendo las limitaciones, y potenciales, así como las críticas al género autoetnográfico, escribí *Poética Vitae*, aparte de con mucho esfuerzo y algo de escozor, siendo leído por gente cercana, poco condescendiente y crítica, como mis amigos investigadores sociales (los trianguladores que más adelante les presento) Álvaro Briales y Ruth Bautista. Nos dice Paul Válerý: lo más profundo es la piel. El texto autoetnográfico es una producción socio-personal, colectiva, es decir, espacio abundante de clichés y de lugares comunes, por eso es tan conveniente acudir a los trianguladores, para que valoren con nosotros huecos, enredos o maniqueísmos. El desafío creativo del texto no sería el de escribir lo nuevo ni explicar los acontecimientos sociales, sino el de tratar de en la narración conectar el texto con nuestra comunidad semiótico-material, de que el texto sea una propuesta crítica, singular, además de inteligible, empática. Con miedo a que el texto pudiera convertirse en un entramado autoreferencial, de presentar una versión dominante (lineal, impostada) frente a otras, o de en lugar de hablar desde la multiplicidad, corriendo el riesgo de volverse autobiográfico, perdiendo la conexión con las articulaciones de las relaciones que hacen disponible el hacer poesía. Por otra parte, tampoco quería que el texto se tornara en un análisis explícito de ciertas incorporaciones, ni en un relato en torno a prácticas detectadas y nominadas con nombres y apellidos por autores académicos. El desafío, y para lo que, consideré, merecería la pena hacer una autoetnografía reflexiva, consistía en realizar un ejercicio de memoria sobre mi vínculo con la poesía., tratando de aproximarme, tantear, de manera sencilla, a la historicidad de mis apropiaciones sobre la poesía junto con el enjundioso entramado socio-histórico (véase en Ellis y Bochner, 2000). Hacer de *Poética Vitae* ese estanque zen en el que uno puede sustraerse en lo concreto del movimiento del agua o, subirse quiméricamente a una de las líneas de fuga que nos regala un lejano horizonte.

La autoetnografía reflexiva no es la solución al reduccionismo occidentalocéntrico, simplemente se presenta como una práctica con potencial desmovilizador, entre otras ya hoy en día tenidas en cuenta, sobre todo por las Epistemologías Feministas. La autoetnografía presenta varios problemas por eso que los investigadores quieren-esperan de ella. En este sentido, mi preocupación se dirige al potencial empático del texto. Autores como Holman (2005) sugieren que el texto ha de provocar en la audiencia la obligación de reaccionar, no sólo en el momento de la lectura, sino que ha de desembocar en el desarrollo de una práctica política externa.

¹⁶⁵ “Entre otras cosas, escribo para que no suceda lo que temo; para que lo que me hiere no sea; para alejar al Malo. Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En este sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y, además, reparar. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos” (Pizarnik, 2001: 312).

¹⁶⁶ Por ejemplo, desde un enfoque vigotskiano pudiera fijarse un uso de la escritura de poesía alrededor de los postulados del autor sobre pensamiento y lenguaje. Enmarcando la poesía como una herramienta psicológica que nos ayudaría en la construcción de equilibrio con el entorno, permitiéndonos inventar algo que falta.

Crear que lo que uno hace investigando le va a cambiar la vida a quien lo lea, de por sí me parece pretencioso, y después, llamar al lector: espectador pasivo para verbigracia convertirle en sujeto activo, me resulta extraño. Primero, no somos nadie como comunidad científica para, desde nuestros cubículos, llamar a nuestros lectores: sujetos pasivos de los fenómenos o de las complejidades barrocas o minimalistas que inscribimos parcialmente en nuestro quehacer literario. Segundo, parece muy pretenciosa, mesiánica, elitista, además de panfletaria, esta postura o impostura salvacionista mediante el gesto y el texto reflexivo. Aunque resulte obvio, la pasividad, es también una manera de acción social, pues no todo va a ser levantar la voz, sobre todo cuando la vida corre peligro. Esta oda a la acción suena más bien a la mala conciencia del investigador que querría ser parte de una transformación social “radical” desde su despacho (véase en Scott, 2000). Considero que los investigadores sociales debemos dejar de lado “la misión” de cambiar el mundo y volver entre la gente para sostener misiones de cambio distribuidas y conjuntas o para entonar un testimonio que sea eso y no una maquinaria impostada.

Seguidamente, doy inicio al andamiaje teórico-metodológico referido y a la descripción del proceso de investigación y escritura autoetnográfica reflexiva. Comenzaré por lo primero que hice después de estudiar las vicisitudes y las formas de posar la perspectiva reflexiva en el menester propio de tejer mi vínculo histórico con la poesía: recordar.

5.2.1. Hacer recuerdo. Memoria Social

El acceso a la historia de mi vínculo con la poesía no es, en ningún caso, como extraer la caja negra de un avión para que esta nos diga qué paso según su registro codificado. Recordar implica reconstruir, reinventar y ésta remembranza se sitúa en contexto de recuerdos particulares que hacen de su producto algo variable o mutable, dependiendo de situaciones concretas de recuerdo. La escritura autoetnográfica reflexiva en tanto que trabaja con el pasado, pues no es posible escribir en el presente, se propone como una tarea de Memoria Social (véase en Vázquez, 2001). En el caso de *Poética Vitae*, hago recuerdo desde el comienzo aparente de mi vínculo histórico con la poesía, que no porque ser más o menos lejano sería diferente, pues el recuerdo que se “trae”, que se construye en la narración, viene a participar en la interpelación y elaboración de una posición relacional en el presente.

El contenido, sentido y afectos de *Poética Vitae*, son, después de meses de escritura y revisión del texto, miran las exigencias éticas y teórico-metodológicas que les vengo presentando, pues el cometido de la escritura consistía en redactar, en generar, un texto para el presente trabajo de tesis. Aún del motivo analítico del texto, si recomenzara a escribir con el mismo propósito un texto titulado igual a día de hoy, potencialmente presentaría variaciones respecto del escrito anterior, y esto sucede porque la escritura y el análisis también son históricos. Retomando el cariz teórico, la Memoria Social es un proceso y un producto construido a través de las relaciones y

prácticas sociales en cada momento histórico. Trata con personas sin ser individualista, ya que la mente no anida aislada en la oscuridad del cerebro, sino que es un organismo social. Lo social es aquello que “es instituido como tal en el mundo de significados comunes propios de una colectividad de seres humanos. Es decir en el marco y por medio de la intersubjetividad. Esto implica que lo social no radica en las personas sino entre las personas, es decir en el espacio de significados del que participan o que construyen conjuntamente” (Ibáñez, 1989: 118-119). Narramos nuestra experiencia a través del filtro de los recursos catacréticos y significados compartidos de nuestra comunidad de hablantes. Aunque la experiencia es un hecho lingüístico forjado en el uso de los significados establecidos, lo que no implica que quede encerrada en este orden fijo de significación, como veremos en el siguiente apartado a través de las feministas de frontera.

Al hacer memoria hacemos lugar de enunciación, desde el cruce de vectores instituyentes e instituidos que nos atraviesan controversialmente. Nos construiríamos discursivamente como sujetos de enunciación a partir de las interpelaciones que nos invitarían a ocupar, a posicionarnos en algún lugar identificado (virtual), a establecernos en una posición parcial de sujeto¹⁶⁷. Estamos invitados a vivir, a ser “sujetos”, a condiciones definidas de existencia, lo que no quiere decir, que vivamos amoldados ni completamente sometidos a estos ideales discursivos. En el caso de la poesía, por ejemplo, el poeta que quiera ser Poeta¹⁶⁸ ha de entrar en circulación ya sea publicando en revistas literarias (digitales e impresas), en “antologías inaugurales”, blogs o publicando libros para que su trabajo como poeta sea conocido, mencionado, criticado. Se puede ser poeta sin que otros digan de uno que es (mal o buen) poeta, o que no es o que sí es, poeta, tal como presento comentario en capítulos anteriores sobre la institución de este “poder” de la indicación y la denominación. En cualquier caso, uno escribe o hace poesía (de la forma que sea y lo mal o bien que lo haga) dialogando con lo que otros han hecho y dicho sobre la poesía. La tarea de memoria del presente trabajo es alrededor de la práctica poética, en torno a lo que he venido haciendo y dejando de hacer, pensando y dejando de pensar respecto de algo más o menos abstracto, aterrizado, llamado poesía, que circula en el imaginario social.

Para la autoetnografía reflexiva no hay un standard fijo para valorar, lo que desde los métodos cuantitativos se establece como “validez” (véase en Denzin, 1997), cuestión por la que hoy en día, desde diversos flancos, se la sigue criticando¹⁶⁹. Los criterios de bondad de esta práctica investigativa provendrían de la minuciosidad informe del proceso y del potencial evocador de la narración, de que narrado sea

¹⁶⁷ Las posiciones de sujeto son situacionales. En relación a ciertas actividades, el cuerpo actúa para ese contexto de actividad (capitán de barco, cantante de boleros, prostituto, aeromozo). La multiplicidad de posturas impiden afirmar cuál de todos los cuerpos soy yo, porque yo soy todos los cuerpos, yo sería tanto participo de las actuaciones.

¹⁶⁸ Entiéndase la mayúscula como poeta reconocido por el circuito establecido, más o menos oficial, de la literatura.

¹⁶⁹ La mayoría de las críticas han sido enfocadas sobre el género del texto reflexivo y la ausencia de un método público mediante el cual se validen los asertos que el autor propone. (Charmaz, 1995; Dawson y Prus, 1993, 1995; Farberman, 1991, 1992; Nader, 1993; Sanders, 1995; Snow y Morril, 1993, 1995). Gran parte de estas críticas son fundamentadas desde los autores de la *Grounded Theory* (Glaser y Strauss, 1967).

verosímil, posible y factible (véase en Feliu, 2007)¹⁷⁰. No hay por qué tener pánico a otros discursos alternos al discurso convencional de las Ciencias Sociales para hacer Ciencias Sociales. La “realidad” necesita intérpretes de lo social que asuman reflexivamente la posición que ocupan en el mundo, así como también marcos, saberes y metodologías más heterodoxas, híbridas y plurales. Aunque no dispongamos de un standard por el que, fidedignamente, guiarnos y calmar, tal vez, nuestra ansiedad ante el no saber qué hacer. Siguiendo a Richardson (2000), para que nuestro trabajo llegue a buen puerto podemos tener en cuenta cinco dimensiones: (1) Contribución substantiva a las Ciencias Sociales, (2) Mérito estético, (3) Reflexividad, (4) Impacto y (5) Realismo y verosimilitud. Dimensiones, vaga decir, tuve en cuenta en el apartado 5.2.4.1. *Sobre la escritura. 5 Vueltas o aproximaciones*, además de en la redacción del texto autoetnográfico y que los lectores habrán de considerar en la lectura del mismo.

Iniciando la escenografía del proceso de trabajo. Para disparar la escritura de *Poética Vitae*, me he guiado por preguntas comunes que nos hacen a los que hacemos poesía alrededor de nuestro hacer ¿Cuándo empezaste a escribir? ¿Por qué? ¿Cómo calificarías tu poesía? Preguntas, interpelaciones que invitan a establecer posiciones parciales, que invitan a, parcialmente, sostener un discurso (táctico o estratégico), a “ser”, de alguna forma, congruente, o al menos, aparentemente verosímil con la posición construida. La construcción del discurso está mediada por las circunstancias de interlocución (escenario, circunstancias, interlocutores...). La memoria se construye a partir del imaginario instituido, a partir de las preguntas y de los modos de tramar, establecidos en un grupo social en un tiempo histórico determinado, por ello, la memoria es social. Yo no podría decir cómo es mi vínculo con el hacer de la poesía sin las convenciones narrativas que me indican cómo construir la posición parcial, sin las voces y las prácticas de otros con las que dialogo cuando escribo poesía y, cuando pienso mi vínculo histórico.

Como vengo remarcando, el interés en la escritura autoetnográfica reflexiva, sería que el ejercicio de memoria convocara consigo una disposición crítica, atenta a las disposiciones convencionales de construcción discursiva. Teniendo en cuenta que lo que se recuerda, así como las cosas que hacemos con eso llamado poesía, no sería exclusivo de un momento particular, sino que, también, se encuentra en conexión con el hojaldrado de prácticas pululantes en el imaginario social. Planteé el primer capítulo que la poesía se construye en devenir, en la complejidad de unas circunstancias concretas, en el diálogo y negociación, en marcha, entre diferentes estratos en tensión. No podríamos hablar más que de un acontecer de la poesía en las circunstancias de su uso, más allá de los nudos discursivos que en el imaginario social la acoten en prácticas y características determinadas.

Habremos de intentar interrogarnos desde nuestro cuerpo para localizar las intersecciones y fricciones de los tendidos del imaginario que nos atraviesan e incorporan, y las singularidades que en este espacio particular se producen. El cuerpo sería el espacio primigenio de la memoria, donde habitan los recuerdos en forma de

¹⁷⁰ A este respecto Jerome Bruner en *Actos de Significado* (1990) nos remite a las palabras de Cronbach: “la validez es subjetiva más que objetiva: la plausibilidad de una conclusión es lo que cuenta. Y la plausibilidad, por modificar el dicho, reside en el oído del espectador” (1990: 108).

marcas, huellas, hitos, como heridas, tatuajes, accidentes, sensaciones, propiocepciones, que al nombrarlas, declararlas y relatarlas nos permitirían seguir, re-construir, re-inventar, su rastro. El cuerpo se propone como el espacio propio, singular, desde dónde las personas, la sociedad, construye, actualiza, las narraciones sobre sí alrededor de vivencias y problemáticas, tal y como abordaré en el siguiente apartado.

5.2.2. Desde el cuerpo hacer testimonio

“En boca cerrada no entran moscas. ‘Flies don’t enter a closed mouth’.”
Gloria Anzaldúa – *Cómo domesticar una lengua*

La memoria se hace desde el cuerpo, ahí donde nos afectamos y afecta la experiencia singular¹⁷¹. La materialidad de la experiencia corporal está fuera del discurso, es sensacional, pero sólo puede ser interpretada y comprendida mediante este. Al mismo tiempo, no podemos reducir la experiencia del cuerpo a un juego de lenguaje. Las feministas del subdesarrollo, de la frontera (véase Mohanty, 1991; Anzaldúa, 1980, 1999), a través de las cuales, daré cuenta de la actitud y los términos que manejo, han sorteado esta barrera, podríamos decir, teórica, respecto a la incapacidad de hablar sobre el cuerpo, hablando desde el cuerpo, diciendo palabras encarnadas, palabras conmovedoras, con capacidad de afectar, de transformar, de hacer espacio de encuentro, diálogo, de re-contar, re-decir, re-palabrear historias con potencial de restituir el sentido de los acontecimientos que vivimos. Esta palabra tendría tanta fuerza porque es una palabra que lucha por salir desde uno, una palabra que reconoce en sí la carga, las traviesas, y que busca y rebusca haciendo lugar, modificando la valencia de las palabras cliché en su construcción narrativa en un ir haciendo voz propia, histórica y autónoma.

“...el español chicano es una lengua de la frontera que se desarrolló naturalmente. El cambio, la evolución, el enriquecimiento de palabras nuevas por invención o adopción han creado variantes del español chicano, un nuevo lenguaje. Un lenguaje que corresponde a un modo de vivir: El español chicano no es incorrecto, es una lengua viva” (Anzaldúa, 1980/2007: 80; traducción propia).

Las feministas subalternas, el Feminismo de Frontera, preocupadas por la despolitización del énfasis retórico del posestructuralismo occidental de los ochentas, más inclinado a analizar los discursos que a beligerar contra la dominación, reivindican su voz, su experiencia corpórea, a lo mucho folclorizada por las feministas blancas, urbanas, académicas. Estas feministas subalternas y *subalterizadas*, proponen romper el silencio resistente, la invisibilización obligada y/o estratégica, a través del rescate de las

¹⁷¹ Michel Foucault (1986) es quien abre la veta analítica y conceptual contemporánea (“dispositivo de poder de la sexualidad”, “biopoder”, “cuerpos dóciles”, “disciplina”, etc.) sobre la que se fueron cimentando en los ochentas y principios de los noventas investigaciones afines a este enfoque.

experiencias “situadas” (véase en Haraway, 1993), y de las voces múltiples y diversas de las mujeres como fuente de conocimiento y herramienta útil para pensar la situación de la mujer y la sociedad. Pero fundamentalmente, para proponer una posición política, una acción política feminista, contra-hegemónica y anticapitalista. Por ejemplo, Gloria Anzaldúa (1999) usa la categoría “chicana” apropiándose de ella, resignificándola, rehaciéndola, cooptando y convirtiendo la categoría discriminatoria en emancipadora. Considérese aquí que la noción de experiencia conlleva una propuesta política, una alternativa de resistencia, de nuevos estilos de comportamiento, con potencial para transformar las condiciones de vida. Salir del silencio, estratégico y/o obligado, para co-construir, co-fundar voces que digan lo que las mujeres han callado. Romper el silencio con la toma de la palabra permite compartir, hacer comunión, dialogar y resignificar, en definitiva, acceder a la dimensión del pensamiento, de la generación de conocimiento desde nosotras mismas.

Desde otro flanco, que considero complementario, en los noventa, Judith Butler (1993/2010) presenta al cuerpo en el encierro de las operaciones discursivas, encierro que lo desmaterializa, lo virtualiza como un modelo a ser habitado, y no como un cuerpo históricamente construido. La materialización del cuerpo consiste en hacerse al cuerpo virtual (desmaterializado), al cuerpo deseable, al “cuerpo que importa”. La autora propone tratar de comprender los mecanismos por los cuales los cuerpos que no son convencionales, los cuerpos abyectos, los que no han sido capturados por el discurso, son los cuerpos que más importan y, por consiguiente, han sido sometidos a distintos tipos de violencia: el silencio, la relación de semejanza y la adecuación o corrección. El reto de Butler consiste en deslocalizar la materialización del cuerpo de la virtualidad, el cuerpo desmaterializado regulado por la nominación y los efectos productivos del discurso para que pueda abrirse a nuevas posibilidades. Montura teórica que la autora articula mediante el concepto de “performatividad”. El performance es una teatralidad que sucede en la medida en que se oculta la historicidad del cuerpo. Los cuerpos desmaterializados traen consigo actuaciones que son reiteración de una norma o conjunto de normas.

El “cuerpo que importa”, en los que nos es sugerido que encarnemos, está producido por el discurso. Podemos identificar los modos de actuación, los modos de experiencia: situados y parciales, en una mujer: adolescente, madre, esposa, abuela, trabajadora, amiga, amante, seductora. Y decimos: “la novia de fulanito es muy buena chica, no como la de perengano que ya verás como acaban”, porque los cuerpos que importan estarían detrás auspiciando la habitabilidad y la deriva experiencial. Ironizando con la nostalgia del amor pasado, Javier Bergia tiene un frase que, creo, muestra bien esto: “Para qué sentirme mal si tú no estás ahora”. Habría disponible un deber de sentirse mal, un deber estar aquí ahora, un deber decirte que estés, cantarte para que estés. Estos cuerpos virtuales con los que podemos jugar como en un juego de realidad virtual, a que tengan la vida que hay que tener: casa magnífica, coche, hábitos saludables, cara bonita, sonrisa fácil, potencial económico, excelente gusto gourmet... sea el cliché que sea el que se nos pase por la cabeza. Estos cuerpos son cuerpos fríos, deshabitados por la historia, por los matices, por la rabia, la carcajada y el amor que mata. Las feministas fronterizas reivindican el calor de la singularidad de la historia de

vida, y por ende del “testimonio” como un manifiesto de vida, como un hacer diálogo contagioso, enunciado desde una comunidad “real”, vívida, alegre y sufriente, reintegrando la vida, el cuerpo, la experiencia de habitar/ser un cuerpo.

Para dar consecución al anudado, retomaré, para argumentar cómo podría articularse la voz propia, la noción de reflexividad, ampliando así sus repercusiones teórico-metodológicas en el presente trabajo.

5.2.3. La articulación de la voz propia

La escritura autoetnográfica reflexiva constituiría un ejercicio analítico-creativo, una labor literaria en cuyo objetivo versaría en la articulación de una voz propia, de una expresión-contenido mediante la cual el investigador nos brindaría, en el orden de los aspectos teórico-metodológicos desarrollados hasta el momento, su experiencia investigativa correspondiente creación analítica.

Retomando trochas abiertas hasta este entonces, el motivo del investigador sería localizar y conectar las telas de araña sin perder de vista que el tejer es una práctica común y a su vez un acontecimiento singular y que, por tanto, no puede separarse históricamente de una disposición colectiva, de un nosotros. El yo de la autoetnografía reflexiva, sería un pretexto estratégico, “una violación habilitante” (véase en Butler, 1993/2010), que nos permitiría entrever aspectos colectivos en la articulación de la voz glosolálica y testimonial del yo, porque repito, lo que decimos, lo que pensamos y lo que sentimos, serían, en general, prácticas discursivas estabilizadas en el estrato instituido del imaginario social. Discursos que proponen disposiciones (clasistas, racistas, sexistas...) y que orientan las interpretaciones de la experiencia a través de arquitecturas discursivas anteriores al cuerpo y al acontecimiento. A partir de nuestro cuerpo, de nuestra experiencia particular, de nuestra convivencia y lucha cotidiana con el cliché, sería que nosotros podríamos pensar y sentir, construir, críticamente los ensamblajes que habilitamos, damos cabida o contra los que reaccionamos de múltiples formas. El enfoque reflexivo vendría a abrir esta vía, esta posibilidad investigativa, mediante la cual podemos discursivamente construir, plantear el paisaje crítico de nuestro vínculo con las tensiones y presiones del imaginario instituido, además de ofrecernos la posibilidad de construir un discurso minucioso en el que prepondere la construcción y la observación sobre la especificidad del acontecimiento, en términos de cualidad, valor y valencia, en contra del hábito de los enfoques de carácter explicativo.

No todo puede ser dicho, no directamente porque por decir nos puedan matar, si no porque, como vengo diciendo, hacemos memoria en circunstancias concretas, construimos el discurso desde diferentes nodos tensionales que simultáneamente nos atravesarían en diferentes intensidades. Las palabras no están hechas de antemano, no corresponden con una semiótica previa al lenguaje, no, porque no hagan que devienen de un arquetipo, de un cuerpo desmaterializado. Para hacer voz, tenemos que fajarnos con las discursividades dominantes, con los cuerpos que importan, en un fuerte nivel de presión del cliché. Por eso el lenguaje del texto autoetnográfico reflexivo puede

presentarse como un lenguaje titubeante presentando, simultáneamente, diferentes niveles de coacción, puesto que se trata de una búsqueda de voz que, por ir hacia el descentrarse, no está disponible, no está del todo articulada.

La escritura en la atmósfera de la reflexividad nos invita además de al análisis crítico, a crear las constelaciones de palabras para narrar la singularidad de la experiencia y de las relaciones y aconteceres que derivan del proceso de escritura del texto. Tomar las palabras enunciadas desde diversos contextos, para resignificarlas en el componer el texto, un hacer movimiento visceral de las palabras (y de sus contextos de uso dominantes), un reconocerse las áreas posibles en las que el cliché o el cuerpo desmaterializado se instala en su suceder inscrito en un acontecimiento. Generar un movimiento discursivo corpóreo, desde el decir particular del cuerpo. Gesto en busca de un cierto gradiente de autonomía, de autenticidad.

El enfoque reflexivo implica entrar en la frecuencia del no hay camino, de la incertidumbre de la práctica creativa, porque viene a decir lo no dicho, lo que el cliché amordaza, la voz experiencial, testimonial. Viene a embadurnarnos, a conmovernos, de historicidad, de “realidad”. Porque trata de generar y proponer discursos que permitan recordar y relatar (hacer observable) la complejidad de las vivencias cotidianas en condiciones de dominación y resistencia en una textura histórica concreta.

5.2.4. De cómo escribí Poética Vitae

A continuación voy a narrar el procedimiento de elaboración del texto autoetnográfico. Valga decir, de nuevo, que no habría un camino, ni caminos dados, para la elaboración de este tipo de textos, no porque no podamos prescribirlos, como “nos ayudan” los manuales sobre cómo escribir una tesis, sino porque su sentido político nos invita a que cada cual trace la trocha por donde su caminar en el terreno particular le oriente en pos de articular una voz propia alterna a los estratos discursivos estabilizados. La intuición y el hacer que nos propone el terreno, sería particular de cada persona-en-el-terreno, por tanto las recetas sólo sirven para despejar la ansiedad que pudiera traer la incertidumbre del “cómo lo hago”, “por dónde voy”, “a dónde ir”. Me refería a esta ansiedad en momentos anteriores del capítulo, y hago de nuevo hincapié porque por ser un tema recurrente, es un problema frecuente en la investigación en Ciencias Sociales. Para analizar, re-combinar, las relaciones entre nosotros, los otros y el mundo, tendremos que decir, hacer, las relaciones de nuevos modos, si vemos éstas como formas estables y ahistóricas, será difícil platearse si quiera la pertinencia de la potencia de la resistencia y la posibilidad, y cabida, de otros modos de decir. Un viejo combate éste que sigue siendo actual.

El presente apartado, se divide en cuatro partes. La primera (1) versa sobre cómo fue que escribí el texto autoetnográfico, “Sobre la escritura. 5 Vueltas o aproximaciones”; el segundo (2), la justificación de los complementos que acompañan al texto, “Complementos que acompañan al texto”; el tercero (3), habla del proceso de triangulación en la escritura, “Soporte metodológico al proceso. Trianguladores”; y el

cuarto (4), recoge las recomendaciones para la validez de la práctica investigativa de la autoetnografía reflexiva.

5.2.4.1. Sobre la escritura. 5 Vueltas o aproximaciones.

En el caso de *Poética Vitae*, intento construir la voz testimonial a partir de la identificación de la aparición, los tránsitos y encabalgamientos entre diferentes cuerpos que importan que me atraviesan y expreso en distintos momentos históricos. Retrospectivamente puedo dividir el proceso de escritura en 5 vueltas o aproximaciones sobre el ejercicio de escritura, acercamientos que incluye relectura, reescritura, inclusión de notas aclaratorias y documentos históricos a pie de página

(1) Para iniciar el proceso analítico realicé tres modos de aproximación complementarios. (a) Rememorar mi vínculo con la poesía desde la infancia, (b) preguntar a la gente que me rodeaba qué me podían decir de la poesía y (c) leer la poética de poetas reconocidos y publicados, así como los desarrollos teóricos de críticos y estudiosos de la literatura. Modos que amplio a continuación.

(a) Para iniciar la rememoración, la creación de mi vínculo con la poesía, comencé por, una serie de tardes, sentarme a hacer traer, a disparar, la memoria en tormenta de experiencia bruta, imprecisa; y de gran interés por esa imprecisión por la que asomaba ya el cliché, los lugares comunes de n cantidad de usuarios de poesía. Debido a que en 2010 publicara mi primer libro de poesía¹⁷², mi primer atrevimiento en poesía, se generaron una serie de presentaciones y entrevistas en las que me empezaron a preguntar por qué escribía poesía, desde cuándo y cuestiones en esa tesitura. Esta experiencia de interpelación anterior al contexto de creación de recuerdo, me fue de ayuda, porque además de incluirla posteriormente en el texto autoetnográfico, me guió para analizar desde este primer ejercicio nemónico, qué me estaba queriendo decir yo, qué estaba construyendo, a partir de los hechos que iba cocinando. Cómo estaba dando más importancia a unas cosas que a otras y cómo ese torrente primero venía ya casi configurado con una historia sobre yo y la poesía, algo muy interesante para el curso posterior del trabajo pues se abría una veta que empezar a analizar críticamente, un construir la poesía desde el hombre blanco que le canta al mundo y a las mujeres en pos de hacerlo bello y retribuirse por ello con una posición de estatus y conquista del afecto de los otros. Un escribir poesía para enamorar al mundo.

¹⁷² Hoyos ,P. (2010). *Quince volcanicocefalia 5 y otras gonorreas*. Buenos Aires, Editorial Retazos

- (b) Para ayudarme en el ejercicio reflexivo, contrasté y construí lugares comunes preguntando a varios colegas casi nada puestos en materia poética, para qué consideraban ellos que habían podido utilizar alguna vez la poesía en lugar de otras formas literarias. La mayoría -siete personas de nueve consultadas- atribuyeron a la poesía la capacidad de solucionar una fuerte necesidad por comunicar algo que sólo es comunicable mediante la poesía (pensamiento, sentimiento, historia...). Mi amiga, Belén (26 años), respondió: “Escojo el poema porque me decía imágenes muy bonitas, quería decirle algo bonito y venía en forma de poesía. no podría ni pensarlo de otra forma”. Ligando la función de la poesía a la transmisión afectiva: “el sentimiento me salió más por esa estructura. La vía de la estructura y como era corto se me hacía que contenía todo el sentimiento en pocas palabras”. En el proceso de consulta a los amigos y demás gente a la que pregunté según me la iba encontrando en diversos foros, pero ninguno autodenominado poeta, fui detectando sin ningún procedimiento, los lugares comunes en su discurso, formas de la poesía que también me valieron para preguntarme en cuáles aspectos compartía imaginario y en cuáles difería y por qué. Reflexión asociada al contexto de entrevista informal y al breve tiempo para generar una respuesta que pudiera haber sido más plural, pero lo que pretendía era disparar el diálogo con esas respuestas rápidas e interpelarme en ellas.
- (c) Además de a mis amigos, para el proceso de interpelación y disparo, acudí a la lectura de las poéticas de Cortázar sobre Keats, Poe, Haroldo de Campos, Rimbaud, Pavese, Mallarmé, Valéry, Eliot. Y en crítica y teoría literaria me venía acercando, fundamentalmente, desde hace tres años a los planteamientos de Harold Bloom y Maurice Blanchot. En este estrato de revisión sobre qué se dice de la poesía por parte de poetas y críticos, con posiciones muy dispares, influidas por corrientes filosóficas y movimientos artísticos situados, jugué sintéticamente con los siguientes planteamientos: Los poetas consideran, así como Cesare Pavese, que el hacer poético es un oficio, que para escribir bien poesía hay que escribir mucho, cuestión de sentarse día tras día voluntariosamente a escribir porque a escribir sólo se aprende escribiendo (y leyendo). Para escribir poesía hay que pasar por un largo proceso de incubación de experiencias que permitiría generar y transmitir cosas que se convocarían en los altos hornos del hacer poético. La incubación más que la acumulación de sensaciones, momentos, imágenes, en un baúl, se basaría en la sensibilidad perceptiva-constructiva, en su rumiación, refinera o decantación. Además de ser “sensibles” y dejarnos al afuera mediante la “tergiversación de todos los sentidos”, como le leí a Rimbaud. Se ha escrito, también, que la escritura de poesía dependería de la llegada de un estado corporal a través del cual ésta nos brotaría de la mano o el oído, llámese inspiración, posesión, trance. El poeta como mediador, escriba, conductor de lo advenedizo que no tiene porque conocer bien los

pliegues de la lengua. Ya sea por la vía estoica o por la vía mística, mediante la escritura de la poesía se llegaría a algo, a descifrar un ocultamiento, a nombrar las cosas, a crear lo nuevo, a persuadir a los dioses, a enamorar al chico o a la chica; una iluminación vinculada con los sentidos, con la sensación. Eso sucedería en la carne de los poetas, pero, una vez canalizados, llevados, puestos, disparados, arrojados al poema esos deseos o constelaciones de significantes, significados, configuraciones sonoras, ¿serán espejo de la iluminación que los generó? Y si consiguen iluminar, ¿cómo es que esto sucede, particularmente, en la poesía? Atolladeros estos abordados a lo largo de la tesis. En todo caso, estas posiciones me dieron cauce para jugar con su “estereotipicidad” en la lectura del cuerpo textual que ya estaba entrando en musculatura. Me previne sumamente de hacer categoría de estas “esterotipicidades”, y más que mirar a través de ellas, lo que hice fue jugar a decantar la singularidad de mi vínculo con el dispositivo discursivo a partir de comparaciones nada metódicas, previniéndome de la fuerza de absorción de la categoría sobre los acontecimientos.

Decir, además, que la escritura académica de la tesis, relacionada también con las lecturas mencionadas, habría estado presionando, constituyendo, siendo parte de la escritura del texto autoetnográfico. Al tratarse de un texto de carácter reflexivo y, la tesis estar influida por la perspectiva del Socio Construcciónismo, sobre todo a través de los planteamientos de Michel Foucault (1969/2009), el proceso de escritura del texto autoetnográfico estuvo medidado por la exigencia (sumando el recurso de los trianguladores) de que el texto no se convirtiera en una impostura cercana a una corriente poética concreta, sino que el carácter histórico y situado de la experiencia del vínculo fuera el exponente y la constante en el trabajo de escritura.

- (2) La segunda vuelta fue de otro calado, de otra intensidad. Tiré líneas hipotéticas en relación a la subordinación y resistencias alrededor de esos usos en bruto de la poesía y, los fui contextualizando referencialmente con otros acontecimientos y prácticas históricas de mi vida. En este momento, mi cuerpo fue despertando, reí, me compungí, me bloqueé, y, me apeteció más de un caballito de tequila para vasodilatar. No se trata de hacer listas, agrupaciones, esquemas de relaciones, cuando lo que escribes “te toca”, “te atraviesa”, como manifiestan las compañeras feministas, dispone un devenir escritural plagado de baches, saltos, retenes y agujeros negros. Pasé varias noches medio alcoholizado frente al texto, diciéndome “qué más”, con acceso de llanto, oliendo, saboreando los montajes pasados. Travesía por las llagas y los poros de uno que nos dan pie para pensar y sentir la historicidad. En mi caso, siendo sarcástico, me sentí un histórico panoli usuario de la poesía; no es muy amable estar haciendo algo sin saber por qué, o quizá sí, no hay que darle tanta cancha al discurso utilitarista de que todo tiene que tener sentido, pero los humanos hacemos muchas cosas porque los demás

humanos las están haciendo. Lo importante, es el soporte histórico, que supone quizá un punto de apoyo para comenzar a elaborar una voz lo más “honesta” posible sobre la tensión histórica entre la captura en los cuerpos discursivos y el sudor, la úlcera, la voz rota de uno. Esta aproximación duró alrededor de un mes (Diciembre de 2011).

El texto se iba dando por fragmentos. Escribiendo sobre ciertos episodios y sentimientos iba saltando de repente a otros sin conexión aparente, saltos que fui registrando por si más tarde pudieran ser recurrentes. El desbarajuste de la escritura construía momentos como en 2006 cuando un afamado crítico español, después de que un amigo le pasase una compilación de poemas, para decirme que era un gran poeta no leído o, el momento aparentemente inaugural en el que empiezo a copiar poemas de Pablo Neruda para, escondidamente, entregárselos a mis compañeras de aula con 10 años. Voy identificando ciertas condiciones en las que aparezco “yo” como agente indiscutible, voluntarioso, en el acercamiento a la poesía, como sí desde muy joven el camino hubiese estado predispuesto para transitarlo, predisposición y saturación del “yo” bastante sospechosas. Así que fui confrontando, re-escribiendo, estos montajes y tratando de contármelos en relación, en articulación, a otros fenómenos de mi contexto social y de mi historia de vida.

- (3) La tercera vuelta o aproximación, corresponde con dejar descansar el texto, con la toma de distancia sobre la intensa experiencia de encuentro y desencuentro con los recuerdos que construí lo más críticamente que pude en aquel mes agitado. Considero sumamente importante este desprenderse del texto porque como valoré después del alejamiento por seis meses, el escrito estaba enmarañado, era poco explícito con el propósito reflexivo, y tendía más hacia valoraciones y apreciaciones mías en relación a mi historia de vida. En estos meses, mis amigos y trianguladores habían leído y comentado el texto, documentos que guardé en la carpeta correspondiente, y que no abrí hasta la siguiente vuelta, la cuarta, en la que retomo el texto. En esos seis meses estuve inmiscuido en el cierre final del borrador de la tesis.
- (4) Una cuarta aproximación, citada en el punto anterior, y transitoria entre el punto 3 y el 5, son las relecturas. Durante los seis meses de distanciamiento, estuve volviendo al texto, releyéndolo, escuchándolo, cuando se me venía alguna idea o de repente se me proponían ciertas conexiones, a veces súbitamente, respecto de partes del texto con las que no me sentía conforme. Mirando atrás, doy a la relectura, el rol de ampliar y plantear otra lentes para trabajar sobre las fallas donde la fuerte fricción emotiva no me permitió más que plasmar la vorágine en torrente bruto.
- (5) Tras dejar orear a la intemperie de los días del mes de junio de 2012 donde tenga, por motivos de fechas en relación al depósito de la tesis, que cerrarlo

definitivamente. En este dejar el texto abierto he seguido escribiéndolo en silencio, es decir, haciendo algunos apuntes breves y rebajando la intensidad emocional del proceso de escritura. La paciencia es la actitud, que considero, debe prevalecer tanto para construir el texto, para encontrar y mover con la carne las palabras, como para aguantar intensidades afectivas que podrían distraernos de la labor reflexiva. Para tratar de hacer camino, encontrar-hacer-palabra, en la oscuridad, en la precariedad de oxígeno y de señales externas (mapas o balizas). También la distancia con el “yo” narrativo, creo que colabora, en la tentativa analítica y escrituraria. En mi caso, en los intentos por desapegarme de las narraciones predominantes y, así abrir camino a escritura y el análisis de las relaciones entre fenómenos que pudieran formar parte de la construcción de las circunstancias de la trama del texto, así como intervenir en el hacer de la escritura. ¿Cómo se hace para tratar de conseguir paciencia y distancia? ¿Serán estas actitudes, en el proceso, las que colaboren a los demás investigadores que se planteen realizar un autoetnografía reflexiva? Humildemente, no puedo hablar más que de los andamios que se me han presentado y han ido participando de mi proceso de escritura. Soy una persona impaciente y que suele ser implicada afectivamente, tal vez por eso, le de tal dimensión en el trabajo, y usted con otros hábitos y costumbres señale otro tipo de movilizadores para la escritura del texto autoetnográfico reflexivo.

5.2.4.2. Complementos para el hacer del texto

Para dotar al texto de más contexto que sí mismo, para complementarlo y tejer una red relacional con mayor capacidad expresiva, y acorde a las herramientas teóricas que vengo exponiendo, decidí incluir varios elementos a pie de página y FIGURAS (fundamentalmente fotografías).

A pie de página añadí algunos poemas dialogando con la acción de la narración y con los enclaves de hacer poético contruidos. Así como señalé en los inicios del capítulo, los poemas no han sido puestos con la intención de ilustrar nada, y como he insistido e insistiré, todo lo que se diga de ellos en relación a su contexto relacional de producción, sería limitarlos a una vertiente interpretativa. Quise introducirlos como enclave y como voz, así como hace Anzaldúa en *Boderlands/La frontera. The new mestiza* (1987/2007), aunque los poemas y canciones que ella introduce son parte del cuerpo del texto. En mi caso, sólo comparto de tal modo, y al final, “his pan dad”. No he querido hacer del texto poema, poesía; porque he considerado que la narración sería lo más adecuado para tratar de elaborar un texto sobre el que podamos dialogar en clave de Ciencias Sociales. El texto está escrito conjugando tiempos verbales y momentos de escritura, está escrito a capas. Revisión tras revisión, escuchando los comentarios de los trianguladores o de mi mano personal, he ido añadiendo, quitando, limando, cosas. No será extraño que pudieran localizar diferentes voces temporales y diferentes narradores.

En la misma tónica, añado dos entrevistas de un periódico de España, e-mails (con la entrevistadora de una de las entrevistas, Luis Eduardo Aute y José Kozer), algún fragmento de diario personal (septiembre de 2011) y comentarios en facebook de amigos poetas (sobre un encuentro de poetas). También las ligas o los links de diferentes enlaces en internet (vídeos, páginas web y música) con los que he dialogado para por si gustan ustedes leer el texto conjunto el imaginario que convoco.

Respecto de las FIGURAS (son un total de 15), decidí incorporar material gráfico para además mostrar visualmente los haces de relaciones por los que se construye el imaginario de la poesía. Porque las Casas del Poeta, las cantinas, las reuniones, las lecturas, los cuartos, son parte igualmente importante, fundantes, mantenedoras y potencializadoras de la variación en la construcción del discurso poético. Podrán encontrar desde fotografías de mi archivo personal, hasta fotografías extraídas de internet reseñadas con su lugar de procedencia correspondiente.

5.2.4.3. Soporte metodológico al proceso. Trianguladores

Para tratar de prevenir al máximo que el texto autoetnográfico reflexivo torne en una tentativa insuficientemente crítica y desmovilizadora, tal vez en un texto matizado por tintes egocéntricos, en el que la estética de vida del etnógrafo sature más que el análisis crítico en cuestión; pedí a dos amigos que hicieran de trianguladores. En este caso, los trianguladores tienen el rol de, en el curso de la escritura, hacer de comité de vigilancia de las desviaciones del propósito reflexivo. El cuerpo del egocentrismo es una forma de lo social, una prisión en el cruce de las relaciones de poder, expresión de la urdimbre del imaginario social. No se trata de desligar tampoco el “yo” de la escritura autoetnográfica, pues el “auto” habilita la oportunidad de, por el hecho de estar (yo) implicado en las relaciones de poder, analizar críticamente la articulación de tales relaciones (véase en Butler, 1993/2010). Nuestro cuerpo, nuestra experiencia, no es explosivamente algo puesto ahí para tratar de ser comprendido en su unidad, sino el complejo de las prácticas sociales, las posiciones de sujeto disponibles en las que se nos propone que nos situemos, que trabajemos, que nos reproduzcamos, que nos realicemos, el volumen cambiante e instituido de relaciones de dominación, sus resistencias, la violencia: racista, patriarcal, capitalista, colonial... La ayuda de los trianguladores es necesaria para aumentar el potencial de visión y valentía en los puntos fuertes donde satura la heteronormatividad. Mirar las relaciones que le atraviesan a uno, que le duelen, y que le es más complicado a uno mirar con distancia crítica.

Elegí dos trianguladores porque consideré que era un número óptimo de voces en el desarrollo del proceso de escritura, y a estas dos personas por la criticidad histórica de nuestro vínculo. Ruth Bautista Durán, estudió socióloga en la Universidad Mayor San Andrés (La Paz, Bolivia), hemos convivido, creado y trabajado en una plataforma de investigación conjunta en Bolivia, el Colectivo Jiwasa; y, además ha sido lectora asidua de mis escritos desde 2007 y en 2009 prologó mi primer libro de poesía (*Quince*

volcanicocefalia 5 y otras gonorreas). Álvaro Briales Canseco, estudio conmigo psicología en la Universidad Autónoma de Madrid y el Máster en Investigación en Psicología Social en la universidad Autónoma de Barcelona. Somos compañeros íntimos de vida y de discusiones alrededor de las problemáticas sociales. Para nada le atrae la poesía, lo que considero interesante en balance de la empatía literaria que comparto con Ruth, no porque espere nada especial de la ajenidad sino porque entraña una perspectiva más afincada en las ciencias sociales, y a la vez, más reactiva a la poesía (porque hablando con él, declara que la poesía es muy bonita pero que el prefiere lo concreto de la acción política).

Las instrucciones que les di a ambos a la hora de que fueran revisando el resultado de las aproximaciones 1 y 3, fueron las siguientes. Para la primera vuelta, les pedí que, por favor, me ayudaran a descomponer los clichés que pudiesen llegar a detectar en la amalgama, movidos por la intuición de nuestro vínculo, indicándome dónde y cómo creían que estaría sosteniendo patrones discursivos sobresaturados por el protagonismo del “yo” en el texto. En la tercera vuelta, seis meses después, primero les pedí que valoraran la reescritura de los puntos que habían señalado en la revisión anterior, por si quedase más reelaboración crítica por hacer. Después, como última instrucción, les sugerí que detectaran si en el texto sentían ausencias o inconexiones, y en caso de que así fuera que señalaran dónde y de qué forma consideraban que el texto se perdía o evadía de ampliar o abordar ciertos pasajes.

Para cerrar el apartado, añadir que las consideraciones y comentarios de ambos colegas, me ayudaron en gran parte a localizar derivas ególatras, y a exigirme más trabajo, más valentía, sobre ciertas orografías del texto, como la intersección entre 2006 y 2012. Donde había un salto, una grieta, por la que había pasado sin dar valor. Y, complementariamente a su trabajo analítico, agradecerles y dar lugar a su compañía y respaldo en el proceso de escritura.

Antes de dar paso a *Poética vitae. Cómo será que vengo escribiendo poesía*, espero que la descripción elaborada sea, en lo impreciso, transmisora y, adecuadamente, en la lógica de la disposición y los requerimientos teórico-metodológicos presentados

5.3. *Poética Vitae. Cómo será que vengo escribiendo poesía.*

Aún sigue encantándome que me lean, que me cuenten cuentos mi cabeza reposada sobre unas piernas o una almohada, tumbado en el suelo. Desde chiquitito, antes de dormir y después de sacrosantamente hacer los “ejercicios del ojo” que nos mandaba el Dr. Puerta¹⁷³, casi todas las noches mi madre me leía un cuento o dos si eran cortos. Si, por cualquier cosa, no estaba, ponía un cassette de cuentos de los muchos que tuve. Dulce rito para entrar en la amniosis de los sueños. Aún adolescente, a mi abuela Pilar le pedía que me repitiera una y mil veces las historias (que me sabía de memoria) sobre el viaje de su padre, Manuel, a México; que me hablara de cómo fue la Guerra Civil en

¹⁷³ A los dos años me detectaron hipermetropía y estrabismo en el ojo derecho.

Pimiango, dónde se escondieron, refugiaban, cuando los bombardeos; qué pasó cuando, qué decía tal, qué hizo quien después de qué. Fui un niño algo pesado. Efecto de las historias, de mi creencia y gusto por ellas, que ahora vivo en México no sé muy bien por qué razones, si buscando la memoria de mi bisabuelo, si por las bellas amistades, si por seguir la intuición, si por huir del “asentamiento”, si por el contagio de *Los detectives Salvaje*¹⁷⁴ o por qué.

En general, no había quien me sentara a leer, lo mío era el trajín, corretear (y en matemáticas me iba tradicionalmente mal porque quería acabar el problema antes de empezarlo). Mis padres por cuestión de política educativa interna restringieron el acceso a las videoconsolas (no tuve ninguna hasta la generosidad de Marta, quien me cuidara de los 4 a los 8 años. Una Gameboy que usara mi padre más que yo). También tenía restringido el horario televisivo, mi franja de televidencia era de media hora al día y asunto mío elegir qué ver. La tele me gustaba, evidentemente. Vengo de una familia que valora lo letrado, la cultura (con mayúsculas). Con mis padres es habitual ir a ver exposiciones de pintura los fines de semana a la Fundación Juan March. En la plástica me sentía más agradablemente convocado, la tarea con las temperas no requería de precisión ni de sutileza, sigo siendo bastante bruto, y disfrutaba mucho pintando las mañanas del fin de semana. Los sábados me levantaba a pintar toreros cogidos por toros diminutos, una de estas pinturas, fechada en 1992, está colgada en el salón de mis padres. Fui un niño salao, preguntón, revoltoso, pegón (y noble). Me apuntaba a un bombardeo, eso decía mi abuela. Era feliz quedándome a dormir fuera de mi casa aunque no hubiera niños con quien jugar. Sabía armarla solo y también sabía cómo hacer para que la armaran conmigo. Gajes de mi condición de hijo único. Mis padres, Ana e Iñaki, ambos trabajaban en horario continuo por lo que habitualmente tuve una completa agenda extraescolar compuesta por actividades extraescolares obligatorias, como el violín, y optativas como el taller de expresión, la cerámica, la natación, el fútbol, el baloncesto, la pintura. Lo artístico, letrado y de izquierdas, en mi casa, fue siempre muy bien visto.

Llegando a la poesía, creo que empecé a escribir incidido por el encuentro sucesivo con dos películas: *Cyrano de Bergerac*¹⁷⁵ y *El cartero (y Pablo Neruda)*¹⁷⁶, a la edad de 10 años. Creo que, de cierta forma me sentía un poco Cyrano, puede que porque desde los dos años portara unos contundentes lentes y parche en el ojo. También me sentía un poco Mario Ruoppolo, un poco el que no sabe cómo llegar, el que no sabe cómo hacerse ver para alguien -las niñas del curso. En una urgencia mimética empecé a copiar poemas de Neruda, poemas de *Los versos del capitán* (1952), libro residente en la biblioteca de mis padres, puesto encima de mi mesa por mi madre junto a una vasta antología de poesía española que nunca abrí. La poesía de Neruda podía ayudarme. Una y otra vez copié poemas como “Bella”, “La noche en la isla”, “Tu risa” y se los hacía llegar (en la cajonera del pupitre o en la mochila) a diferentes compañeras de clase. Cursaba sexto de primaria, un año escolar peculiar pues las clases normales estaban atravesadas por un proyecto teatral conjunto en el que cada alumno tenía función y

¹⁷⁴ Novela de Roberto Bolaño (1998).

¹⁷⁵ 1990. Dirigida por [Jean-Paul Rappeneau](#).

¹⁷⁶ 1994. Dirigida por Michael Radford.

responsabilidad. Incluso, una de las obras representadas fue escrita por dos compañeros, se titulaba *Descanso en el vestuario*. La obra central era *Besos para la bella durmiente* de José Luis Alonso de Santos, dramaturgo amigo de nuestro profesor, Enrique Patiño, impulsor y culpable de todo. Culpable porque algunos de los padres no estuvieron de acuerdo con que “perdiéramos” horas lectivas y “conocimiento”. El mismo Patiño, de tarea para las vacaciones de navidad nos pidió escribir un diario. Yo no tenía mucha costumbre de leer ni de escribir, más que los reducidos poemas que copiaba y recitaba en la acústica del baño ante un viejo grabador Philips de color negro. Por ese entonces mi padre ponía cassettes de música protesta latinoamericana y castellana, en los que cantaban a los poetas, y también ponía otros en los que se les podía oír recitando. Cantaban a los poetas, oh. La poesía habitaba en mi casa, sin fervor ni devoción, pero tal y como lo entendía, estaba “bien” eso de hacer poemas.

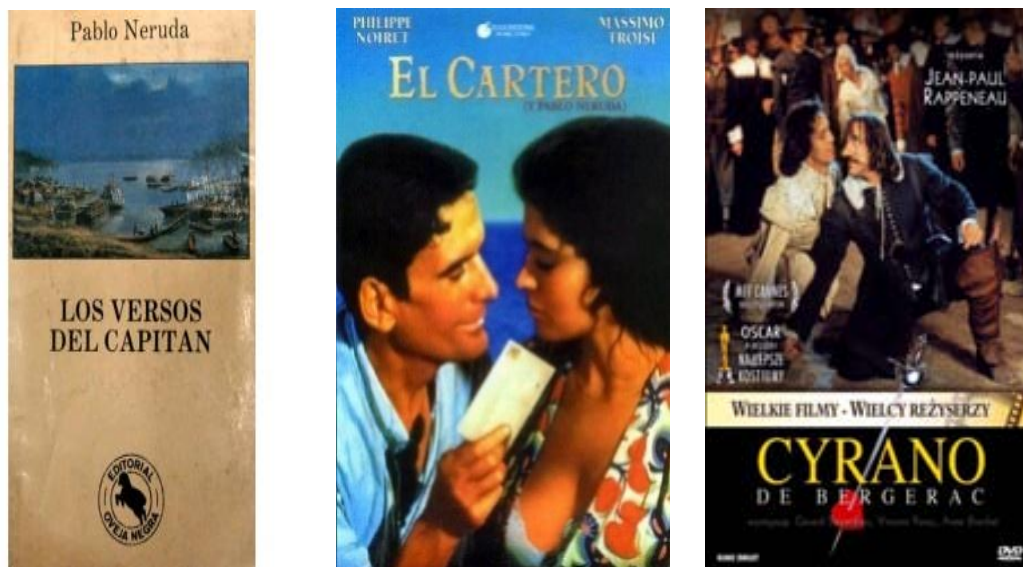


FIGURA 5.1. La portada de una edición del libro *Los versos del capitán*¹⁷⁷, y los carteles de los films *El cartero*¹⁷⁸ y *Cyrano de Bergerac*¹⁷⁹.

Esa navidad de 1994, a mi tía abuela, María Eusebia, directora de un colegio para sordos, se le encomendó o se prestó voluntaria para que, junto con la escritura del diario¹⁸⁰, reforzáramos mis carencias en el área de Lengua. Recuerdo que nos sentábamos en la sala de la casa de mis padres, en una mesa lacada en negro, con el diccionario de sinónimos y antónimos a la mano. Tía Mari, como la llamábamos, exigente, recta, viajada, se desconcertaba ante mi intermitente falta de interés, concentración y constancia. Constancia, palabra recurrente en mi vida –con el falta por delante. Me hacía recurrir al diccionario para ejercitar el vocabulario, de ahí que recuerde el descubrimiento de verbos como asir, sinónimo de agarrar, y el esfuerzo que me suponía intentar por medio de la escritura contar algo más barroco que lo insulso de

¹⁷⁷ Extraído en: http://tienda.piyon.cl/product.php?id_product=1126

¹⁷⁸ Extraído en: <http://www.quedepeliculas.com/peliculacine-el-cartero-y-pablo-neruda-742.html>

¹⁷⁹ Extraído en: <http://cartelesmix.es/?p=2212>

¹⁸⁰ Al diario lo titulé: “El diario de Paul Holes”.

los días vacacionales. De siempre he sido inventor de historias (y excusas). Tía Mari, un tanto desesperada, en una sobremesa navideña le expresó a mi madre que así, tal y como se estaban dando las cosas, no podía más. No fue una renuncia dramática, ella y yo nos llevábamos muy bien, me encantaba ir a su casa a mirar la gran cantidad de cosas que traía de sus viajes por diferentes partes del mundo, también era una buena contadora de historias. Cual fuera el caso, que además del diario, esas vacaciones se me ocurriera escribir un libro de poesía, *El libro de poesía de Pablo Hoyos*¹⁸¹. El poemario estaba dividido en cinco partes: amor, artistas, estaciones del año, naturaleza y cotidianos; que hacían un total de alrededor cuarenta poemas. En enero, regresé al colegio diciendo que quería ser poeta además de cantante de ópera. Casualidades de la vida, llegaron a las aulas de mi curso unas personas interesadas en historias de niños diz que para escribir un libro, luego resultaron de un canal privado de televisión. Al mes, con el permiso de mis padres, vinieron a casa a hacer unas grabaciones. En primavera se emitieron los tres esqueches de menos de diez minutos en los que salía hablando de Neruda, las metáforas, el violín y la ópera¹⁸². Salir en televisión no cambió mi vida, fue divertido y excitante pero, nada más grave que “¡Oh, salí por la tele!” En clase seguía siendo un alumno revoltoso, disperso, sin buenas calificaciones¹⁸³.

Al año siguiente, entramos en la ESO (Educación Secundaria Obligatoria), cambalachearon los grupos que llevaban juntos toda la primaria y, además, se integraron nuevos estudiantes de un pequeño colegio que estaban cerrando. Novedad y entrada en la rebeldía adolescente. Seguí escribiendo algunos poemas de amor¹⁸⁴ con la esperanza de ser correspondido. Queriendo aprender a “dominar” las palabras, así como le

¹⁸¹ Uno de los poemas, *Metáforas para el mar*:

Eres azul como sus ojos. / Eres verde como el campo. / Eres frío como los polos. / Eres cálido como el abrazo. / Eres sonoro como el piano. / Eres inquieto como una mosca. / Y quieto como un plato. / Eres el mar, el mar, dócil y fiero.

¹⁸² No dispongo del material digitalizado para reseñarlo. El programa se llamaba “El programa más o menos, multiplicado o dividido”, y formaba parte de la oferta del canal privado de televisión CANAL +.

¹⁸³ El colegio Monserrat, en el que socialicé, pertenecía a la Fundación Hogar del Empleado (FUHEM), y una característica reseñable es que formaba parte de un programa piloto de educación constructivista. Trabajábamos en grupos de 6 alumnos para diz que aterrizar los postulados de Vigotsky. Teníamos más o menos voz que en otras instituciones de enseñanza, no lo sé porque no fui a ningún otro colegio. El profesor más revolucionario en sus modos de enseñanza-aprendizaje, era subalterizado (José Medina) y tomado a chiste por nosotros, cómo le ibámos a valorar si sus compañeros de claustro por lo bajini le menospreciaban. También recalcar la seña del colegio diciendo que estaban escolarizados varios hijos de políticos y artistas, entre ellos la hija del que era presidente del gobierno, Felipe González, del PSOE. A día de hoy, ella, María, buenamente casada con uno de los hijos del archimillonario mexicano Carlos Slim.

¹⁸⁴ *Lidia*:

Fuego en mis venas / euforia todavía te queda / todo por un beso de amor / a causa de un corazón de piedra.

Yo me acerque a ella / me miro con cara de pena, / suelto, solo, salió sin pereza, / un punto y seguido / aplazo un instante la fiesta. / Lo acepto, me dijo ella, / de dar un salto ganas me dieron / pero me aguanté y la dije hasta luego.

Mi vista creyó ver que se acercaba, / era cierto acertó mi mirada. / La timidez se empezó a apoderar de nuevo / de casi todas las partes de mi cuerpo. / Pero poco a poco se acercaba / algo me decía su mirada, / aquello fue una / frase silenciosa, / una novela sin prosa, / un hechizo de amor.

enseñara Pablo Neruda al cartero, y utilizar la “cerbatana” de la poesía haciendo gala de su exotismo y disparando en el soplo las bolitas de papel reblandecidas por la baba. Las negativas inspiraban nuevos enamoramientos y nuevos poemas (también seguí copiando algunos poemas que firmaba con mi nombre, nunca me pillaron porque a ellas la poesía les servía para poco. No sé por qué escogí esta opción...). A las chicas no les seducía tanto un poema como otras cosas más vinculadas a la parcela de la popularidad, la expresión de rebeldía transgresora, el calimocho y los porros. Un amigo y yo, intentamos llamar la atención reescribiendo letras de canciones de Antonio Vega, Ella Baila Sola y Javier Álvarez, pero el fenómeno no servía de mucho, Carolina, Rocío y las demás “divas” no nos hacían el caso que deseábamos. Queríamos ser cantautores. Pero yo cada día quería ser una cosa diferente.

Hasta que entré en la universidad a estudiar psicología no tuve en mi mano un libro de poesía por más de diez minutos. La escritura que me ocupaba, entre que quería cultivar la cara sensible de un Pablo un tanto fatal y por ese hueco subvertir esa profecía autocumplida en el desastre que tendían las miradas de la autoridad sobre mi cuerpo. Los poemas de ese tiempo no versan sobre los conflictos con la autoridad ni las gamberradas, hablan de amor, sentimentalidad¹⁸⁵, y, de asuntos y problemáticas cotidianas generales¹⁸⁶. No tenía ni mucha vergüenza ni mucho miedo a hacer lo que los demás no se atrevían (no voy a entrar en detalles). En este tiempo, mis padres se asociaron a una unión de cantautores comandada por el fallecido Quintín Cabrera. Laura Botella, compañera de clase, y yo, nos decíamos los socios uno y dos de *Zeca*¹⁸⁷. Cada martes asistíamos a un concierto en una sala de teatro alternativo del centro-sur de Madrid. Escuchamos y compartimos pasillo y, a veces, camerino con José Antonio

¹⁸⁵ Abril de 1995. *Timidez*:

Yo no sé qué pasa / pero cuando lo sabes, / me entra, /
ya me ha entrado, / una risa inválida.

Siempre con miedos / a decirte, / miedo a amarte. /
Timidez / Será será.

Y si la miraras, / Exprésale tu cariño / con unos versos /
que denoten / que está abierta tu alma, / expulsando la timidez / de tus adentros.

¹⁸⁶ (Febrero de 1995) *La Droga*

No seas duro / ya te decía tu abuelo / se tu mismo / te decía el director del colegio / y tus padres qué / ¿no te advirtieron? / tu problema fue ser tan necio.

No hacer caso / a unas palabras tan sabias / te ha costado este dolor / y esta lucha tan amarga.

Todo por la dichosa tontería / de querer ser el mayor. /
Ya te advertí yo / por drogarte / no vas a ser el mejor.

No lo pruebes / te dijeron, / o probaste y / a la vez te enganchaste / deseaste pasar las barrera, / ser superior, más importante, / evadirte, solucionar tus problemas, / como resultado / la droga corriendo por tus venas, / todos los días / viviendo para ella.

Era tu obsesión, / tu vida, tu razón. / No puedes desengancharte, / te domina, / por ello estas ahora / en un centro de toxicomanía.

¹⁸⁷ Nombre en homenaje al cantautor portugués José Afonso o Zeca Afonso (1929-1987)

Labordeta, Luis Pastor, Pedro Guerra, Javier Bergia, El Indio Juan... En mi casa, además de los tradicionales de la música de protesta en castellano de España (especial mención a Paco Ibáñez), sonaban Víctor Jara, Inti Illimani, Lucio Battisti, Lluís Llach, Oscurri, Benito Lertxundi, The Cure, Madreus, Bob Dylan, Mike Oldfield (mi primer concierto en la plaza de toros de las ventas, ¿1992?)... Mi padre, en su creciente condición melomaniaca, nos hacía convivir con la música, convivir convivir. Con cuatro años me apuntaron a clases de violín. Algún imprudente debió decirles que el niño tenía buen oído y, una tarde de invierno con olor a castañas asadas, de pronto, me encontraba en un cuarto donde una señora japonesa nos pedía, a otros niños y a mi, que repitiéramos cantando una canción que decía: chocolate caramelo, chocolate caramelo. Ritmo que después, imitándola, teníamos que ejecutar con el arco sobre las imaginarias cuerdas de un violín de cartón. La señora se llamaba Isako y el método de aprendizaje: Suzuki, como las motos.

El lapso del Instituto¹⁸⁸, se caracteriza por someras lecturas guevaristas y el asentamiento en una posición crítica e interpeladora con el estado de injusticia social y los discursos derivados. Empiezo a comprar camisetas del Che, de grupos de rock español (La Polla Records, Extremoduro, Reincidentes, Sociedad Alcohólica), participo en reuniones del Sindicato de Estudiantes, salgo el fin de semana por el madrileño barrio de Malasaña, voy a los conciertos de rock, y los domingo juego al fútbol en el equipo del Instituto. No he sido mucho de saberme las letras de las canciones. Casi todas las cantaba onomatopéyicamente salvando la palabra en los estribillos. Me sabía alguna que otra. La escucha era fundamentalmente emotiva, básicamente de:mecagontóloquesemeneahostiaputa. Sigo sin leer más literatura que la que me mandan en clase y, de las lecturas trato de evadirme con hartas tretas. Me da hueva leer, pero después de que mi madre me castigara a leer lo no leído, parcialmente me gusta; así leí *Los Santos Inocentes*¹⁸⁹ en una tarde-noche. Si se podía ir por el camino corto, mejor que mejor. No aguanto concentrado, lo que deriva en la decisión de mis padres, a petición del tutor, de meterme en una academia de estudio a la que asistiré todos los días de la semana, menos los domingos, 5h al día entre unos quince jóvenes más observados militarmente por una señora teñida de rubio y practicante de la disciplina militar. Fue una pequeña tragedia personal que cumplí a raja tabla. La señora no bajaba de estúpido a nadie, pegaba con la regla y castigaba infamemente contra la pared (cargando libros con los brazos paralelos al suelo) a los que sus familias permitían que lo hiciera, caso que nunca fue el mío. Estaba yo muy rebelde, la “liábamos parda” con unos amigos en las inmediaciones del palacio de los deportes ahí por Goya. Me hice un pendiente en la oreja derecha, un aro de plata más o menos grande, había que ganarse un lugar. En ese momento si que no toqué para nada la poesía, la poesía anterior no podía tener ninguna función, el lenguaje se disparaba de otra manera, no parábamos de putearnos entre nosotros, de ridiculizarnos, de hacernos bromas pesadas, de contar historias que más que en la representación de la realidad estaban guiadas por el deseo de ocupar otros lugares lejanos a nuestra condición adolescente en Madrid. Fui bastante fan de las

¹⁸⁸ Continuidad de la misma institución educativa.

¹⁸⁹ De Miguel Delibes, escrita en 1981.

mentiras, de contarme historias que pudieran haber sido ciertas, historias éstas afines a lo que se podía esperar de un adolescente rebelde, porque yo no lo era tanto, ni le entraba a las drogas ni a esferas de lo vandálico en las que la integridad de otros se viera afectada. La exageración, la re-creación era un modo de “sobrevivir” a lo que otros amigos cercanos hacían, cosas que les ponían en una posición de estatus grupal, y yo no sabía callar. En el mismo intervalo con otros compas hacíamos grafitis por los barrios de Madrid con una bandita que nos hacíamos llamar los *AMF* (El Arte de la Mafia). Mis compas eran belicosos dentro de la dinámica grafitera de marcar y ser reconocido, bebíamos los fines de semana, pero mi moral me mantenía lejos de los excesos y el día que llegué fumado a casa cayó sobre mí la llamada de atención de unos padres atentos y con los que confrontaba (sobre todo con mi madre).

Consecuencia del nuevo interés por lo político y del permiso y apoyo de mis padres, emprendo lo que terminó por ser una trayectoria de voluntariados latinoamericanos por los que fui elaborando una relación de fecundo amor con lo que un francés dio por llamar América Latina. Mis padres siempre están ahí, detrás, con, para, en. Si lo que se me ocurría podía argumentarlo, cumplía los acuerdos que conveníamos y la economía lo permitía, ellos me apoyaban (me apoyan). Y, otra cosa no, pero se me ocurrían bastantes cosas mediante el cuerpo, a cada rato quería abrir mi rumbo de actividades extraescolares. A los 17 años recién cumplidos participo de la Brigada Internacional de Trabajo Voluntario José Martí en Caimito, Cuba (2001); después Quito¹⁹⁰ (2004); La Libertad - Honduras¹⁹¹ (2005); el altiplano boliviano¹⁹²

¹⁹⁰ Quito, julio 2004.

Desvío mis pasos / de esta hacinada acequia / de miradas vacías / insonoros llantos.

Divago sólo / por un occidente somnoliento / recostado sobre manto terciopelo, / vago en bostezos / dolorosamente vago.

Las replicas desechadas / silban hambrientas / entre la maleza que / abraza mi alma. /

Aumento los pesares / viajeros y ancianos, / alistando esperanzas / abatidas en mis lacrimales / formando escuadrones silenciosos / que empuñan olvido.

¹⁹¹ La Libertad, Honduras. 28 de agosto de 2005. *La Rocola del café libertario*:

Cambia de frecuencia, / el dial se traspasa al teléfono, / el mensaje se catapulta a los países receptores. / Inminente aborda los oídos de los emigrados y / la lágrima desafía al funambulesca / despertando las entrañas de la vida.

Marido-Esposa. EEUU-Honduras

El eco del celular describe el asfalto estadounidense. / La barra rosada del snack bar, / los edificios de ladrillo entristecido, / las escaleras de incendios articuladas. / Las gotas de lluvia sobre el cristal del piso compartido, / la textura del sofá-cama verde jaspeado.

Los pies descalzos sobre el piso polvoroso. / La puerta abierta al paso del tiempo, / la sábana alzada por el viento. /

Las tardes sonoras bajo el ficus. / La leña de la cocina mantiene nuestro aliento, /

Comunica,..... ya no escucho su eco.....

(2007-2009); la tierra caliente de Colombia¹⁹³ (2010). Las estancias/experiencias cooperantes, porque no me gusta llamarlas viajes, ya desde Cuba, invitan a mi muñeca a trazar grafemas dando cuenta, recopilando, reflexionando sobre las novedosas convivencias en las que me estaba fraguando, en las que pude saberme otro además de las etiquetas que venía aplicándome desde la primaria, y también las convivencias que me traía.. En Cuba escribí un extenso diario, extenso para el hábito escritor de aquel entonces, en un antiguo cuaderno de registro de la que fuera la fábrica de conservas de mi bisabuelo Manuel en San Vicente de la Barquera. Ahora que vuelvo al diario, sorteando la legibilidad de la letra, se evidencia cómo el lenguaje me maneja, abundan las grandes palabras y tramas, como en una búsqueda por encarnarlas: llegar a ser “revolucionario”. Pero, y así, a este Pablo solo se le ocurre en Santa Clara, hacerle la de Michel al Pibe Valderrama mientras tomaban una foto de grupo junto a una estatua en bronce tamaño natural de Guevara de la Serna. Será después de la brigada, impactado de bala por el amor no correspondido, que me sentaré a escribir poesía como una forma de encontrar una expresividad acorde con el sentimiento, acorde con una densidad vivencial que en el diario queda flotando en la superficie del charco de la página¹⁹⁴.

¹⁹² Viacha, Bolivia. 8 de junio de 2007. *El rapto de la autoestima aymara:*

Aymara, / pompas translúcidas que desde los cerros / caen rodadas hasta zambullirse / en el seno de la tierra.

Puna, mina, *ch'alla* / Vericuetos de avasallamiento / a fuerza de pólvora y catas dolorosas. / Sostenidas como albores / de firme pulso.

Ungidos los remedios sin otra / sobre la piel piedra / de lo que hoy los antropólogos / estereotipan en palabras. / Las que si fueran capaces de portar / el peso del desasosiego, el martirio, la opresión, / enmudeceríamos en desuso.

Los burócratas se legitiman en espirales de doble discurso, / gobernando en el idioma de los crespones negros. / La moral vaticana les sobreguarda desde los siglos. / Tal vez debería llegarles la muerte. / Con estos mercachifles díganme ¿qué es la democracia?

El bellaco critica el rencor de un pueblo acribillado, / el cura se olvidó de poner la otra mejilla. / Reciben pero no siembran / ¿dónde se ha visto eso? / Hermanos el *Pachakuti* seguirá roncando / tanto en cuanto sigan alimentándoles.

Reniego ante la historia, / No quiero aprenderme el cuento / de los perdedores con abarcas / que chapotean sobre el humor de las ampollas / que como amapolas volverán a abrir sus pieles / en una tortura hasta la extenuación.

¹⁹³ Rivera, Colombia, 5 de julio de 2010

Haciéndose la ausencia presente:

Presentes ante la ausencia / reseco charquito de sangre.

Haciéndose la ausencia presente / sangrada presencia de lo ausente.

¹⁹⁴ Conil de la Frontera, agosto de 2001. *Arena somos:*

Pequeños granos de arena / *erosionados por corrientes*, vientos, tiempo / *somos* insignificantes, anónimos, oprimidos / los que colectivamente / formamos esta playa / sin estar unidos.

Ahora sí, Cuba me cambió la vida. En el diario, además de relatar las vivencias y argumentar alguna que otra cosa en relación al régimen cubano, fue por primera vez que escribí sobre un Pablo nuevo, sobre una posibilidad de estar en el mundo en la que me quería encarnar a tinta, a sangre, posibilidad que apoyara con la escritura.

En 2004, en Quito repito la fórmula del diario, todos los días me acostaba y levantaba escribiendo. El padre Ivano, director del Proyecto Salesiano para el que colaboraba, bromeaba a menudo sobre mi aferrado hábito escriturario. *Anótamelo* (me decía). Me regaló cuadernos para que mi tintura no fuera interrumpida, me invitó a hacer dos artículos para la revista salesiana (que nunca fueron publicados) y, casi al borde de partir, cuando en el aeropuerto despedíamos a unas voluntarias belgas, me preguntó, ¿cómo piensas publicar el diario? El amigo era todo un provocador, un ser muy irónico y generoso que por activa y por pasiva, positiva y negativa, constantemente me interpelaba. Porque él me hiciera creer que podía, desde entonces, vengo persiguiendo desorientado su estilo irónico. En ningún momento había considerado publicar nada, qué iba a publicar si escribía pura babosada (era consciente) y además, la motivación de la escritura no residía en el proyectarse público, casi al contrario. El diario empezó estando dirigido a mí persona, como registro, recopilación, de vivencias, pensamientos, problemáticas, reflexiones y medio explícito de autorregulación emocional. Al mes¹⁹⁵ de vivir y trabajar en el centro de referencia de La Marín, decidí abrir sus páginas a los niños con los que “trabajaba”, y a los dos meses (al mes más), pedí permiso para salir a la calle con ellos a “vivir (en) su vida”. El diario se descentró, pidió extramuros, pidió más de lo que yo le podía dar (contar) con mis palabras.



FIGURA 5.2. En Quito (2004) Víctor Curicho escribiendo en el diario tras mi visita a su casa.

Arena somos / que al pisarnos / cambiamos / adaptándonos a lo que viene / con gran facilidad / igual demasiada, / amoldándonos a los pisotones / de los altos, grandes y fuertes / tan grandes, que no les vemos. / Son los que nos pulen a su antojo / y nos manejan / haciéndonos entrar en sus moldes / y *no quedarnos fuera* / para que a ellos / cómodamente / con rastrillo, cubo y pala / les construyan / sus castillos de arena.

¹⁹⁵ En el Proyecto Salesiano Chicos de la Calle estuve colaborando por un periodo de 3 meses.

Ya en Madrid, de vuelta a los pasillos de la Facultad de Psicología de la Autónoma, hice una exposición de fotografía en el hall del edificio y en una mesa dejé dos montones con los dos artículos que me había pedido Ivano para la revista salesiana. Nacho Montero, profesor de Métodos de Investigación, pasó por entre los corchos que sostenían las fotos y agarró los artículos, al poco nos cruzamos por ese hall desangelado y me preguntó si tendría más material similar. Quinientas páginas, le contesté. Y así da comienzo mi incursión académica, guiada por una tesis de licenciatura (optativa y que casi nadie elige hacer) sobre los textos producidos en Ecuador, se llamará: *Tras la mirada de los guambras. Del voluntariado a la etnografía*. El inicio de otro tipo de escritura que siento más áspera y a la que continúo tratando de acomodarme. Para cerrar el documento, ponerle la guinda y el aroma, pedí a Ivano que, por favor, lo prologara¹⁹⁶.

196

*Pablo Hoyos González
es el autor genial de estas memorias.*

*Llegó a mi comunidad el día 29 de junio del año 2004.
Venía para tres meses de voluntariado: era casi lo único que yo conocía de este joven.*

*Había que darle unas tareas.
Los objetivos de la Fundación Proyecto Salesiano Chicos de la Calle estaban claros.*

Lo que yo no sabía era cuánta capacidad o cuántas ganas tendría Pablo para un trabajo con chicos de la calle.

*Al mismo tiempo me preguntaba por qué no se quedó en España a gozar de sus vacaciones de verano.
Porque no es raro toparse con "voluntarios" amantes de un turismo fácil.*

Bastó poco tiempo para darme cuenta que Pablo era diferente.

Se integró a los destinatarios de la Fundación desde el primer momento.

*No tenía reparo de estar con los niños, niñas y jóvenes más difíciles.
Abierto, sencillo, curioso, respetuoso, generoso, rebelde, trabajador.*

Podía apoyar a los chicos en el "refuerzo pedagógico" con el mismo entusiasmo con que les servía la comida del mediodía o animaba los bingos de la Marín con sonora voz de presentador profesional (de boxeo)..

*Amigo de los educadores y buen enamorado de las educadoras...
Con una especial predilección con los chicos más difíciles no dudó en buscar la calle con alguno de ellos para "limpiar parabrisas" con el Chuqui o hacer malabarismos.*

Aprendió así el "precio del dinero", el valor del trabajo infantil, los riesgos de la calle... los secretos de la pobreza.

Pablo se tildaba de "agnóstico" (lo supe después) y tuvo el coraje de vivir -casi- como monje en nuestra comunidad religiosa muy respetuoso.

*Cuando leí un tramo de su diario quedé escandalizado por su espantosa ortografía y géneros literarios.
Luego me dijo que era asiduo lector de Mario Vargas Llosa... (y yo quería decirle que fui profesor de latín y griego en la universidad... pero mejor me callé).*

*PABLO HOYOS,
felicitaciones por estas "memorias", noble radiografía de tu alma y de nuestra comunidad ecuatoriana que te recuerda.*

En el tiempo en Quito nada más escribí dos pequeños poemas, mi sentimiento era más el de la misión del cronista, un poco en contra de la “ambigüedad” de la poesía. La literatura había de servir para dar cuenta de las condiciones de vida de los guambras, para describir, para fotografiar, para quedarse en Quito. Quizá por eso abrir el diario, romper el orden de las páginas, dejarlo a la intemperie a lo más profundo que podía haber, lo más profundo que podía hablar yo, con ellos.

También, durante los voluntariados de Quito, La Libertad (Honduras) y el primer periodo en Viacha (Bolivia), sistemáticamente fui guardando todos los mails que enviaba o recibía. Escribía a (o para) una lista de correos (sobre treinta e-mails) de gente cercana entre los que se encontraban algunos profesores de la facultad y mi vecino Luis Eduardo Aute. Esta escritura informativa era una escritura de corresponsal¹⁹⁷, un diario de viaje en el que además de exponer mi experiencia pretendía sensibilizar, transmitir, ser leído, reconocido por la “humana” labor... y contagiar. En este plano, además de escribir mails, en España expuse fotografías y no sólo en la facultad sino también en un Centro Cultural del Ayuntamiento de Madrid (Octubre, 2005). Las fotografías llegaron a la sala de la Quinta del Berro porque así lo quise y porque generosamente mis padres las montaron, las experiencias de voluntariado son socialmente deseables y de límpida moral, y, porque también gracias a Carmen, la directora, se pudo. Mis padres colgaron las fotos porque aún yo no regresaba de Honduras. Estuve presente en el cierre, recién aterrizado, rodeado de familiares y amigos. Pocos días antes de volar, en la computadora de la oficina de Ayuda en Acción en Honduras, en el pueblito de La Libertad (Comayagua) respondía las preguntas de una periodista del diario español El Mundo para el suplemento escolar Aula¹⁹⁸, sobre mi vida de trabajador voluntario, de

Quiero contarte algo para terminar:

no todos los "desgraciaditos" a quienes tú "mimaste", acompañaste, aconsejaste van por buen camino...

Pero hay uno, el que menos te imaginas, que ha terminado la educación básica y está en el TESP (Taller Escuela) capacitándose para el trabajo. Un mago para cerrajería. Él ha merecido una mención en tu diario (1 de julio 2004). Se trata de tu amigo Chuqui, inconfundible, irrepitible...

Gracias por ser como eres.

*Tus amigos del Proyecto Salesiano
CHICOS DE LA CALLE - ZONA NORTE
Quito - Ecuador*

P. Dr. Ivano Zanovello M. sdb

Cura de la calle

¹⁹⁷ Después de 2004, leí muchos de los libros de viajes de Javier Reverte. *El corazón de las tinieblas* de Conrad fue una lectura clave y recurrente, en diálogo con los textos crónico-descriptivos de Reverte. Simpatizo más con la fuerza de la literatura de Conrad. Hoy no escribo mails en forma de crónica ni diarios de este corte, básicamente escribo Literatura.

¹⁹⁸ No quiero dejar de incluir lo que la periodista me pedía (29 de septiembre de 2005).

Hola Pablo,

cooperante. La entrevista¹⁹⁹ y el mail de la redactora son un buen material para hacer el Análisis de Discurso, en un momento histórico de crecimiento económico de España

Soy Miren Izquieta, redactora del suplemento AULA de EL MUNDO. Nos hemos enterado de la exposición de fotografías que vas a exponer en el Centro Cultural Quinta del Berro desde el uno de octubre. Nuestro suplemento es educativo y va dirigido a chicos y chicas de entre 14 y 18 años con lo que el motivo de tu exposición (el voluntariado y el reflejo de una realidad lejana ¿?) podría ser útil para inspirarles acciones como la tuya y que aprendan algo más sobre lo que se vive en Ecuador.

Por eso, tu madre me ha dado permiso para que te haga unas preguntillas por e-mail esperando que tú me contestes en cuanto puedas y prometiéndote yo a cambio un ejemplar del suplemento para que guardes la entrevista.

Otro favor: una fotografía tuya. Podría estar bien una tuya con los niños o con el paisaje que te rodee a diario, no sé.

¹⁹⁹ Suplemento AULA, Diario EL MUNDO. Miércoles, 5 de octubre de 2005.

EXPOSICIÓN: Pablo Hoyos, un voluntariado en imágenes

Con 21 años decidió viajar a Ecuador y vivir el día a día con una comunidad desfavorecida. Pablo Hoyos cuenta ahora sus experiencias a través de una exposición fotográfica. Este estudiante de Psicología ha trabajado también en Honduras. De estas dos vivencias se trae a España muchas cosas aprendidas y un diario que espera poder publicar, porque “los jóvenes tenemos que acercarnos a los demás jóvenes”

MIREN IZQUIETA

El verano de Pablo Hoyos, un chico madrileño de 21 años, no ha visto playas ni discotecas. Tomó una decisión: “Quería vivir la realidad que día a día afrontan nuestros congéneres en otras latitudes (Ecuador y Honduras), acercarme a esa gente y conocerla por mis propios medios, compartir, convivir, acompañarles y aprender con y de ellos”.

Hasta el día 11 de octubre la visión fotográfica de esta experiencia se expone en el Centro Cultural Quinta del Berro de Madrid. “La cámara de fotos me acompañó cada día una vez que se deshizo el pudor. ¿Quiénes somos para irrumpir en las expresiones de los otros? Una vez que sentí la confianza y la fotografía se transformaba de objeto de consumo en un indicador de compañerismo y afecto, comencé a apretar el obturador”, explica Pablo.

Tiene claro el mensaje que quiere transmitir a través de estas imágenes: “Que merece la pena acercarse al otro para conocer su realidad antes de elaborar un juicio gratuito. Que es nuestra obligación velar por los derechos de estos niños y niñas”.

Su decisión de viajar tuvo un primer capítulo el verano del año pasado cuando, recién terminado el tercer curso de Psicología, viajó a Ecuador donde pasó tres meses con el Proyecto Salesiano Chicos de la Calle y los Guambras.

“Ahora estoy en la Libertad una comunidad cafetalera del departamento de Comayagua, Honduras. Llevo casi tres meses con la ONG Ayuda en Acción”, apunta desde la distancia. En Ecuador, lugar del que proceden las imágenes de la muestra, Pablo trabajó en una escuela ayudando a Ana, una maestra que atendía en la misma aula a alumnos de dos cursos. Además, colaboró con un grupo de jóvenes para que tomen voz en el desarrollo de su comunidad.

Ahora, vuelve a casa para continuar sus estudios y visitar su propia muestra fotográfica. De allí se trae muchas cosas aprendidas: “Tenemos que ser humildes por encima de todo. El baño de humildad que experimenté me ayudó a entender que no estamos por encima ni por debajo de nadie, que todos somos

por las ayudas de la UE y los nuevos tratados comerciales y bancarios con países de Iberoamérica. En junio de 2011 me volverán a entrevistar del mismo medio, esta vez una becaria, en relación a mi exposición pictórica *Melos a drama* en el Centro Cultural Blas de Otero de San Sebastián de los Reyes (Madrid). La entrevista versó esta vez sobre mi vínculo con el arte, el contenido de mis repuestas está, además de mal redactado, tergiversado²⁰⁰, lo que es irrelevante. Durante la entrevista en la sede del

igual de dignos y que tenemos que continuar esforzándonos día a día para ser mejores personas, más comunicativas, asertivas y respetuosas”.

Y también quiere transmitir un mensaje a los jóvenes, porque “como jóvenes tenemos que acercarnos a los demás jóvenes del mundo, dejando a un lado los prejuicios estúpidos y las fronteras. Somos ciudadanos de un mismo mundo en el que todos tenemos los mismos derechos y puesto que tenemos la fortuna de disfrutar de una educación digna y un apoyo familiar, debemos centrarnos en cooperar para que ellos alcancen nuestro nivel de bienestar”.

Su estancia en estos dos países no sólo ha inspirado una exposición de fotografía. Pablo también escribió un diario que ha titulado *Del voluntariado a la Etnografía: Bajo la pupila de los guambras*, que intentará publicar “en cuanto regrese a España”.

(En <http://aula2.el-mundo.es/aula/noticia.php/2005/10/05/aula1128451842.html>)

²⁰⁰ Suplemento AULA (impreso), Diario EL MUNDO. Lunes, 10 de junio de 2011.

PABLO HOYOS ROIZ, ARTISTA. Trazos y versos para un artista bicéfalo.

IRENE MORENO

Sumido «en una constante búsqueda», Pablo Hoyos Roiz hace de la pintura y la poesía partes fundamentales de su vida cotidiana. Pintor autodidacta, poeta por convicción y psicólogo de formación, ha querido compartir con nosotros sus impresiones acerca de la vida, el arte y la profesión que práctica desde hace ya diez años sus reflexiones se pueden convertir en excelente referencias para los jóvenes artistas que han participado en la XI Edición del concurso los mejores de Aula.

PREGUNTA.- ¿Qué representa para ti la pintura y la creación poética?

RESPUESTA.- Para mí la creación es algo continuo: estamos creando todo el rato. Soy muy pragmático y la creación forma parte siempre de mi vida cotidiana. Pero el creador no es una deidad, todos continuamente creamos. Uno pinta bien o escribe bien, cuando pinta y escribe un montón. La práctica es la diferencia entre uno que se dedica al oficio y otra que no.

P.- ¿Cuándo descubriste tu vena artística?

R.- Siempre he estado muy vinculado a las artes. Recuerdo que de pequeño pintaba mucho, tengo pinturas guardadas de cuando tenía 6 años. Con la poesía comencé más tarde: con 10 años quise ser poeta, porque vi la película *El Cartero (y Pablo Neruda)*, y me sentí muy identificado con el protagonista porque usaba la poesía para llegar a su amada. Con 12 años escribí mi primer libro de poesía.

P.- ¿Qué consejos les darías a nuestros jóvenes lectores?

R.- Que fomenten la capacidad de ilusionarse, que no dejen de buscar, que esto es un oficio, y todo el mundo puede ser un buen creador, pero se necesita dedicación. El que pinta es como el futbolista que sale al campo y lo da todo, hay días que el partido se te da mejor que otros, hay días que pintas fatal y otros días sale mejor. Por eso el arte no es una ocupación sino un divertimento dónde todo tiene cabida.

P.- ¿Cuáles son tus próximos proyectos?

R.- El 24 de junio tengo una exposición en el Centro Cultural Blas de Otero (Madrid). En junio y julio presentaré mi libro de poesía en varias ciudades españolas. En septiembre vuelvo a México, donde tengo dos exposiciones, y en octubre me espera un Festival de Arte en Venezuela.

periódico, voy improvisando respuestas a las preguntas no muy originales de la becaria, pero, preguntas, narración autobiográfica, que no había formulado con anterioridad. En ese responder, construir versión para el periódico de mi “ser-artista”, recordé o quise recordar, en clave de humor negro que empecé a escribir poesía por medio del cine. Las motivaciones que puedo atribuir a los dos contextos de entrevista, son diferentes. En el primer caso, como remitía el motivo pudo derivar en el tratar de abrir la dureza de las sensibilidades ibéricas que después de mis experiencias me conminaban a re-instalarme de nuevo a la normalidad, a parcialmente olvidar, como a dejar de posicionarme moralmente (obscenamente) por encima de ellos. Me sentía gravemente incomprendido, en mis noches de insomnio en el cuarto de casa de mis padres soñaba con procesos guerrilleros, quería volver, como dice el corrido, a los brazos de los contextos pasados y convierto Madrid en mi ciénaga particular. En el segundo caso, después de decidir en México que quiero apostarle a la vida artística, pretendo darme a conocer, lanzar señuelo, maniobras que comentaré más adelante.

La vívida moda guevarista, el internacionalista acervo salvacionista, la rebeldía adolescente, fueron enquistándose en un dolor tenaz por el sufrimiento de los otros que identifico a partir de la vida en Bolivia en 2008. Vivo en un perenne debate sobre qué estaba yo haciendo ahí²⁰¹ (tanto en España como en Bolivia), con cada vez más otros ojos, olfatos, lecturas y menos idea sobre cómo hacer qué. Esa realidad que se había mantenido más o menos estable es sus evidencias empezaba a erupcionar y a tornarse de una complejidad abrumadora y desafiante. De la desmovilización en la creencia en la intervención social de corte “revolución” burguesa –urbana, masculina, blancoide, universitaria– a la interpelación a cuerpo, herida fruto del despojarse de las armaduras, mascarones y andamiajes de un hábito, de un credo. ¿Quiénes somos para intervenir a nadie desde unos postulados que vienen de otro contexto diferente del que se realiza la intervención? Nos intervenimos continuamente tanto como nos relacionamos, pero no es tan sencillo, desbarajustado busco como templarme, y doy de nuevo con la posibilidad (auspiciada por mis padres) de cobijarme en el entorno académico –la formación académica es un valor positivo y se convertirá en una vía de escritura alterna. La idea es dedicar un tiempo a la reflexión sobre la práctica de lo que vengo haciendo. Ahora pienso, un modo de calmar y avivar, paradójicamente, la impotencia de no poder acoplarme o de no querer, pero sin asumir el querer, a otras formas de vida. La angustia de lo que, en ese momento, llamo complejidad, y la frustración, son las que me ofrecen una salida rápida (y jodida) para ejecutar esta nueva mudanza. Por aquel entonces vivía en Bolivia, había construido un proyecto autónomo de investigación socio-cultural con unas amigas (y un gran amor): el Colectivo Jiwasa. Me quebré, me quebré y no sabía bien cómo había llegado hasta ese quebranto. Ser del otro lado del mundo me puso de nuevo en el lado del que venía en cuestión de haberlo decidido, así llegué a Barcelona en octubre de 2008 para cursar la maestría por la que desembocara en el texto que están leyendo. Tomo el tiempo de la maestría a modo de encierro lector, los libros habían de decirme algo y, me calmaban, pero no inoculaban mi ira. Hablé con Marisela

²⁰¹ Inspirado en la letra de una canción de José Antonio Labordeta “A veces me pregunto qué hago yo aquí”.

Montenegro para que mi trabajo se localizara por los rumbos del análisis de la figura del voluntario en la intervención social; yo como caso, yo como una violación habilitante por la que poder desentramar desde lo particular qué sucede con esto. Labor de deconstruir construyendo el enclave enunciativo. Crisis bruta. Mucha mierda para meterme a deshollar, resistencia a revivir lo que, sin grandes pretextos, salía por los poros erupcionando. Erupcionando –demasiado dolor en ese tiempo para acatar tal investigación. Se cruzaron Félix Vázquez y la Poesía cuando escribía para sacar la rabia llamándome *Acéfalo*²⁰² exprimiendo biliariamente las ramblas de Barcelona, la buena onda de Barcelona, mi acercarme a la academia de nuevo por mis condiciones de clase²⁰³, mi dramatismo. ¿Dónde el Sentido? Escribí guillotiniéndome una tras otra cabeza que expulsaba y necesitaba, lo que creí y creía haber tantito sido. Pinté ebrio en la madrugada despertando a mis compañeros de piso con mis onomatopeyas (ya les conté que no me aprendo las letras de las canciones) y los golpes de pincel y de mano a rostros y rostros sobre papel. Me sentía solo, autocentrado, lo supe. Yo.

Volviendo atrás, en uno de los lapsos del ir y venir entre voluntariado y curso académico²⁰⁴, en 2006, por medio de un buen amigo, le llegaron algunos de mis poemas

²⁰² Barcelona, 19 de octubre de 2008. *Acéfalo*:

Soy un ave sin cabeza / de esos que aletea sin prever / coordenadas ni arraigos, / pese a que en estos vuelos / me desvanezca sin sombra ni ego.

Soy un ave acéfala / ataviada por cuerdas de esparto / que chirrían como graznidos / concomitantes de una esperanza huesuda / que esnifa pólvora mojada.

Soy un ave sin cabeza / que muta cuando el viento amasa / las nubes etéreas e ingenuas. / Soy un soplo de metáforas trajinadas / por la amnesia más crápula del sexo.

²⁰³ Barcelona. 2 de noviembre de 2008. *Orto-Doctos*:

Convencer de / lo inusual de esta / nuestra agudeza sublime. / Y / sublimar el pillaje rubricado / como fruto de una inspiración / abnegada.

²⁰⁴ Madrid, 7 de Junio de 2006 (A pachas con Rubén Darío Palacios) *Poesía para la barriga*:

Perdón por no escribir... / todo es una locura en estas tierras... / el que trabaja no come... / y el que no come... / tampoco hace poemas, / y el que no hace poemas / es de la calle / y allá creo iré...

Estadounidenses, / afamados jueces / de la justicia infinita. / Predadores mediáticos / con alas de AC-130 / mientras en las ramas de Illinois / se desenarbola vuestro nido.

Migrantes, / insurgentes en la patria / de la proposición condicional, / con nombres y apellidos. / Rondadores y callejeros. / Trabajadores exhaustivos.

Poetas, / hambrientos de reconocimientos e / insomnes en la estética finita / de vuestras creaciones.

Hacen falta más que poemas / para entender la realidad; / necesitamos guerrilleros ilustrados / que respeten y analicen, / saltando por encima del inmovilismo.

a un medianamente considerado crítico literario español. Este señor leyó los poemas y un domingo en la mañana me llamó por teléfono para presentarse y, acto seguido, llamarme “revelador poeta no leído”. Nos encontramos en un bar a las afueras de Madrid, que si Rimbaud, Vallejo y no sé qué más Poetas de los que yo no había oído hablar nunca. Mi destino se perfilaba por recalar en la lectura de todo lo que no había leído. Así empecé a leer y a dejar de escribir. Por la voz de este señor y las referencias y poetas de lo que debía ser mi generación: “la poesía del fragmento”, jóvenes más mayores que yo, cuyo gran acervo y especialización no me generó mucha simpatía (ni yo a ellos). Cuestioné la fuente del título poético²⁰⁵ y empecé a leer a Rambó, un joven francés con el que el crítico había identificado paralelismos en algún rescoldo de mis versos. Luego Rilke, T. S. Eliot, Ashbery, Valente, Aleixandre. Aquello parecía la quimera del oro, de un día para otro me habían tocado ¿por merecimiento? ¿Por qué? Y traía consigo un peso horrendo, la defensa de lo escrito, y la angustia por la escritura futura. Antes de dejar de escribir por menos de un año, he de señalar que el 2006 fue fecundo en escritura de poesía. Desde mi complicado y severo retorno de Honduras donde no había tenido vivencias fáciles de digerir, descoyuntado, grisáceo, alcanzado en el rostro por un accidente de automóvil, voluntariosamente en terapia psicológica²⁰⁶. 88 poemas escritos en un año. Gargajos pseudocontradictorios con fe en el equilibrio. Anteriormente no había sostenido tanto la escritura de poesía. En Honduras (2005), esta tomó forma de fotografía poética de ciertas circunstancias comunitarias: el alcoholismo, la migración, una violación, hasta un simbolismo verraco desarrollado en el poema *Batucazos*, el poema más añejo que decidiera meter en mi primera publicación. Lo que escribía lindaba, casi siempre en un tono descriptivo, entre los intramuros y los extramuros. ¿Por qué escribía en ese entonces? Poesía al servicio de la denuncia y la exaltación de los valores revolucionarios, siempre contra la anomia y el adocenamiento. Si servía de algo el hacer poético de eso habría de servir.

Después de pasar la maestría, hacer buenos amigos, pensar en desaparecer, embriagarme, embriagarnos, montar en bicicleta, renegar (la neta) de Barcelona (mi nuevo varadero), no querer formar parte de la ciudad ni de su dínamos, me quedé al doctorado. Perdidísimo, a lo Horacio Oliveira bajo la lluvia caminando del brazo de una

Guerrilleros poetas, / Inmigrados poetas, / Patronos poetas, / Ciudadanos solidarios y / consecuentes con el ejercicio / del equilibrio entre iguales.

²⁰⁵ Madrid. 1 de Noviembre de 2006. *La primera vez que me llamaron poeta casi en serio:*

Mi poesía circula / como polizón entre los árboles firmes / de la sierra de los ilustres / por sus socializados méritos.

Me llamaron poeta / desde las copas altas de los abetos.

²⁰⁶ Madrid, 29 de Abril de 2006. *Ascendencias y descendencias:*

Antes y después / de grapar mis honorarios / al corcho de la excelencia académica y, / quedar prendado / de la exigencia homogeneizadora / que viste con blancura / las sombras de los doctorandos.

Vestir de calle / entre los abreviados oficinistas / de camisas a cuadros y corbatas a juego, / los limpiadores fosforescentes y / los apresurados operarios de la hora / que no llegan a tiempo.

horrenda cantante aficionada. Leí y leí a Cortázar fieramente. Me crucé, por él, con Lezama Lima. Me cayó encima como un leopardo preponderándose en el salto, Haroldo de Campos. Los Panero, Leopoldo María. Bolaño y Valeria, Huidobro. La ausencia, ése era mi espacio lector. A partir de la composición de lecturas por las que fui tramando mi trabajo de maestría; un preguntarse si, por sus cualidades, fuera posible analizar la poesía desde el discursivismo. Pasé por María Zambrano, Potter, Lizcano, Blanchot, Deleuze y Guattari, Foucault, Bajtin... leí y leí y aún no dejo de leer. Como señalé, nunca me atrajo la lectura, caí en la lectura, me obligué en la lectura confiándome a ella. Nunca antes había leído tanto en general, ni me había preocupado por le hacer poético. En el primer año de doctorado en la UAB (curso 2009-2010), consigo cerrar paralelamente un fleco que traía colgando desde 2007, el trabajo final para la obtención del DEA²⁰⁷ en el programa de doctorado Desarrollo psicológico, Aprendizaje y Educación: perspectivas contemporáneas en la Universidad Autónoma de Madrid. El trabajo se ocupa también de la poesía, y analiza su uso en torno a la hipótesis vigotskiana de si la escritura de poesía tendría función psicológica de autoregulación emocional²⁰⁸. Un mirar la poesía en busca de su funcionalidad, desde el para qué servirá, apoyado en textos autobiográficos de Pizarnik, Cernuda y postulados teóricos que consideran la práctica artística como una salud, el arte como catarsis sanadora, como potencial imaginario para la generación de otros mundos posibles. Esta perspectiva, se ligaba mucho al uso que, en determinados momentos, hice de la actividad artística²⁰⁹.

De la decantación progresiva de los contenidos teóricos van resultando diferentes perspectivas y discursos que voy sosteniendo con intermitencia sobre qué es, para qué sirve y cómo es eso del uso de la poesía. La teoría me puebla, Deleuze y compañía hablan por mi boca, Tomás Sánchez-Criado me previene de la heteronomía de la papagallez, hay que digerir tanto texto y dejar de leer, me pide una y otra vez Félix. Sigo leyendo y leyendo porque no me siento satisfecho ni seguro de las cavilaciones “solito”. No tengo nada que decir (Qué decir). Comienzo a hacer mapas de las lecturas, primero mucho intertexto, esconderse detrás de la cita, y poco a poco, empiezo a escribir. En lugar de deglutir las lecturas exploro un proceso de rumiación, de pasármelas de un lado a otro de la boca, de dejarlas reposar. Me resulta más complicado escribir sobre poesía que escribir un poema y no me pregunto cómo es que esto pueda suceder.

Viviendo en Barcelona, cursando el primer año de doctorado, Indira y María Laura insisten en que publique algo de mi poesía. Compartilo, me decían. Yo, ni lo veía posible, ni lo creía, ni sabía bien cómo. Las cosas fueron aterrizando a partir, básicamente, del jalón de sus comentarios afectuosos. Imprimí los escritos desde 2004,

²⁰⁷ Diploma de Estudios Avanzados.

²⁰⁸ Titulado: “A veces la necesidad de escribir poesía. Aproximación a la escritura de poesía como herramienta psicológica de autorregulación emocional”

²⁰⁹ Mucha intensidad emocional que descargo pintando. Mi época lectora la he dejado en el andén. He dado paso a la producción creativa y retornado el cine de Woody Allen. [Viacha, Bolivia. 29 de mayo de 2007]

me senté varias tardes y reuní alrededor de veinte poemas pertenecientes a diferentes etapas, claro, los veintitantos que más me gustaron, que más eran defendibles. Me puse a la tarea de buscar un título. Una tarde trotando por Montjuic, justo cuando iba a empezar a subir la rampa que desemboca en la fortaleza, me vino: *Quince volcanicocefalia 5*. Había leído en algún libro de Cortázar *leonocéfala*, a un amigo de teatro hace tiempo le dio por llamarme volcánico. Leonocéfala. Finalmente, con la intervención de Juan Carlos Arboleda, colombiano compañero de vida, el título quedó en *Quince volcanicocefalia 5 y otras gonorreas*. A través de Ruth, medular, conveníamos con la Editorial Retazos hacer una coedición/colaboración –nada estricto– entre el Colectivo Jiwasa, nuestra plataforma de investigación en La Paz, Bolivia, y ellos, bolivianos migrantes en Buenos Aires que además de trabajar en las maquilas desarrollan este proyecto editorial cartonero. Publicar con la cartonera de unos compañeros me parecía un contexto de publicación ideológicamente magnífico, además su trabajo estético es un deleite. El librito había de ser de distribución gratuita, sin creative commons ni registro de la propiedad intelectual. Plaquette o librito que no quiere caer por su propio peso, pretende estar, convivir, hablar bajito. Establecimos una tirada de 1000 ejemplares a manos de Jiwasa y por parte de Retazos los que ellos considerasen óptimos para ser distribuidos en Argentina. Pedí a Ruth que escribiera el prólogo²¹⁰. Ya estamos. En agosto de 2010 llega la caja de libros a Bogotá vía La Paz,

²¹⁰ *¿Por qué, en los ríos profundos, en estos abismos de rocas, de arbustos y sol, el tono de las canciones era dulce, siendo bravío el torrente poderoso de las aguas, teniendo los precipicios ese semblante aterrador? Quizá porque en esas rocas, flores pequeñas, tiernísimas, juegan en el aire, y porque la corriente atronadora del gran río va entre flores y enredaderas donde los pájaros son alegres y dichosos, más que en ninguna otra región del mundo.*

José María Arguedas, *Los ríos profundos*

Precisamente Arguedas, su contexto, arpegios y textura, pareciesen no tener que ver con la volcanicocefalia propuesta. No obstante, se me ha pedido dar preámbulo a una colección gonorreica y me siento aludida desde la primera frase, pues *seguimos componiendo y desajustando*.

Yo no soy poeta. Y quisiera empezar por desestructurar el “texto” y pensar en la poesía de las expresiones no siempre explícitas, escritas y lenguadas. Esto me remite a recordar los primeros vistazos a las lavas humeantes de estos versos que me desajustan de principio por el marasmo estético y lo rebuscado del lenguaje; así, desde el desajuste, me doy a la perversión por contrastarlos a Arguedas, popular, prolijo, sencillo, descriptivo, cálido y profundamente subversivo. Explícitamente político pues los ríos profundos son abismos y torrenciales, pero él ve las flores y oye la dulce canción revolucionaria que nunca dejan de latir en las sendas profundas y luminosas de los pueblos.

Componiendo. En esta volcánicocefalia la cadencia desafiante de la artesanía de palabras supone un cuestionamiento importante, más que a la estética convencional, a la estática y al rumbo que no se quiere carambolístico. La erupción colorida del tapiz volcánico que se nos propone, al menos a mí me remiten a una costura de instantes, escenarios, sensaciones y aprendizajes. *Deshidratado de identidades estrafalarias... sentado en esos lares, bares, cavas, cuevas, cobas, receptáculos de humaredas cósmicas y nostalgias furibundas... tal vez y quizás acorazado, vez tal y quizá resuelto pero improbable y tal vez... a sublimar el pillaje rubricado.*

De ser chocante a mis limitaciones de lenguaje, el atrevimiento de la construcción y el juego de la semiosis y las letras, me muestran una trinchera común de la reflexión subversiva, que no puede dejar de mirarse así misma, a través de la historia y en todas las regiones del mundo: transeúnte, hablante, actuante, viviente, *rapaz*. Estos pliegues entre el yo, el otro, el propio, el ser y el desconocido, no pueden no ser una ciénaga algo aterradora.

Hay un escozor en estos tiempos y nuestras generaciones, en el cómo se ha estructurado el mundo entre

desde Buenos Aires pasando por muchas manos y afectos. La publicación trae consigo el tacto del producto de la colaboración y de mis juegos poéticos, y por otra parte nuevos contextos de interacción: presentaciones, lecturas, críticas, charlas, entrevistas.



FIGURA 5.3. Izquierda, recibo en Bogotá por parte de Ruth (Bolivia) la caja con ejemplares del libro. Derecha, presentación del libro junto mi primo Javier Hoyos (a la guitarra), (en Fnac Plaza Norte 2, Madrid, España, 14 de agosto de 2011).

Conectando con la foto de la derecha, en la FIGURA 5.3. en Bogotá, durante el mes de septiembre (2011), tras realizar diferentes contactos con gente del mundo de las editoriales independientes para “mover” las *Volcanicocefalias*. Después de la negativa de la Casa de Poesía Silva²¹¹ (por cuestiones de agenda, y de apertura), desemboqué en un casa del barrio de la Candelaria (en el centro de la ciudad) donde podrían acoger la presentación. La casa era una sala de ensayos, pero abierta a tocaditas y otras actividades, el lugar se llama Holofónica²¹². Hablé con la chica que lo lleva, Marcela, y le comenté si fuera posible presentar el libro (le regalé un par de ejemplares), y si es que conocía algún músico que pudiera estar interesado en desarrollar un proyecto de fusión poético-musical. Pasaron las semanas y tres cuartos de hora antes de la presentación conocí a Daniel Sastoque, guitarrista que se prestaba al juego (o en tan breve lapso, al riesgo). El engarce fue tan espontáneo como su sentido del ritmo y pericia con el instrumento. En ese tiempo de fugazmente presentar intenciones, cartas, gustos musicales, expectativas (y nos dio para fumar un Piel Roja y contarnos un poco de la vida) armamos 6 temas-

los doxos, ismos, oriente y occidente, y demás empantanamientos, que hacen que Arguedas, su pueblo y su servicio, no interpelen a las generaciones como antes y quede su furia entre los dientes, y solamente duela y sí, da la necesidad de *dejar un poco de ser y tirar la cadena*.

Quince volcanicocefalia 5 y otras gonorreas, para mí, muestra hoy un río profundo, torrente, con pedregosos abismos, riesgo de a *cero, 2, 3, 1*, que *va entre flores y enredaderas* y donde, gracias al diálogo que fractura distancias y antagonismos, se atreve a escuchar, ver e ir a tientas a lagunas inciertas, todavía estamos *como cometas resbalando por entre las crines de esta pampa deshabitada*.

Ruth Bautista Durán

²¹¹ Véase en: <http://www.casadepoesiasilva.com/>

²¹² Véase en: <http://www.holofonica.com.co/index.html>

poemas y saltamos al patio interior donde nos esperaban algunos amigos²¹³. En las cervezas post-presentación le propuse que nos juntáramos algún día más contemplando la posibilidad de grabar la experiencia. Él en su casa disponía de equipo de grabación, tenía ganas y sin dar muchas vueltas llegamos a un acuerdo. En dos días de experimentación y grabación, entre las paredes de su casa familiar y la compañía de su perro, teníamos: *Encaramvolados*²¹⁴. Esta experiencia marca un punto de inflexión tanto en la posibilidad “real” de jugar inter-disciplinariamente, como en mi ánimo por intensificar la exploración por estos vericuetos. Llegando a México, seguiré echando cabo sobre este tipo de vínculos.



FIGURA 5.4. A la Izquierda, Dani Sastoque durante la grabación en su casa (Bogotá, septiembre de 2011). Derecha, carátulas del disco (diseño por José Miguel Luzón).

El 12 de octubre de 2010, socarronamente, llego a México desde Bogotá. En la ciudad condal no me había inmiscuido en círculos poéticos ni casi en lecturas, a las que solo acudí dos o tres veces de oyente con mi amigo Dani Reyes. Poca gente sabe que escribo, poca gente sabe poco más de un pablo que no para. Me trasplanto a México, entre otras cosas, por una cuestión literaria. Bolaño, Indira Kempis, Valeria. Una sensación literaria inexperimentada hasta la doble lectura Rayuela en el verano de 2009. Lecto experiencia. Talita en mi vida, Traveler, Horacio, Rocamadour. México inaugura este tipo de mudanza. Gesto fuerte, dejo cosas importantes para vivir algo que no sé que es pero que quiero no dejar de vivir. Llegando al DF busco cómo conocer, husmear, integrarme en grupos de gentes convocadas por la poesía. Orientado por desconocidos comienzo a participar en lecturas de poesía en el Estado de México promovidas por la Casa del Poeta José Emilio Pacheco de Tlalnepantla. Quiero repartir el libro, compartir, oír opiniones, conocer otras poesías. Repetidos fines de semana viajamos por distintos municipios participando en diferentes actividades poéticas, sobre todo lecturas. Este nuevo moverme con poetas me permite conocer terrenos inexplorados, no sé si en España haya algo similar, pero yo no lo conozco.

²¹³ Para ver y escuchar online (aunque el sonido no es muy bueno). Poema *Mare*, en: <http://www.youtube.com/watch?v=Yy6edISL6no>

²¹⁴ En este link pueden escuchar algunos de los temas-poemas que componen en disco. En: <http://www.goear.com/search/hoyos-y-sastoque/>



FIGURA 5.5. A la izquierda, en el encuentro de poetas “rodantes” por el Estado de México en homenaje al poeta Alí Chumacero (9 de marzo de 2011). A la derecha, con Viviana Castillo y Ektor Zeta Ek Balam (entre otros), en el Festival de la Palabra (Santiago de Anaya, Hidalgo, México. 4 de abril de 2011).



FIGURA 5.6. Izquierda, feria del libro independiente dentro del Festival de la Palabra (Santiago de Anaya, Hidalgo, México. 4 de abril de 2011). Derecha, asentamiento de la XI Feria del libro de el Zócalo, Ciudad de México (2011), dedicada al 75 aniversario de la muerte de Federico García Lorca²¹⁵.

En el DF caigo, a través de amistades forjadas desde Barcelona, en casa de Belén, quien con quien a día de hoy somos “hermanos” y seguimos compartiendo madriguera en el centro de la ciudad. Belén generosamente me hace participar de sus relaciones, me presenta gente, me invita a reuniones, y así es como nos conocemos con Benjamín García y con Edgar Khonde, amistades fundamentales en la exploración poética que comienza. Con Benjamín convivimos mucho, charlamos, discutimos, vamos de allí para acá, nos leemos, criticamos y compartimos las vidas pasadas haciendo un presente de pasos que no sabemos (ni nos quiere importar) dónde nos puedan disparar. Su vivencia y su poso, nuestra diferencia, me ha brindado la oportunidad de hacer mundo (y relativizar) con él, con nosotros, en un nosotros, que se ha ido metiendo por puertas, ojos, bocas de otra gente como los queridos amigos músicos (Adrel y Mauro) de la banda Caruso. Con el Benjamín se plantea la posibilidad de proponer a estos músicos un proyecto exploratorio sobre los últimos poemas que venía escribiendo en los

²¹⁵ Extraída en: <http://www.eluniversaldf.mx/cuauhtemoc/nota35939.html>

pocos meses en la ciudad (que no se definió en nada concreto sino en el salto hacía otras exploraciones conjuntas). Y jugamos durante meses, y seguimos jugando, a partir de los poemas, luego a partir de una propuesta performática sobre y para el día de muertos (2 de noviembre) en Tulyehualco (donde además de poesía y música, vibraba la danza y también la plástica), y luego a partir del personaje y obra de Rimbaud.



FIGURA 5.7. Durante la puesta en escena en la Casa de Cultura de Tulyehualco (2 de noviembre de 2011)²¹⁶.

Por otra parte, también a través de Belén, una mañana en nuestra casa conocí, desayunando un caballito de tequila, a mi muy estimado Edgar Khonde (quién no deja de provocarme para que escriba algo que no es lo que escribo). Con él y su íntimo Folie, pensamos y repensamos múltiples proyectos, como por ejemplo una intervención en la calle dentro el Festival Por en Medio de la Calle (2011)²¹⁷ del barrio de Chacao en Caracas (el cual no nos aceptan). Khonde viene de formación en letras, conoce el hilo cortante de la historia de la literatura universal y lucha por escribir su literatura sin miedo a borrar o a perder novelas enteras. No se conforma con lo que escribe, no le vale lo que ya escribió, y eso rasca la carátula de las relaciones y la disposición que vengo teniendo con la escritura. Me presenta a varia gente de la Unión de Escritores de

²¹⁶ Daniel (danza), Adrel (acordeón y voz), Benjamín (saxo y voz), Mauro (bajo y recursos electrónicos), La tía Karolas (en el personaje de Katrina), Rocío (en la organización), Lorena (voz poética) y yo (intervención plástica).

²¹⁷ Véase más información sobre este festival en: http://www.chacao.gov.ve/index.php?option=com_k2&view=item&id=1808:%E2%80%9Cpor-el-medio-de-la-calle%E2%80%9D-presenta-6ta-edici%C3%B3n-con-variada-oferta-art%C3%ADstica&Itemid=83.

México, y me conecta un taller-espacio literario muy particular, la que fuera casa y biblioteca de Alfonso Reyes, la Capilla Alfonsina, donde, actualmente, su nieta, Alicia (casi octogenaria) gestiona un taller literario gratuito. Acudo regularmente al taller una vez por semana. La dinámica consiste en, primero leer algún texto de Alfonso Reyes, y después, quien quiera de los asistentes lea lo suyo, habiendo antes repartido a los compañeros una copia impresa de lo que se va a leer. Los asistentes son mujeres y hombres, la mayoría, pasando los cincuenta, no son literatos, escriben porque es “alta cultura” escribir, porque les sale, porque les apetece. Poema tras poema, Alicia va valorando positivamente mis escritos, hasta que en la lectura de *Canes de los mis labios*²¹⁸, su euforia se desborda tantito y me comunica algo así como: la vas a hacer. Comentario que su vez escucho y no escucho, que a su vez me da gusto y me dice cómo que te da gusto. Posteriormente por motivos de tiempo, otros intereses, trabajos eventuales, dejé de sentarme en la biblioteca de Alfonso Reyes. Del taller me llevé lecturas de crítica literaria, vías por las que pensar el hacer poético, amistades y un bonito regalo: una antología de Chesterton prologada por el maestro (la cual cito en algún pasaje de la tesis).

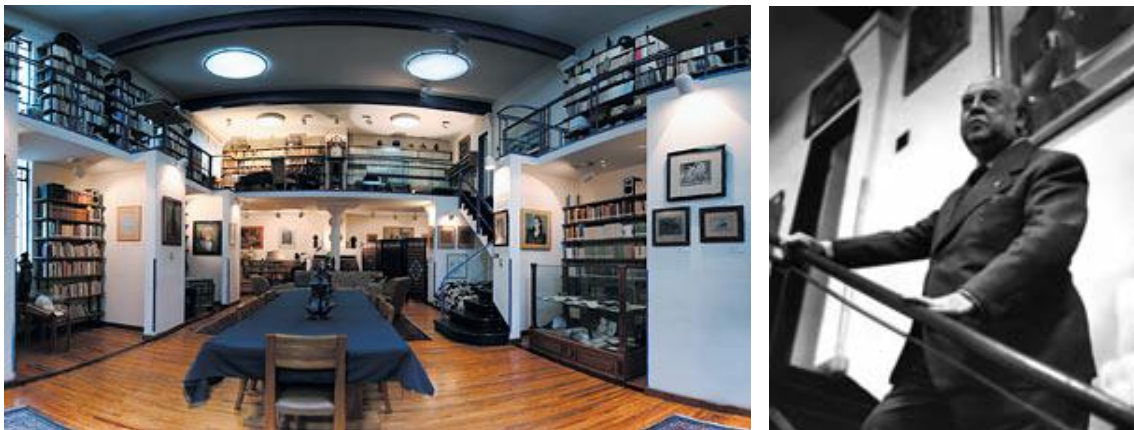


FIGURA 5.8. Izquierda, Capilla Alfonsina²¹⁹. Derecha, Alfonso Reyes en lugar (1954)²²⁰.

²¹⁸ *Canes de los mis labios**

de karma y carne septentrional / canes de luna a las puertas de los parias / danzas de clan y un mugriento / vahído sobre la borda / tan separado de los senos y los osos.

Carnes de los mis labios / a dos aguas hasta El Paso / va Jean Michel caino / adonde la saliva repone las sagas / y los braceros brazan / negado el oasis de su ocaso.

Y de Vallejo se llueve sobre una banca / se llueve paulatina / la aferradura de la boca / cedido su ser incesante / y quedado el pálpito / a las gotas que lo abomban y degradan.

Canes de los mis labios / Carne de mis falacias.

*Verso de Leopoldo María Panero. *El día en que murieron los masones. O para terminar con el mal de España*.

²¹⁹ Situada en la Ciudad de México en la colonia Condesa. Extraído en: <http://www.museosdemexico.org/museos/index.php?idMuseo=103>

Gracias a mi amiga Gabriela Magallanes (con la que nos conocimos por las redes sociales), en marzo de 2011 llego a Durango a presentar *Quince volcanicocefalia 5 y otras gonorreas*, la consejería de cultura paga boleto de avión y hotel. El director del Instituto Municipal de Arte y Cultura (IMAC), entre que porque perdí el vuelo y tuve que reflightarme en el siguiente y llegue justo a la presentación y por no sé que vainas que suenan a reticencia no nos paró bola después de la presentación. Llegó mucha gente, unas 40 personas, con las que informalmente estuve compartiendo vino mediante y a las que parte de ellas regalé un libro, porque las *Volcanicocefalias* sólo se venden en Europa, en América Latina, son de distribución gratuita. En esos días mediante durango la Gaby y yo nos pasamos dos noches leyendo a Huidobro, bebiendo y fumando. Soy noticia, un poeta español es noticia en dos diarios locales: *El lenguaje fragmentario de Pablo Hoyos, en el IMAC*. Llego a Durango porque mi amiga Gaby allanó tremendamente el terreno. Según dice (ella) la propuesta poética lo merece y, consigue el apoyo porque el que trae es un “ezpañol” (digo yo). Por ese entonces sobrevivo con la gracia de trabajos eventuales (en diferentes caladeros) y debido a las inyecciones económicas de mis padres. No he querido becas, por comodidad y por convicción, quizá por la convicción que puede la comodidad engendrar, pues pienso que las becas no son funcionales a la vida cotidiana, nos invitan a creer en su merecimiento, a celebrar su consecución (aunque también pudiéramos ver la beca como táctica resistente frente a las dinámicas adocenadoras del Estado). Tal vez, en lugar de dar becas debieran facilitar trabajos de medio tiempo para que desarrollemos en el tiempo restante nuestro quehacer. ¿Es que a los carpinteros, a los plomeros les dan becas? Es evidente que las becas están dirigidas a una población cuyo rubro está rodeado por un aura moral y clasista que vela por el desarrollo de las sociedades cuando la bonanza económica permite que se inviertan en este tipo de cosas y no en el reflote de los bancos. Una vez tuve una beca durante un año, era poco dinero y fue por puro amiguismo.



FIGURA 5.9. Noticia de prensa *El Sol de Durango* (26 de abril de 2011).

²²⁰ Extraído en: <http://oralapluma.blogspot.com.es/2011/08/una-capilla-alfonsina-onirica.html>

En este lapso de inicios de 2011 retomo la pintura, hacer que voy bailando con la escritura porque es raro que cuando estoy pintando también escriba y viceversa. Febrero lo hago de pinta y pinta, y los resultados me dejan admirado, lo que estoy pintando no lo había pintado antes ni técnica ni compositivamente. A través de mi amigo Tonatiuh, llego a un curador amigo suyo, Octavio. Viene a casa, le muestro las obras, le resultan interesantes. En casa de mi vecina montamos una muestra de las obras, mi presentación en sociedad, nace Roiz, el que pinta. Hoyos, el que escribe. Tomo vuelo, subo y subo de presión en presión, siento el aire, águila, velocidad. Parece que habrá posibilidades de exponer, de mostrar, de vender. Pienso que he sido un cobarde por no haberme decidido a vivir en las artes. En pocos momentos de mi vida he dejado de pintar o de escribir, preferí las ciencias sociales porque potencialmente consideré que su formación me sería más útil para instigar transformaciones sociales, para generar nuevas posibilidades, mundos otros. Estudio, Trabajo, Fusil, se puede leer en las escuelas cubanas. Pensaba en macro, en la búsqueda de la posibilidad de grandes cambios, en la resistencia a la dominación. Pensaba a través de nociones que pensaban por mí, por eso leer, leer, y, callar, vivir la vida cotidiana, vivir entre la gente. Y ahora pienso en carrera artística, en reconocimiento, en horizontes económicos que me permitan acceder a un estudio, a materiales y a proyectos más ambiciosos. Un crecimiento económico, también, que me permita acceder a un mercado de cosas (video-cámara, cañón de cine), y a la par, tener capacidad para generar proyectos autogestionados y subversivos. Uno se siente capaz de dialogar sobradamente con la máquina de captura del mercado y del enclasmiento, sentimiento de autosuficiencia engañoso que se justifica amparado en la táctica por la cual se estaría resistiendo (y afortunadamente escapando de la captura) al operandum del sistema haciendo uso de sus recursos y tentáculos. Claro, que el sistema no ni un ente ciclope ni tiene garras objetivables, pero sí atrapa, atrapa en la conjunción y diferencia entre intensidades relacionales. Es decir, yo me puedo sentir muy haciendo uso del sistema, pero cuidado, el régimen del mercado entiende de afectos, entiende de deseo. En mi caso experimento una especie de insaciabilidad, de insatisfacción, de nada es suficiente disfrutando la insuficiencia también, y mirando al cielo y sintiendo la nimiedad de la vida humana, lo idiota del afecto por la trascendencia.

Sin embargo, el mundo para Pablo quiere ser el de él, por eso sea que escriba poesía como un ejercicio teísta de construcción del propio orden lírico, sentimental. Sin embargo, Pablo aún no sabiendo muy bien qué quiere para su vida (burgués problema diría el camarada Durruti. Los burgueses no se levantan a las 6 de la mañana), se dice que quiere darle al arte duramente, a veces no duda en abnegarse solitario a los encantos de la obra y a su inacción blanchotiana. No duda en abnegarse solitario a una mujer que le salve de su soledad, de su sentimiento moderno de vacío. Solitario y así termina por hacerse a la mujer por bella y virtualicosa, a la mujer por compañía y arraigo, a la mujer por mujer pues los hombres no le atraen más que como congéneres y compañeros de juego de pelota. (DF, 28 de septiembre de 2011).

En abril (2011) arribaré a Tijuana para presentar el libro en un café literario, El Grafógrafo. Tijuana le rebanó su gordura al espectro de pintorpoeta inflado, el pablo que no se llama poeta o artista pero defiende su poesía y le da un lugar. Me dicen, por pintar bien ya te crees artista, por escribir poemas ya te crees poeta. ¿Dónde está el contenido social-insurgente en tu propuesta? Interpelación directa por parte de una artista visual norteamericana que respondo desde justificaciones estéticas y hermenéuticas. No está mal pretender cambiar el mundo desde las artes con una factualidad correspondiente, casi, con una relación causal. Ciertamente, mi propuesta plástica no tiene trasfondo, así como en la poesía si me fajo en intentar deslocalizar el lenguaje haciendo crítica del canon, en la pintura pinto. No me repliego, Tijuana y su entorno me tienen abierto, incorporo la crítica, la pienso y quiero ahondar en ella, le pido a Jenny, como se llama la artista, que me dé referentes para seguir la pista de lo que me dice, para dar continuidad al campo. Paso varias mañanas fumando y ojeando libros de arte contemporáneo, conociendo artistas y propuestas, sintiendo lejanía, diciéndome: no, pero si lo que hago está bien; y acumulando la necesidad de ponerme al día, de aceptar la exigencia de construir una posición, de socializarme en la historia del Arte Contemporáneo. Tijuana decapita los engendros y no pisa su cabeza, sigo escribiendo, pintando, investigo, por el momento no puedo hacer más. Caigo. Caída *Altazoriana*, desintegradora. Amen. Preguntas, cura de humildad, nuevas subidas ¿cómo me está pasando esto?

Pablo ha venido por momentos a instalarse en el cliché del artista de los cuarenta, del Neruda aburguesado, cínico y mujeriego, del Picasso fuerte, tremebundo, deidad deslumbrante, categórica epifanía, ninguna. Pero no, ser artista es, hoy, todo lo contrario a esos golpes en la mesa de niño chiquito hambriento de atención, reconocimiento, influencia, poder. (DF, 28 de septiembre de 2011).

A partir de este momento, pintar ya no solo será pintar (por pintar), surge una nueva exigencia heterónoma proveniente del mundillo de las artes, situar y justificar la producción dentro de la práctica artística contemporánea. Piden experiencia reflexiva. Caigo, me dejo, la cosa debe ser así, quiero entrar en el flujo, quiero hacer cosas nuevas y, a la par, sublimar estéticamente con lo que hago, tanto pictórica como poéticamente. Qué, ¿no te gusta *Mare*²²¹? Egoísmo, soberbia, mi talón de Aquiles. Vivir del arte,

²²¹ *Mare*

Una madre con caderas de agua, vigía de los peligros / que se agudizan con lo ensordecedor de un silencio / que se amasa rugiendo y negando.

Furor impetuoso el de este aleteo incesante, / huida metódica, desesperada, canto infinito de chicharras medusas / que olvidaron el qué de casi todo.

Nunca va a estar despegándose de su vaivén, / no hay aterrizaje previsto sí cólera y apariencia de calma, / como una madre atenta de pechos descubiertos.

Esbelta e implacable se desconoce sin desesperarse, / no se pretende, solo se lanza una y otra vez deleitándose, / abarcándose suavemente con sus labios de ballena desapercibida.

vender obra, exponer; todo un recorrido pautado, toda una dinámica fuerte, dura, encorsetante. Habito un tiempo en que todo gira en torno a lo que hago y a lo que tengo que hacer para que lo que hago funcione en el mercado del gusto, la crítica y la economía. Quiero despegar, hay una necesidad por despegar, pero por qué, hacia dónde, cómo. La única moneda no es la metáfora naturalizada, también se vale con sexo para que te presenten a no sé quién, te hablan de catapultas a San Francisco, Nueva York, dólares fáciles. Quieren llevarme a la cama con su retórica antes de comenzar ninguna partida. Disculpe pero, no le entro, no voy. Fóllese a su perro, lléveselo de compras a Los Ángeles. Me da asco, asco de mí en esos contextos de trucha negociación. ¿Qué estoy haciendo? ¿Por qué me pongo ahí? Voy a vomitar, bebo tequila, mezcal, cerveza, el agua de los floreros. La poesía está conmigo, es lo único que tengo, que creo tener, para defenderme, no escribo diario, alguna anotación para no olvidar. Escribo poemas para reivindicarme, para no caer en el agujero negro, “yo no soy tu paula”, “ni acéfalo ni puta ni viudo” un poema fuerte: *Ya Sansón, ya valió*. Viajo a España (julio 2011), expondré en un centro cultural, me entrevistan (la que adjuntara párrafos atrás), estoy insoportable, megalómano, mirando al infinito, queriendo emanciparme económicamente de mis padres y no viendo cómo, por el arte parece que no se puede (y no cejo en el mantenimiento de la metáfora de la catapulta, por mucho que la deteste), eso me angustia, me agobia, me pone violento no poder salirme con la mía, no poder hacer que las cosas funcionen. Aquí hay dos niveles que se besan, el quehacer artístico y el desenvolvimiento en la red de críticos y mercaderes (y otra que no digo que es ese empecinamiento en ahora “tener” que vivir del arte, y es lo que atraviesa el discurso). Si yo no creo en mí, quién va a creer. Si no me saco adelante yo, quien me va a sacar. Estúpidamente reprocho a mis padres que no creen en mis posibilidades en el mundo del arte, que prefieren verme dando clase en alguna puta universidad con un sueldo y una vida estables. Y altaneramente les digo que ya les enviaré una postal desde Nueva York (¿llegar a NY para qué?). Para desmadejar la horca en la que me estaba acomodando tuvo que llegar el sentimiento embrutecido de mi madre quien vino a decirme con todo su dolor que la olvidara. Cuánta razón en la catarsis y, cuánta generosidad materna, ella se mataba para que yo despertase. Tremendo golpe.

A principios de agosto, vuelo desde Madrid a La Habana, se cumple una década desde la Brigada, planifiqué el viaje para recalar en Cuba, poco más de veinte días, antes del retorno a México. Llego a la casa de unos amigos cubanos a través de amigos de toda la vida de mis padres, convivo con Doña Norma, Luci, Muñoz, Karel, Juanchi y Arielón, hago de los días lo que ellos hacen (porque yo estoy de paso pero no quiero ser turista), conversamos y, pienso en lo sucedido con mi madre, en el entramado de imposturas que, de a ratos, vengo sosteniendo, vengo haciendo pequeños mierderos en el tejido de mis vínculos. No puedo con el monstruo, no puedo con la ballena así como Jonás tampoco pudo (eso está claro ¿para qué proponer tal contienda? Pienso en Moby Dick sin haberlo leído. Reinaldo Arenas me acompaña con Celestino, con la homosexualidad que le llevo a la cárcel del Morro). Diez años después, de nuevo Cuba, “me da” ejemplo, me da alternativa, me da en la torre y me baja, me bajo, me bajo por

mi madre para quien tanta rabia había acumulado (“...mientras un chico gritó sálvese quien pueda cada día que pasa sube más la marea. Felipito se fue a los Estados Unidos allí pasa frío y aquí estaba aburrido...”, que canta Carlos Varela²²²). Acompañado de Juanchi (fotógrafo con quien estamos probando e incubando un proyecto de arte efímero) y su pareja, Julienne, leo poemas de las *Volcanicocefaias* en las vastas filas de Coppelia, vendedoras callejeras leen poesía cuando las invito, regalo libros que me los quitan de las manos y la poesía vuela no sé hacia donde. No se trata de mandar postales desde Marte, no se trata de catapultas, no se trata de destruir los afectos en pos de una heroica necrófila y falsaria, actitud retomada en más de una ocasión. Releo *Paradiso*²²³ desde el balcón de San Lázaro, los personajes suben y bajan, cruzan la calle, guía de una nueva escritura que en ese momento no sale porque no tengo nada que escribir, solo saber estar en silencio y fuera de plano (en el ritual del callejón de Hamel, entre los pescadores y las jineteras del malecón, iluminado por el reflectante mármol blanco del cementerio de Colón). Agradezco, me disculpo. Vamos a “empezar de nuevo” a ir despacio, abrir los oídos, las narices, las manos (¿qué he estado haciendo?). Llego a México, a nuestra casa con Belén, le hablo, le cuento, reconozco, no me escondo, necesito elaborar. De seguido llamo a mis padres (antes no), quiero ser más cuidadoso, sembrar cuidado, ternura, cariño, la caricia, de donde vengo.

Enero de 2012. Tras medio año de intentonas, creo conseguir cerrar *Varaderos de la vida varia*, poemario que vengo confeccionando desde mediados de 2010. Con motivo de buscar interlocutores y de publicarlo, después de enviárselo a algunos amigos que también le hacen a la poesía, le pregunto al poeta Yaxkin Melchy cómo ve que lo publiquemos en su editorial alternativa, 2.0.1.2. A la semana me junto con él y Manuel de J. (su compadre). Críticas. Poemario de poemarios. Buen nivel técnico, ejercitado, pero, *Varaderos de la vida varia* no es un Libro de poesía, producto que ellos buscan (también cuando escriben). El libro de poesía ha de tener una idea detrás, un tema aunador, desarrollado, transversal; una tesis de afecto (revelación, drama, fluido); una misión en el lenguaje porque incluso lo lúdico ha de ser conductor de un tema; un conjugar la ética, la estética y la actitud, comentan. Quiero publicar con ellos para entrar en diálogo con otras poesías que no contemplo, con otras poesías que sin gente, experiencias, no se presentan. La reunión la vivo como una convocatoria, una invocación, un ir hacia una escritura con ellos, abrir paso. Escucho sus observaciones atentamente: hacer del poemario de poemarios un libro de poesía. Ellos lo ven posible, lo ven. Yo también me animo a verlo, por qué no. Tengo el deseo de escribir otras cosas a las que ya escribo, novedad, sino, ¿para qué escribir de nuevo lo mismo? Y solo no se puede. Andamijes. Seguimos conversando sobre nuestras maneras de concebir y sentir la poesía. Ambos consideran que más allá de que los poemas sean buenos han de tener un para qué, portar compromiso, estar cargados de ética. Ética un poquito encimada de la estética. Me aburre la ética per se, no quiero saber nada de ella fuera del acto, los discursos éticos me parecen nefastos, por eso no creo que lo que escribo no sea de por sí ético. Al escribir trato de desdomar, asilvestrar, el lenguaje; trato de deslocalizarlo y

²²² “La política no cabe en la azucarera”, en el disco *Como los peces* (1994), sello Graffiti Music / SGAE. Para escucharlo, en: <http://www.youtube.com/watch?v=CHUacoZEYmY>

²²³ Novela de José Lezama Lima (1996).

relocalizarlo y volverlo a liberar en otra jaula (con la puertita abierta). No quiero hacer proselitismo de nada hecho, dado, facilitado, ya escribí poesía-protesta, en sentido setentero, poesía-nicho-ideológico-clarividente. Su exposición lejos de conmoverme revelación, trae más caudal a diálogos y preocupaciones pasadas. En ese tiempo acababa de leer *El arco y la lira* (1956) de Octavio Paz, y me encontraba removiendo con un palo (la co-operación entre el ritmo, el símbolo y el sentido) su propuesta hermenéutica para la poesía. Qué plural es la pregunta ¿Cómo un poema hace qué? Desde luego, yo estoy cómodo en el hermetismo que le atribuyen al protagonismo de la ritmicidad en mis poemas, porque para exponer, criticar y deconstruir Ideas, ya está el ensayo, el manifiesto o el bar de la esquina. No me cierro a trabajar desde los contextos que mis compañeros proponen. Pensar un Libro de poesía. Escribir un Libro de poesía. Poemas de largo aliento. Redundancia o reaparición de temas. Fuera los títulos de los poemas. Nuevo contexto general para los poemas... esas son algunos de los trucos para el trabajo en el que ya estoy inmiscuido.

La publicación de las *Volcanicocefalias* en 2010 instigó dos procesos emocionales aparentemente anversos: un mesurado estar listo (salir de la madriguera) para poner a circular mi obra poética, y, a su vez, un “ya era hora” de estar donde tendría que estar (fuera de la madriguera). Al no haber estudiado letras, bellas artes o teatro, no tuve cómo acomplejarme con la historia de la literatura universal antes de agarrar la estilográfica, pues además de no haber estudiado esas áreas, casi no había (he) leído –leí en Lezama Lima. La referencia para juzgar o criticar lo que escribía estaba en el oído y en lo manido de la expresión metafórica. Los lugares demasiado comunes huelen a un acto sexual-amoroso en el que estoy ausente. Las metáforas han de ser lo más conectivas con otros universos, lo más metamorfósicas. He leído muchos más libros de Ciencias Sociales que de Literatura. El comentario general, antes de que el libro saliera de la imprenta, fue: “no me he enterado de nada pero suena bonito”. Por otra parte, el juicio de valor de Aute (vía mail²²⁴) vino a contrareforzar los juegos poéticos que jugaban conmigo al precipitarse la madrugada (bebiendo un trago y

²²⁴ Miércoles, 2 de junio de 2010

Querido Pablo, me vas a disculpar tanta demora en las señales de vida. Tengo un montón de correspondencia acumulada a causa de los viajes constantes. Acabo de leer tu poemario "Quince volcanicocefalia..." y me ha sorprendido muchísimo, además de gustarme. Veo rémoras de la escritura automática de los dadaístas con esos juegos de palabras que, esencialmente, son juegos conceptuales.

Son muy enjundiosas las iconografías indígenas que incorporas al cuerpo poético-gonorréico de las composiciones. Es un trabajo lleno de transgresora originalidad. Espero que nos veamos para poder hablar con más profundidad. Enhorabuena, querido vecino. Le di la otra copia a Miguel. A ver qué es lo que piensa.

Gracias por el regalo y, cuídate mucho.

Un fuerte abrazo

Luis Eduardo Aute

fumando puritos) mientras, en el comedor de la casa de Pimiango²²⁵, mi abuela Pilar barría ritualmente antes de acostarse entrada la madrugada. Reenvié el mail a mis padres, en un ademan de “para que veáis que lo que hago no es tontería”. No quiere decir que mis padres lo considerasen de tal modo, pero así lo he estado viendo hasta hace poquito, como narré (julio de 2011). Qué necesidad de gravedad si arguyo de la poesía que ha sido para mí un patio de recreo sin naranjos, más bien, un patio con catapultas que no servían casi nunca (para el exterior). De repente, ¿quiero optimizar la funcionalidad social de ser quien escribe poesía? Parece que sí, de repente.

Escucha de la provocación de Félix, rumio y rumio ululando lo que escribo y pensando en la poesía desde la plataforma de la Psicología Social. No sé por qué escribo poesía, si dijera que es para cambiar el mundo, hacerlo más bonito, jugar con los eventos sonoros, daría lo mismo. Todas las explicaciones estarían asociadas a la función pragmática del contexto en que fueron dadas, cedidas, sumadas. Escribo porque me da la gana, porque me apetece, porque lo disfruto, lo deseo (esta afirmación no se escapa tampoco de la pragmática). El mundo no se cambia para mejor ni con teorías sociales, ni con asesinatos selectivos, ni con poemas. Nos hemos empeinado en que todo tiene que servir para algo y que ese algo sea so pretexto de un bien común. Yo no sé, lo que no quiera decir que no haya momentos en los que escriba movilizad por una injusticia, el desasosiego, o por la muerte. No me preocupa tanto en qué momentos escribo o describir el cómo de la creación poética, si como indica T. S. Eliot se trata de atino, de precisión para aterrizar el azar a través de una sensibilidad que solo da la práctica, el oficio. Lo que me preocupa es que a veces quiero vivir de esto (las artes) y eso me cambia, eso me hace otros que no son muy considerados con la comunidad. Me preocupa mucho. Por eso me junto con más gente que hace lo que hago y que su perfil no es el megalomaniaco al que me da por caer. También se puede guerrillar. A veces pienso, como tanta gente, que me hubiera correspondido otro tiempo histórico, pero es una gran tontería. Me junto con Benjamín García, Edgar Khonde, Yaxkin, Emmanuel Vizcaya, Mara Pastor, porque hacemos algo similar, porque hay una piola conductora que quiere sortear los nichos cómodos, hay un funambulismo común, una voluntad de transformación y un riesgo vivo. Para no perderme les escucho, les miro, les leo, me leen, nos pedimos opinión, hablamos de otras cosas, nos callamos. Las élites gobernantes hacen lo que quieren, todo sigue igual, la historia se repite pero, estamos empeñados en hacer diferencia, hemos nacido para resistir, para luchar, para no adocenarnos. Yo sólo quiero haber nacido con esa finalidad, si no para qué vivir, para qué escribir, para qué leer en voz alta, para que abrazar. Me molesto cuando ciertas personas, sin gracia, me dicen loquito, o loco (“Jajaja, qué loquito”). Es una mierda, porque si lo que escribo-vivo tiene pinta de esquizoide también tiene pinta de lengua de campesino. Este fetichizar, banalmente, tiene la intención, la pragmática, de colocarnos ahí junto a los bufones, los bomberos toreros y los locos, ahí dónde lo que estas buenas personas hacen no sirve, porque están maravillosamente fuera de la reglamentación y de la capacidad necesariamente requerida por la seriedad del juego serio (que no es juego).

²²⁵ El pueblo asturiano en el que viví asilvestrándome los veranos de toda mi infancia junto con mis abuelos maternos.

He mandado a alguna gente a tomar por culo con este motivo, a los que no se dan cuenta (que yo sí) de que lo que dicen tiene detrás ese aliento de varón, adulto, empresario, planificador... ese aliento confinador, categórico y categorial, ese aliento de representante del poder nominativo y salvaguardador del estado “natural” de las cosas, por eso, los pobres son pobres porque son unos vagos y qué le vamos a hacer (mucho hacemos ya por ellos). Decirse poeta, o hacer poesía, trae consigo estos guiones armados de relación. Además del estigma, en la red de distribución de galardones poéticos podemos ver clarísimamente cómo el fetichismo de la persona está al corriente, y sí empiezas a ser un poco conocido, por cualquier razón, se busca tu participación para nutrir los eventos, las citas, las presentaciones, las cenas, las cervezas: promoción. No somos estúpidos, aquí si hay un resistirse por pasiva hasta que el resistir también se expresa activamente y uno se sale del circuito y hace cosas en otros contextos más a la intemperie. El fetichismo está a la orden del día, es de los engranajes “fetiches” del operar del mercado: generar plus valor cuando todos debiéramos ser lo mismo.

He empezado a asistir a un seminario sobre poesía que imparte el poeta David Huerta en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (marzo 2012) ¿Por qué? Porque mis nuevos amigos Manuel, Yaxkin y Emmanuel van, se preguntan, discuten y se les escapa la respuesta, puntualización. La ética. La ética. Obligación de preguntarse para qué. Pero para Cortázar, en su entrevista en 1983, la ética está de otro lado, en otra cualidad, a la que se refiere también Benjamín García, mi hermano. Qué lindo es caminar con el Benja bajo la lluvia, platicar un par de horas debajo de un toldo mientras no escampa y el granizo sabe de su circunstancia. Qué lindo es escuchar a Cortázar, la carta de la Maga a Rocamadour. 1526, los anecdotarios de Huerta, su garcilaseidad y su dramatismo cínico. Pero Miguel Hernández era un poeta popular que había aprendido todo lo que tenía que aprender para hacer una gran poesía. Pero parece que hay que ser un especialista de los serios y ceño fruncido para escribir, además de, atinadamente, ostentar vigor poético. ¿Qué tendrán contra la flacidez? En la vida hay que dedicarse a algo. Me gusta la literatura, la pintura, la filosofía, porque, en definitiva, parece no terminárseles el juego, la diversión, su relativo desafío real. En la vida hay que dedicarse a algo, hay que trabajar, tener para comer, para cerveza, café, viajar mínimamente. Soy culo de mal asiento, necesito moverme, leer horas y horas me sigue costando, necesito experiencia literaria, es decir, que me suceda, que me afecte, ahí sí leo. Necesidad de vivencia, así llego a estos días, con esa necesidad, así salgo de casa, quedo con gente, conozco y conozco gente, me muevo, me desplazo, llego, miro, miro. Mi ideal no es la soledad aunque voy mucho solo pero casi siempre leyendo, recordando, cantando, durmiendo. Necesito gente. Gente. Voces. Abrazos. Busco otros interlocutores. Acudo a Youtube, busco entrevistas a Cortázar²²⁶, a Bolaño²²⁷, a Onetti²²⁸, a Jorge E. Eielson²²⁹, a Vargas Llosa²³⁰, a Cela²³¹, a Miquel Barceló²³². Me

²²⁶ Entrevistado en México (1983). En (1/4): <http://www.youtube.com/watch?v=NrNfa8TdK4c>

²²⁷ En el programa de la televisión chilena “Off the record” (1998). En (1/4): <http://www.youtube.com/watch?v=90ta4HlqpoM>

²²⁸ En el programa de TVE “A fondo”. En (1/4): <http://www.youtube.com/watch?v=fcSfAhL-JtQ>

enamoré del trabajo de Ana Mendieta²³³. Miro los videos, los oigo, me acompañan ¿Qué es esto del arte? ¿Qué es esto de la literatura? ¿Qué hago yo aquí? Entre todos, noveles y nobeles, vetustos y pueriles, tiramos las líneas, los puntos, los agujeros del hacer literario, poético, y de la vida, no perder la vitalidad.

Desde hace pocas semanas (estamos en febrero de 2012) que me empecé a juntar más con Yaxkin, Enmanuel y más amigos conocidos y desconocidos. Estoy experimentando un nuevo cuerpo poético, la Poesía-manada. Afecto, cariño, da igual qué escribas, cómo, si me agrada o no. Tampoco es un alteruniverso puro, impoluto, obviamente. Pero las gentes con las que me junto leen, escuchan, hablan de poemas, poetas, sugieren, palpan versos con la lengua, los chupan. El clima es el de un grupo de aficionados que se toman en serio, en vida, lo que les convoca, que insisten en llevar lo que hacen a otras esferas, que lo gritan a megáfono, aman la poesía, hacen poesía, miran poesía, enamoran poesía. No quieren Poder (Power), ni dicen nada nuevo quizá, pero sí dadivoso. No están al amparo de Casas del Poeta, Programas, Registros, Padrotes. La cosa funciona por el boca a boca, facebook, mail, sms, por simpatía, casualidad. Lo que sucede es un modo de colectivismo-activismo sin institucionalizar, sin nombre ni apellidos ni número de serie. No importa exactamente quien llegue, venga, no importa que haya publicado o sea inédito, no importa. Se quiere transformar el universo, queremos, hacer tartamudear la lengua, resetearla; también los tropos y los silencios. Poema-facto. Poema-globoaerostático. Poema-azadón. Es un juntarse porque la poesía. Así he vivido ratos y noches con los poetas Intransigentes de Tijuana, los Letras de Arena de Coatzacoalcos, de los poetas chilangos de la Red de Poesía Salvaje, los del Colectivo Asedio, los sin nombre ni miedo al anonimato. Agrupaciones intercaladas, permeables, mutables, orgánicas. No me junto con Jerifantes ni con Grandes poetas Cortesanos amiguísimos de la mafia aristocrático-académica-ministerial. Nada que ver. Este juntarse porque la poesía es harina de otro costal, por lo tanto, otra cosa, otro juego sin target, sin motivación extrínseca (únicamente). El figurar es de otro modo más como un abrazarse, dar abrazo, dar escucha. David, Moska, Omar, Mali, Lisa, Alex, Jonathan (quien no vino y postea en facebook: “Me perdí el encuentro intergaláctico, será para otra, le mando un abrazo fraterno a todos, en estos tiempos las expresiones de cariño o empatía también son gestos radicales”), Boss Cabrón²³⁴, Fernando. Estos párrafos que

²²⁹ Videoconferencia (2006) oara la presentación de la página web dedicada al poeta y artista plástico. En (1/5): <http://www.youtube.com/watch?v=Kg-CHNIQ0TM>

²³⁰ Entrevistado en el programa de TVE “Negro sobre blanco” (1997). En: <http://www.youtube.com/watch?v=MJ2cD2hT64A>

²³¹ Entrevistado por Soler Serrano en el programa de TVE “A fondo” (1976). En (1/5): <http://www.youtube.com/watch?v=DtIjhcPsYs8>

²³² En el reportaje “La solitude organisative” (2010). En: <http://www.youtube.com/watch?v=nWhC1mwokc>

²³³ Sobre la artista, véase (1972): <http://www.youtube.com/watch?v=X6mOKIJ17FO>

²³⁴ Quien comparte su cónica en el muro del grupo de facebook “Colectivo Letras de arena”:

mientras el burrito sabanero buscaba a belén,
algún encuerado mataba la poesía,
los poetas jugaban la cascarita,
la señora de verde hacia el coraje de su vida
El chupacabras hacia lo suyo sobre las patitas de una moska
Pablo pablito clavaba pablitos con modestia encantadora

leen también han sido compartidos con los poetas. Casi todo se comparte, pásame el tonayan²³⁵, ahí te va la caguama (o caguamón)²³⁶, el cigarrillo, el bolígrafo, una servilleta. No hace falta mucho para escribir, para escuchar, para preguntar, para querer. No hace falta casi nada. Aquí se habla mucho de poesía, nunca había oído hablar tanto de poesía, ni en clave tan poética. Se habla de política, de la vida, del amor y de sus desengaños. Y lo que me parece más maravillante es que, en la conversación lo que se dice, se suelta, se saca de la boca, también se defiende, pero no en posiciones acuarteladas, sino en una movilidad guerrillera donde la noción es defender en conjunto la libertad de la poesía (la libertad de todo, la puta libertad, el puto libertad, siempre bella e incompleta, huidiza. Así nomás es). Poesía-manada. Poesía-enselvada. Poesía-Mobydick. Poesía-Poesía. POESIN.



FIGURA 5.10. Izquierda, lectura en la Casa Roja, Las Choapas: Boss Cabrón, Yax, Alex y David Meza. A la derecha, en el malecón de Coatzacoalcos: Jasso, Moska, Yax, Boss Cabrón, Alex, Malli.

Sigo revisando el libro que se iba a llamar *Varaderos de la vida varia*. El título parece se le va; ya hay título, quizá “Safari” pero, suena muy a tentativa. Reconfiguro las partes, las trato, maltrato, doy la vuelta. No hay libro. Rómpelo, me dice Khonde, la cobardía del escritor es una traición a la escritura. Eso hago, romperlo. Estoy aburrido de escribir parecido a lo que ya he escrito, desde mayo de 2011 no escribía algo que tuviera razón mostrar. He sentido repetidamente que lo que escribo es mediocre, no es interesante, y que por el momento no tengo nada que decir. No puedo escribir así de movido ni de intrépido, así como, por ejemplo, Jaime Sáenz, prolijísimo escritor boliviano que me acompaña. Qué bello, le digo a Salma mientras se lo cuento en un

El bar mas grande de mexico nunca cierra
una bella mamasita se llevaba recuerdos en forma de besos
y Poesin?? dónde está Poesin???

Todo esto y mas en la loka ciudad de coatza :D

²³⁵ Se autodenomina mezcal en la botella plástica. Barato y devastador.

²³⁶ En España: litrona o litro.

vagón de la línea verde del metro, porque ese no saber escribir bien no corresponde con un sentimiento de incapacidad, ni con un agravio moral, ni con un nada de eso por lo que se tenga uno que sentir egolátricamente adolorido, es más bien, a lo Cage, un experimentar o tratar de mentalizarse de que yo no soy mi literatura, a la vez de cada vez ir estando más atrapado por la literatura, por la búsqueda del decir distinto las cosas, de hacer otras cosas. La inmersión en un libro de entrevistas con el compositor *Para los pájaros* (1981), me ha ayudado a repensar mi actitud ante el hacer del arte. Anteriormente no había leído nada de los planteamientos del zen, de la desafectación que plantea. Además de lo que hago a nivel artístico he de trabajar paralelamente en otras cosas que me den un mínimo sustento económico, esto me servirá de plataforma para así no tener que depender del despotismo del mercado ni de mis flaquezas. También me da pie a considerar (en las artes plásticas) el importante papel de los intermediarios, curadores, ya que siendo estos quienes mueven las propuestas, se puede estar más afuera del circuito, de sus tiempos caprichosos y desesperantes que interpelan directamente sobre la virtualidad de un ego que tendrá que preguntarse por qué esto no sale o por qué las cosas (las muestras) ahora sí van tan bien.

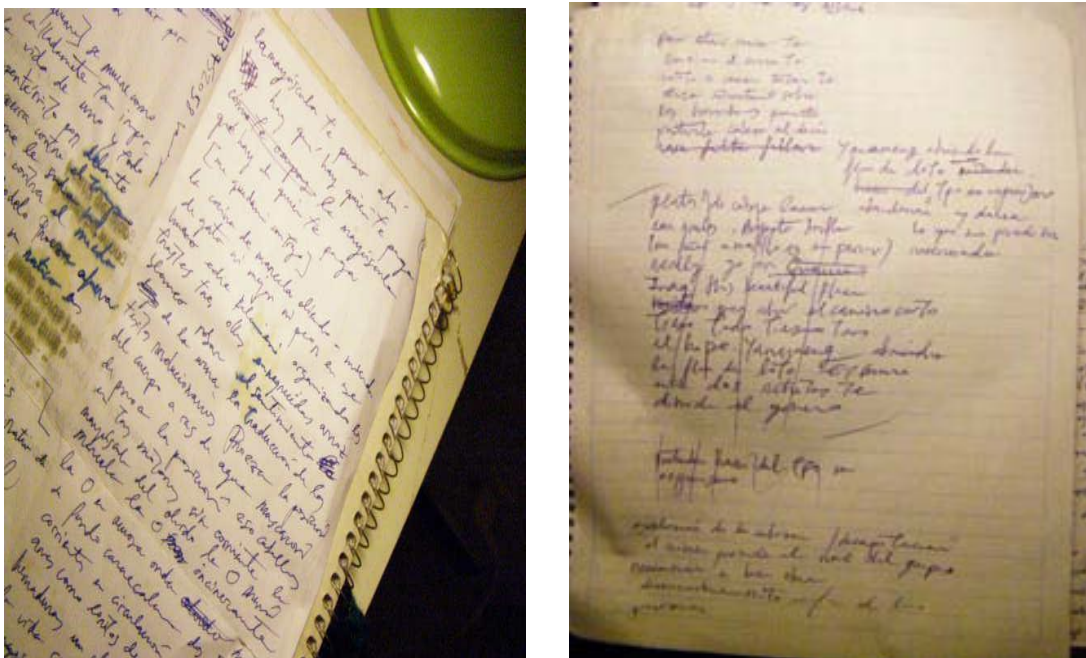


FIGURA 5.11. Capas de escritura merodeando Varaderos.

En la escritura, indago el largo aliento, escucha de Ginsberg: “Aullido” (1957), me dice antes de leer en voz alta, Benjamín. Me remite a los *Cuatro cuartetos* (1943) del ya mencionado Eliot. Encontrar la veta. Con ese pensamiento aterrizo en Bolivia de vacaciones y reencuentro por navidad con Ruth. Viajamos al sur-oriente por tierra. Poesin nos acompaña en el calor del llano empieza a hablar “Metileno, arroz con pollo”. Yo escribo, y resulta el poema más largo que jamás había escrito hasta el momento, 9 páginas de “Dios dijo que Poesin”. Que terminara de repasar en El Jarrito, mi cantina predilecta del centro de la Ciudad de México, en febrero de 2012. Presentía una nueva forma de escritura detonando desde el performance que les compartiéramos a los

convivientes del psiquiátrico de Cuemanco por navidad. De ahí sale ¿quién es Poesin? Y Poesin viene de preguntarle a Belén si había leído los cuentos de Poe, a lo que ella respondiera: ¿Quién, Poesin? Es mi amigo. Me dejó atónito, carcajadeando. Con sencillez infantil le había hecho un desgarró a la Lengua. Todo esto vino pasando antes del 24 de diciembre de 2011, en cuya dispersión se pudo ir fraguando la potencia del presentimiento del nuevo devenir poético (nada sin toda la red de vínculos ni sin interpelación). En la versión de “Varaderos” que les presentara a Yaxkin y a Manuel, “Dios dijo que Poesin” ya estaba. Fue este poema la guía por la que seguir incurriendo en la búsqueda de las cualidades de la veta. Viajo a la península ibérica en marzo para compartir con mi familia y dar seguimiento presencial al doctorado, pretendo terminar la tesis en los tiempos de este curso académico. Mi situación económica es incierta, los trabajos eventuales de dictaminador y corrector para una editorial insurgente terminaron en febrero cuando está quebró; y los proyectos de investigación en los que participo no dan para nada. Voy mentalizándome para, en los meses restantes hasta julio, instalarme en la forma de escritura académica, ese requerimiento de escritura que siento como el niño que no puede vivamente jugar con las figuritas de cristal (“tan bonitas”).



FIGURA 5.12. Empezando a escribir “Dios dijo que poesin” trancando la puerta del baño. Rosticería cercana al terminal terrestre de Santa Cruz de la Sierra.



FIGURA 5.13. Cantina El Jarrito, en número 32 de la calle Allende, en el Centro Histórico de la Ciudad de México²³⁷.

Parte de la indagación del texto es preguntarle a mi entorno cómo es que escribe. No es una pregunta muy habitual, la gente escribe porque escribe, y se pregunta por lo que está en ese momento escribiendo, por lo que escribió o quiere escribir. ¿Por qué escribes, Salma²³⁸? ¿Qué es para ti la poesía? *La poesía es el balancín del que temo caerme. Y no me subo, juego en la arena y cuento.* No te entiendo, Salma. ¿Qué quieres decir con temer caerte del balancín? No entiendo ¿Qué habríamos de temer? No te entiendo, para mí la poesía no es un balancín sino una catapulta hacia otra lengua, es como pintar no sólo con pintura, no sólo pintar, sino tirar de las formas de hacer, emplear la de un niño, la de un albañil, la de un robot, la de los caballos al paso. Disponer de con todos los objetos y útiles de la vida, romperlos, ensamblarlos, modificarlos, limpiarles la cara, presentarlos, exponerlos en su nuevo contexto relacional que son ellos todos juntos, una nueva pragmática, un nuevo acontecimiento, una experiencia que te retuerce la frente como el minimalismo de Philip Glass me lo retuerce, como Rigoletto clamando a la puerta de la posada: ¡Hilda! ¡Hilda!, como *Altazor*, esos besos en los que la gravitación del mundo estaba en nuestros labios, y tantas otras cosas distintas. Me retuerce la frente y me da un tic en la pestaña del ojo derecho.

La conexión con los nuevos amigos poetas, además de con poesías como la de José Kozer, se llama Mara Pastor. Nos conocimos en la cooperativa donde ella daba clases de yoga y yo formaba parte viviente del espacio. Su generosidad me llevó al encuentro con los que somos amigos, y con lo que ahora, aunque suene fuerte, se podría jugar a decir que es la poesía que puedo ofrecer. Mara-catalización, Mara-serena, Mara_a_través. También a_través conocí a Javier Raya, fue la noche en que Kozer (presentado por Mara) leyera en Bellas Artes varios de sus poemas²³⁹. Grata experiencia asistir a la prosodia del poeta, nuevo oído, alternativa sonora. Después de la presentación y de perderme unas horas no sé cómo, llamé a Mara por si pudiera

²³⁷ Fotografías estraída de: <http://ddoramora.blogspot.com.es/2009/11/el-jarrito-resena.html>

²³⁸ Salma es una de mis buenas amigas literarias del DF.

²³⁹ Con el pretexto de la presentación de su libro *Tombeau* (2011), publicado en la editorial Limón Partido, en la colección Pico de gallo.

sumarme al convivio. “Vente”, así fue de sencillo. Me dirigí al restaurante de la Torre Latino, situado en una de las últimas plantas; imaginé que estarían tomando una cerveza pero estaban pidiendo el postre. Después de que se preguntaran quién era yo (el paracaidista), saludara tímidamente a Mara con la mano derecha (hey), me hicieron un hueco y en un borde tomé asiento. De salida, se veía que Raya (de pelo medio afro y lentes) iba a elongar la noche, le pregunté hacia que cantina se dirigía y nos fuimos juntos. Tomamos unas rondas de whiskey barato rebajado con agua mineral en la cantina El otro lado del río. Hicimos migas rápido, además, resultó ser amigo (de mi amigo) Khonde. La charla se puso buena, como que nos terapeamos cada cual historiando sus heridas. Por qué escribes, cómo te ha ido desde que has publicado²⁴⁰, cómo ves todo el rollo del mundillo, qué tal si cruzamos plaquettes. Hay un lugar común, un miedo a ser absorbido por el agujero mierdero de la figura pública, por el agujero fanteche del reconocimiento. Hay un coraje común, un motivo de escritura, una garra hilvanadora, aunque luego cada loco se vaya con su tema. Raya apuntaba que mejor que intercambiar teníamos que comprarnos los libros, que no podíamos seguir regalándolos como quien regala un cigarro. Me sonó a: me gustaría que leyeran los libros que regalo. Yo he regalado tantos libros, casi 1000, y no sé quienes hayan leído. A veces me escuece pensar que no han leído, que no se han interesado, pero luego se me pasa. La gente lee best sellers en el metro y muchos no saben quién es José Kozér. Podemos decir qué más da, claro. Eso es el mercado, la grajea de la disposición actual de la vida pública, y además el deseo de ser, de trascender: lo que colinda bastante con el fetichismo al uso del mercado. El agujero ventrílocuo. A veces nos pasa querer vivir de la poesía, pero eso es un empacho, un atracón ya sea de resistencias a que a una calle no le pongan tu nombre, y/o de performances en los que el personaje te ganó la partida.



FIGURA 5.14. Izquierda, cartel del Festival de Poesía Vértigo de los Aires, en el que se inscribiera la lectura de José Kozér²⁴¹. A la derecha, el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México²⁴².

²⁴⁰ Antes de 2011 no había publicado, ese año publicó 3 libros: *Ordalía* (Limón Partido), *Por los rasgos una bayoneta* (La ceibita) y no se cual más.

²⁴¹ Extraído en: <http://ohdiosarantza.blogspot.com.es/2011/10/estare-moderando-hoy-la-lectura.html>

El 7 de mayo doy por terminado *Varaderos de la vida varia*. 7 partes. 77 páginas (Mi número favorito fue por mucho tiempo el 8). Pero no ha quedado, le hace falta otra vuelta, un último repaso, lo sé porque así lo siento, porque siento que no queda, no lo pienso, lo tengo que oír redondo. Esa semana mismo le doy la vuelta quedando satisfecho, libro cerrado. Se lo envió a Yaxkin y a Manuel, queda que le den el visto bueno para emprender el proceso editorial. En esos días le pido a Mara el mail de Kozer, quiero mandarle una de las 7 partes del poemario: "His pan dad". Sed de crítica pesada. Diga lo que diga seremos los de antes, ahí sí que nada ha de cambiar: esa es la maña de la resistencia gracias a Cage. "His pan dad" pasa el filtro, a Kozer le parece "bueno". Siento alegría, una alegría que se pueda justificar porque mi baremo coincida con el del poeta, pero, y qué. Mirándolo desde otro flanco es una bonita noticia, pero ya. Estoy pensando en escribir el siguiente libro. Aliento, aliento. Los compañeros dicen que el libro va. Les comento las palabras de Kozer, chismografía de poetas y me da fuerza el aliento externo (en este caso). No estaría mal que entraran unas palabras en la contra-tapa, pregúntale si te puede escribir algo, comenta Yaxkin. A mi petición responde Kozer con el texto²⁴³ y su dirección postal en Estados Unidos para que le envíe un ejemplar cuando el libro salga. Reenvío a Mara el mail, agradeciéndole, y pidiéndole también unas palabras porque ella tiene que estar físicamente presente en el libro. ¿Por qué? Por filia, por cariño, por guiño histórico. Mara está ahora terminando su doctorado en Michigan, Estados Unidos. Da igual dónde sea que esté, uno sabe por donde sigue pasando a cada rato: otra maña resistente. Por el momento las palabras de Mara se quedaron en suspenso.

²⁴² Extraído en: <http://www.dipity.com/tickr/Flickr-bellas-palacio/>

²⁴³ Pablo Hoyos varía en sus *Varaderos de la vida varia* desde una capacidad de riesgo donde el lenguaje es rey, no de reyes sino entre reyes: del reinado de la ruptura y de la concatenación, de la voz en sus quiebres, y de la trama en su estado permanente de estambre tejiendo y destejiendo: cual araña múltiple y sedienta de tela para cazar, vivir variando, sobrevivir mudando, y de tela al borde de deshacerse, tener que volver a empezar.

No se arredra Pablo Hoyos ante el mundo actual, devastador y devastándose: lo vive recordando (despertando) constantemente, empleando entre otras estrategias la del anacoluto (recurso que reina y se impone en toda la modernidad). Lo vive "en eterno retén/ repsol iberdrola oh! gas sacyr vallehermoso ferrovial" de modo que ortodoxia de lenguaje entronca y fermenta con los emblemas más visibles de la cotidianeidad: una cotidianeidad que exige la presencia de un lenguaje variable, sin trabas propias, abierto (John dos Passos podría ser, en este caso, un referente implícito).

Yo es otro hace su aparición continua en *Varaderos*. El mestizaje lingüístico, de ejes y de referentes, no teme la amalgama: Celia Cruz se da la mano con Lezama Lima, quien bien puede ser lima Lezama, o sea, la verdad poética lezamiana de estar limando y limando constantemente la textura del poema. Y ahí, el poeta mexicano no tiene empacho ninguno en cubanear: "Celia Cruz lavándose los pies insistir en el despegue cuesta arriba chapeando".

Los moldes se rompen, las formas tradicionales no se desdeñan pero se alteran: la belleza engarza con la fealdad sin temer el resultado, ese arroz con mango de la actual poesía donde el temple es fuerte, la variedad inagotable, y el modo oscuro aparece para aclarar. Poco teme, mucho arriesga Pablo Hoyos, y arriesgando, su voz cabal puede, y bien que puede, crear hermosura que sobresalta desde la fruición de la lectura: "el grajo vuela bajo/ más allá no existe la continuidad en el llano/ en las creencias en la grieta".

José Kozer

El 20 de junio será la primera presentación del libro en el Museo Universitario del Chopo, en la Ciudad de México. No sé qué pase, qué vaya a pasar. Estoy moviendo presentaciones en diferentes rincones de la República con amigos, también en España para septiembre cuando espero estar al fin desembarazado de la obligación del doctorado. Pero a la vez no me apetece presentar el libro porque el libro ya está ahí. Me inclino más a participar en acciones, lecturas... y leer o sumarme a lo que se esté embrionando. No tengo ni puta gana de sentarme a leer mi poesía para la gente. Desde esta rotundidad le pido a varios amigos: Benjamín, Raya, Yaxkin, que escojan un poema del libro y que lo llevemos al cuerpo improvisatoriamente. Que ellos lean y que dispongan de mi cuerpo, de la acción conjunta para hacer lo que les plazca. Y así fue.



FIGURA 5.15. Durante “His pan dad”. Con Raya, Karlos Atl, Valeria Nieves y Yaxkin.

Son tiempos de dar fin a la tesis, pero pese al encierro monacal en el que fue convento, luego hospital y hoy museo de artes decorativas, Franz Mayer; y en la oscuridad de la noche de mi cuarto. Estoy, a mi manera, formando parte del nuevo movimiento estudiantil (YO SOY #132) movilizado en contra de la amenaza de retorno del PRI al poder. Las cosas se están moviendo en España, la crisis agravándose nos permite la claridad en la que reconocer a la clase dominante estafándonos, el “sistema democrático” haciendo aguas embriagado de sí y recurriendo a los recortes de los “derechos” sin negociación. Las seguridades sociales emergentes desde la segunda mitad del s. XX en Europa son insostenibles aún exoliando los recursos naturales, mal pagando la mano de obra y matando en los países que fueron y siguen siendo colonia de la liga occidental. De nuevo, el engendro nos muestra su sonrisa y nuestra vida cotidiana, digo al fin porque en 28 años es la primera vez que siento el suelo temblar fuerte, y que la capacidad de agencia de lo que trilladamente ha sido llamado el pueblo, la masa, de nuevo en eterno retorno vendría a mover, a tirar, a poner, las cosas en variación. Y ahí está nuestra poesía, el hilo conductor. Ni borrachos, ni mujeriegos, ni misántropos o estúpidos que ven a todo lo bello (y sí, también), pero no cómo los

“artistas” que accederían escondidamente (sacerdotalmente) a la belleza para traérnosla de su mano. La poesía es constitutiva y constituyente de la vida social, nos lean o no, nos den dinero o no, nos quieran o no. Y eso es para mí lo único que importa, ya sea en el debraye del juego fuerte de lenguaje, en el más precario o no necesariamente en el albero de la poesía: hacer y deshacer, luchar contra los fascismos, desequilibrarlos. En definitiva, reivindicar la multiplicidad del vivir en la vida y en la muerte. Y no estoy concluyendo nada. Para cerrar el texto incluiré un poema de *Varaderos de la vida varia*: “His pan dad”.

Educar
hacer florar la flor
hacerla florar floral
tu cabeza tus manos tu camino
nardo lirio clavel corte
trasversal
colorcitos conjugados insertos
en una almohadilla alargada
la humedad cinco días
hábiles

di tal di cual di tal di cual
mira allí mira allá mira mira no lo pierdas ahí
va ahora al mirar di al mirar otra vez lo mismo
lo que pasó por el umbral y todos vimos
repite una y otra vez gimnástica rítmica
una y otra vez el curita te dará el pie
el socialismo te dará el pie la letra
la regla en la mano subiendo la regla
el brazo dejar caer

di esto dilo di esto di lo
muuuy bien muuuy bien
ves ves sí eso eso lo ves (los estás
viendo) lo ves saber lo que señalo lo que
pasaba por el umbral cuando
decir otra cosa señalar el crucero
otra cosa es otra cosa sería otro
objeto ver por mi ver por las palabras
de Vasconcelos (José) de Elizardo
el plexo de la raza erguir el
pecho espadas alzado el martillo
precaución de no amasar
el dedo índice construcción
hendiendo la puntita 23 violaciones
en una tarde de dispositivo policial
ve ve ve mírame soy el orden por tu
orden mírame restableciendo el orden

el orden muy atento

cómo te llamas de dónde parte
tu camino tus llagas en los pies
responder voz alzada clarito
responder quién eres de quién
coño saliste desandar umbilicando
nudos cicatrizar no me cierra
la puntita en el ojo (el izquierdo)
don sancho cicatrizar no me cierra
pantocrática no me cierra ese tu dedo
caracol secretar con el intestino necrosado
no me cierra tu su no me cierra
jis tu su tu su un nido de palomas
(paloma) defecando bustos iguanas
volar al sur más que el sur tú
cómo te llamas

tu propio secreto el
vacío fusilando pleonasmos
remontar la boca la
boquilla hasta tú propio
secreto
españa
hasta tu propia hacienda de cilicios
vaquerías perreras
olivares
olivar
trasunte
escrutados
la reina
la ira
la rueca
en flor

floral
españa

¿cuánto se tardará en cruzar desde tu repentina presencia
hasta el silencio?

tú repentina floral
niña alegre grácil tan frágil
fósil tú repentina niña bocona mi amor
amor ay de mi sin ti mi
patria ay mi amor mi madre colmarnos
cada sábado tarareado en tu himen

te tengo un consolador mío cid

tú repentina floral
grácil niña alegre
te miro y sigues siendo la incólume de siempre
que no permitirá la menosprecien otros más blancos
comerciales otros más altos exponenciales te miro
sigues siendo la de siempre te miro te escribo
mis cojones están llenos

ESCRIBIENDOTE AL ALIMÓN

CON (UNA) MANO (LA
DERECHA)

también en eterno retorno bumérico
(boomerang) nada díscola la planicie llano hosco bumérico
eterno retorno

rienda suelta de ráfaga garrote electroshock dame tu nombre
canguro dame tu nombre no tengas miedo velamos por ti tu seguridad
vías pavimentadas tu corazón adiestramiento canino en el parque todos
los sábados a las 9 am calle A esquina con el parque recuerda

dame tu nombre cómo te llamas precioso de qué coño saliste
eres español repite lo que eres español mi amor (en colombiano) ese es
mi gallo ese es (pelea) pelea por mí mírame a los ojos por mí no temas
regazo arriba arriba no temas grande libre plus

ultra

también en eterno retén
repsol iberdrola ohl gas sacyr vallehermoso ferrovial
tractomoción barebaker al natural también en eterno retorno péinate
güerito y pon esa cara esa cabeza que me mutilo que nos mutilo esa cara
don güero hacia atrás del vestidor de cabezas Alberto la última ponla la
última por si las moscas la llegaran a reconocer

cuál es tu nombre
ezpaña

cuál es tu nombre pastorear un puñado de chapulines limón (allá le
dicen lima Lezama) bárbaro calibán exegetico ese otro ese otro con un
pan en la boca amordazada su lengua je sus su lenguaje aparente terrible
pausa dominación víctima victimario una sola una sola muerte el violín

fragmentado instrumentalizar tácticamente la desventaja los medios de
producción ralentizar llamarse con la boca del barbón limachi bruto
burrito prieto llamarse por su boca por su trabajo de mis brazos cargar
barcos levad anclas chapear marco polo a la deriva litoral sección
tercera de la confederación nacional del bucle

cuál es tu nombre dame tus datos identificación primer apellido lugar el
pan en la boca enmohecido sígueme diciendo de dónde vienes cuéntame
completa tu historia la de ustedes la historia sin resumen en plató prime
time his his todavía queda tiempo para ti

cuál es tu nombre de dónde llegas adviento arcano mayor dust line
daddy dont forget me dad mi dad me dad mi padre único aferrado ave al
vuelo más allá de la razón delineándose el delirio permitido llorar al
himno hendir volcarse entero marchó sobre la presa la patria la presa a
diez euros el menú

daddy dont forget me please daddy his his dont no lo hagas todavía no
el cid está a dos millas afilando la tizona sancho el bueno de sancho
aprendiendo a oscuras a leer los labios francisco pizarro generalísimo
díaz de vivir al trote al trote hondear la espada pesadísima brazo
ejecutor sobre los trigales de castilla la nueva la vieja castilla

dont go dont dont go el poder en tu mano hombre léenos de dónde
venimos grábalo en un sidi dar a reproducir audio play ahora habla
tonadillera arráncate playback on dínos quiénes somos weekend tourist
Federico García Lorca era un puto maricón

daddy dont forget me please dont do that no te vayas nadie te vio caer
solo el elefante y ya está muerto todos lo matamos no existe doesnt
exist Kate Winsley doesnt exist nadie cree en tu muerte todo eres tu
misal

ezpaña

el grajo vuela bajo

perdón

cuál
es tu
nombre

cuál de todas las que el cielo inspira tan arabestres

sea tu seña
maremoto
marasmo
mareo
martirio
maría
llena
eres
españa

(h i s)
(p a n)
(d a d)

ruega por nosotros

háblame de tu

mi amor patrio
mi blanco amor tan puro
celeste
nos sobran los gitanos Camarón
díselo a tu gente Safari World Tour
pan pan
nos sobran
todos los negros en el nombre de dios
háblame de tú
España
Tan
Tan
Grande
tan

tan
arraigada
drago
(tam
bien
nos
sobran
los
moros)
tan
tan
casta

pan pan unos niñitos de vallecas jugando al gua al blanco latino
todos fuera de mi totalmente tao en blanco españa de blanco cuánto oro pan blanco oro
oro en las cunetas la nueva españa inditos a vengarse manufacturar el desastre de españa si
vengarse de españa sólo fuese por el oro si vengarse de españa se hiciera o hiciese necesario
ahora si es que españa sea e s p a ñ a SI ES QUE ESPAÑA SEA el alféizar aquel de los
geranios el aire de los mirlos aljibe de los restos osamenta varapalo calaveras de colón argüelles
nocturnos buenaventura los vencidos dormidos en la cuneta los vencidos fotografía amortajada
de anticuario harakiri menstrual cimitarras rebañar hoz el brillo de la noche en iriepal la luna
morada paulo ucello desangrar granada la puerta del sol otra batalla sin tu rey tío pepe las tablas
se te caen por el balcón fernando el próximo wiracocha armado de brío (makintosh) mito
durmiente por venir quetzalcóatl blanco proceder del águila volar en bajo coste sobre el nopal
angélico colonial catorce decibelios más los cuerpos de seguridad del estado han estado en
vigilia toda la noche los casinos llenos de tu aroma dulcinea susurrar a los caballos patti smith
arreando a rocinante cruzar el océano de vuelta en una patera caucásicos naufragan sobrepeso
mitofundacional no hay peor tragedia llora la gitana llora el anciano hondureño el suero gota a
gota venezuela tendría que asemejarse más a venecia casanova remando la patera haciendo
aguas don juan te denostan qué fue lo que vio colón lo que viera haciendo aguas los reinos el
duque de lugo perfilando su corazón en la baranda del puerto la humedad sabe ser mortífera
cambia ya la cama roja gualda algunas reservas de tu sangre para purga si es que españa sea
españa enclave llano de agreste insolación

6. Elementos de reflexión. Tres acciones poéticas

“la Proeza la O en posición el cuerpo a ras del agua el mascarón de proa 250 caballos en tres motores sin corriente la mayúscula la O maría marcela del olvido incinerante la O acuosa acarreado dos otras corrientes la virgen de guadalupe en procesión migratoria las aves como loritos de peluche remontando el río bravo mapaches herraduras oxidadas en la vega apaciguada la proclama la vida resuelve por su parte

O

te pusiste la mayúscula de turbante de purgante la O sin animadversión por el aro la foca de largo cayendo sobre la instrucción queriendo migrar el aire encimado al hombro el menir la piedra tanto esclavo a latigazos que no pudo con ello la malaconciencia del progre-burgués la pena prensada en el pebetero brillando tan decorosa e importante la valentía podemos observarla desde el cielo el sol de fuego brillando el hidrógeno de la bomba culturalmente te pusiste la mayúscula Torero Artista Ecónomo Científico Daimon hacer de la oportunidad Proeza sin costo la intravenosa sustentación del cutis de walt disney (un señor congelado como la patria) la Proeza que pudiste que yo pude te pude pero no sin domar a los negros reiterando la descarga cachao se muere como se ríe calladamente cortando caña tan importante la vida de uno que uno y todo siempre impertérrito por delante la guerra contra el tiempo me la suda no por capricho o contra el

tiempo el miedo el modelo Proeza afuera la fuerza y adentro
sentarse un ratico resguardado por la ralladura de limón

la O de onomatopeya miriam maría la nimis los nomos
cabalísticamente invirtiendo HSBC comprensión del ratio
Proeza círculo áureo de laureles la O del rinoceronte el acto
el auto de fe calibán vestido de blanco bancario él mismo
robinson crusoe sobre la playa cook y shaquespeare en el
auto ensañado del puñal la fe 33 puñaladas y la copla
gimiendo porque de una puta vez llegue la transacción a la
cuenta guadalupe la O de Proeza y akenaton pobre pobre
saliendo de egipto como los niños del ecuador descalzo y
romeo contando las horas para que digas maravillosamente lo
que ya sé

me gustaba pintar hasta que nos acosaron con la función no
matemática con la función de la fe la FE en 1 el calibre del
acto a ojo recalibrando en la busca 1 efecto como la mierda
voy a decir algo tan valioso prójimo a ti el aporte 2 en las
esquinas volviendo a brassai persiguiendo el rasguño en el
cemento por eso no dejé de pintar 2 y de embadurnar sin
problema la ropa llena de manchas y el discurso tan claro
sobre la apreciación y la llegada at time de lo que se dice
porque los aviones tan grandes y metálicos que cómo pueden
volar los bonobos de una cópula a otra todo el santo día””

(Pablo Hoyos, poema en construcción)

"la literatura es delirio. No hay delirio que no pase por los pueblos, las razas y las tribus, y que no asedie a la historia universal."

Deleuze y Guattari – *Kafka. Por una literatura menor*

Según el planteamiento general que he desarrollado en el presente trabajo, se considera la poesía una práctica discursiva tan plural como las articulaciones que devengan a partir de las áreas de atracción trabajadas, en el dispositivo discursivo de la poesía. Las áreas de atracción, hemos visto, que cada cual tiene sus focos tensionales característicos, y que éstos se llegan a tocar unos con otros en ciertas esferas posibles de articulación, como sucede en el caso de las nociones y experiencia (efectos o afectos) de autor-lector-obra, en relación con (1) la polarización de la poesía entre: uso significativo del lenguaje (*voluntas*) y uso asignificante (*voluptas*), y (2) la construcción de su función estética tensada entre una estética del ornamento (nada ética ni política) y una estética afincada en la política y en la ética.

Para concluir, presento tres apartados, acciones poéticas, recopilando y posicionando el tejido elaborado con mis manos a lo largo del trabajo: Política de la fragmentación, Testimonio y Neo-discurso.

- *Acción poética 1. Política de la fragmentación*

Más allá de las perspectivas presentadas considero escribir y leer actividades de potencial creativo, creadoras, hacia y sobre el texto, la obra. Quiero defender la apertura de toda interpretación o re-escritura de la obra, desde el flanco de la lectura guiada, institucionalizada, pudiendo tener tras de sí el examen escolar de repetir lo dicho en la obra, de escribir lo dicho en la obra, hasta el otro polo por el que pudieran dispararse horizontes alternos tanto semiótica como sensacionalmente hablando. La escritura y la lectura son un tejer, un arrejuntar, nuevas sensaciones con símbolos, símbolos con símbolos o sensaciones con sensaciones. Potencial latente en todos los aspectos de la vida cotidiana, no sólo en la escritura o lectura del texto literario o poético.

En la poesía podríamos leerlo todo, sin embargo el rescoldo histórico, hoy contemporáneo, de ciertas reglas y pautas de lecto-escritura, comentadas en la tesis, nos invitan a buscar en la poesía unas cosas (figuras estilísticas, aspectos rítmicos, estructuras versiculares...) al parecer particulares, idiosincráticas del hacer del discurso poético y/o nos guían a leer con cierto tono, de una manera peculiar, en la que no solemos hablar en las conversaciones cotidianas. Por ellos y las demás tramas tensionales trazadas en la tesis, considero la poesía un discurso, un modo de decir, de hacer universo, como mediante el telescopio o el tarot se miran-construyen las cosas a partir de relaciones ligadas al soporte, al bagaje y flujo del discurrir, del discursar, del

soporte. Relaciones heredadas y fungíendose en el uso, en el decir, en la empiria abierta del hacer de la temporalidad particular de un tiempo histórico, de unas circunstancias sociales y personales de uso. No todo es igual que antes, ni es lo mismo. La poesía es una manera histórica de mirar-hacer-tejer relaciones entre las cosas con sus ilusiones instituidas e instituyentes: crea una presencia (tendría un halo), una forma definida (el poema), crea o posee un significado (dice algo en sus términos)²⁴⁴. La obra no puede considerarse ni como unidad inmediata, ni como unidad homogénea, ni como unidad cierta.

Escribir y leer sería luchar contra los interdiscursos que nos tienen cautivos y que pretenden reinar sobre la vista, las ideas, y aplastar la sensación contra un único nivel experiencial. En el ámbito literario, el papel en blanco no es, en absoluto, silencioso ni inmaculado, es murmullo de murmullos, “herencia” (Bloom, 1979/2009), de dispositivos ópticos y de captura históricos, es decir, de procedimientos, técnicas, obras, tintas, tropos, sensaciones congeladas y funciones, anteriores²⁴⁵. En el lenguaje de la poesía podemos presuponer la escenificación de la comunidad de hablantes en y desde la que se escribe, expresiones, formas de hablar y de ver de diferentes grupos sociales, tribus, pandillas, gremios... y de colectividades por venir. La lucha creativa, la lucha en pro de la autonomía lectora, no residiría tan solo en una lectura o escritura enconada en el contenido, sino como formuló Mallarmé y reiteró Maikovski, no hay arte revolucionario sin forma-contenido revolucionaria. Consistiría en la búsqueda constitutiva de un nuevo decir-experimentar, como desarrollo en el siguiente apartado.

La literatura, la poesía, desde las perspectivas contemporáneas, nos invita a la crítica fuerte sobre los usos políticos del lenguaje y los postulados en que se respaldarían. Caricaturizando una vez más, se ha dicho que lo político sería aquello que se hace después del lenguaje, conteniendo la pugna por el enclave que produce un lenguaje con una serie de funciones y agentes de producción en un tiempo histórico determinado, porque los modos de ver-construir-hacer el mundo, son situados. Aún invitándonos a este debate, a esta crítica, no todas las poesías articulables ostentarían este decir, indicarían, que con lenguaje también se hace poesía. Como he descrito, encontramos posiciones que dan un trato a la poesía como uso anormal, extraordinario, cuyas funciones sociales se compondrían entre el bello decir ornamental y la transmisión de sentimientos, por eso que la poesía dice desde la oscuridad de un lenguaje que políticamente no haría mucho más. Se ha acorralado a la poesía en el expresa-comunica sentimientos desde una postura general que concibe al sentimiento como un efecto (relación causa-efecto) generado a partir del manejo técnico del hacer. Mediante la poesía se aspiraría a conseguir el efecto de producir, empacar al vacío, el sentimiento de una comunidad de hablantes, y hasta en ciertos casos, de la humanidad. La poesía como vehículo técnico que conllevaría la oportunidad de acercarnos a un a priori: llevar al lector al enclave del sentimiento, y/o de lo bello. En esta caricatura nos topamos con nociones de autor, lector y obra, además de con funciones otorgadas a la poesía. Nos topamos con políticas de la poesía concretas.

²⁴⁴ “¿Quién es el que dice esto que digo y a quién se lo dice?” (Paz, 1994: 341).

²⁴⁵ En esta sintónía, ver: Bloom, H. (2000). *Poesía y represión. De Blake a Wallace Stevens*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

La política de la literatura contemporánea es la ironía, la provocación de decirse literatura, diciéndose hecha de palabras, diciendo que no dice lo real (el superávit, el cultivo del tomate, la evolución de las especies...), que no pretende cambiar el mundo de facto, no quiere bautizar barcos ni casar a nadie (yo les declaro marido y mujer). A diferencia de otros discursos instituidos (el discurso médico o jurídico), la literatura contemporánea dice lo que no dicen los otros, que está hecha de palabras, que se trata de una producción relativa a la disponibilidad y devenir articulativo entre unos interlocutores en una situación concreta. Los discursos citados entre paréntesis dicen a partir de su capacidad factual, la realidad que producen y en la que se amparan, con la que los sostenemos, porque decimos y hacemos lo que dicen que hacen. Pondré como ejemplo la guerra, el conflicto armado pone patas arriba el estado de las cosas, las denominaciones, teniendo esta circunstancia un grave y mortal potencial destructor. En la guerra, matar y morir adquieren de repente tantos matices experienciales que desbancan las nociones construidas por el estado de derecho. Las guerras o las crisis económicas severas se presentan como situaciones, acontecimientos, en los que el hacer del decir se desdice y se deshace. Es, a través de estos ejemplos radicales y presentes en la vida social que hacen eco los debates sobre la construcción social de la realidad, en los cuales se sigue malentendiendo (políticamente) el relativismo, cuando lo que desde el Socioconstruccionismo lo relativo viene a mostrar que las producciones sociales deben ser estudiadas en relación a contextos y situaciones socio-históricas de producción. Una producción relativa a la disponibilidad y devenir articulativo entre unos interlocutores en una situación concreta que no niega el carácter instituido de ciertos flujos discursivos ahormados, estabilizados. No niega las relaciones de poder disponibles que pese y con la crítica habilite apropiaciones frecuentes de la poesía, instaladas en el uso significativo del lenguaje, a manos de un autor que quiere hacer mundo para un grupo que le lee, tal y como les muestro en la poesía española respecto de la Poesía de la experiencia.

No se trata de poner a la literatura solamente del lado de la producción asignificante que corta o quiere cortar la inteligibilidad del lenguaje ordinario, de la literatura del asentido gestada entre otros por Antonin Artaud (Deleuze y Guattari, 1988/2008). Literatura que aunque quiera no decir, señala el acondicionamiento del símbolo, la costumbre del símbolo y el sentido como entes constantes en la obra, legibles en la obra. Dice algo respecto al uso instituido del lenguaje y formula la literatura como la forma límite de buscar la expresión nueva. Siguiendo a Jenaro Talens, “un poema nunca derribará un muro, pero sí puede hacer como necesaria la tarea de intentarlo con sus propias manos. Un poema es un análisis en estado puro, siempre racionalizable a posteriori, y, como tal, una propuesta para la acción” (Talens, 2001: 76). Esta literatura, este hacer con el lenguaje, del lenguaje, se vislumbra como una literatura múltiple y dispersa, incluso, como señalé a través de Ana Gorría (2012), una poesía inter y trans disciplinar, que explora más allá de la página, de la tinta, de la voz, y de sus funciones sociales. Por ejemplo el video de 2002 “Me duele el chocho”, del

artista visual Valeriano López²⁴⁶, en torno al “Me duele España” de Unamuno en su actual decir encuevado y gitano, es una grata muestra de esta apertura mencionada.

El nexo de la inter y trans disciplina o de la poesía escrita, como la que se estudia en esta tesis, es la política de la lengua. ¿Quién dice-lee? ¿Desde dónde? ¿Generándose, apareciendo, qué relaciones entre las cosas? Resulta irrisorio plantearse si “Me duele el chocho” es o no poesía, o dónde queda, en relación a qué, respecto de otros modos de hacer “arte”. Hoy, la poesía puede o no anunciarse, la poesía se despoesía y como el Río Pastaza (afluente ecuatoriano del posterior Amazonas), fluvialmente las poesías hablan de poética, de generar, de proponer nuevas relaciones entre las cosas, de voltear, señalar, hacer ready-make de la institución y, por qué no, más.

- *Acción poética 2. Testimonio*

“... yo no soy un poeta,
ni un hombre ni una hoja,
pero sí un pulso herido
que ronda las cosas del otro lado”

Federico García Lorca

Rescribiendo la cita de Jenaro Talens, el poema es una propuesta para la acción sea como fuere que nos apropiemos de él. Lo leamos desde un posicionamiento crítico, desde la búsqueda de imágenes poéticas, símbolos, torrente rítmico o, como flujo sensacional. Esa es la acción de la que quiero hablar, no de efectos ni afectos concretos, sino de las aperturas mencionadas, que mediante la literatura y el arte podríamos formular a través del dispositivo dónde, simultáneamente, reburbujea el magma, las formas instituidas y las instituyentes. Pensar la escritura y la lectura de la obra literaria del libro desde la noción de autonomía (Ibáñez, 2005).

Mencioné transversalmente a lo largo de la tesis, que la literatura sería un “dispositivo colectivo de enunciación” en el que, asemejándose a la noción de dispositivo que trabajo en el primer capítulo, estarían las voces y los silencios actuales y por venir. Quiero detenerme argumentalmente un momento en esta idea de dispositivo colectivo de enunciación porque aquí, de nuevo, topamos con pared. Podría considerarse que por la gracia del escritor, por la sutileza y esfuerzo sobrehumano del escritor, éste recoge con atino, matemáticamente, ciertas palabras y las ordena, como en otros términos expresa Allan Poe o Mallarmé, con un fin último: convocar a la humanidad. En las palabras del escritor, del autor, volvemos aquí sobre la noción dura de autor proveedor, de autor visionario, estaríamos todos, incluso, en el vislumbre de la novedad que él nos brinda. Lo nuevo existe porque el autor, porque el crítico que lee en la obra lo que los demás no tendríamos acceso. Lo nuevo, y la buena lectura, se

²⁴⁶ http://www.valerianolopez.es/videos/me_duele.htm

restringe a la palabra del lector y del crítico, por tanto al lector de a pie sólo le queda admirar, sólo le queda perseguir eso que dicen tan alto y tan profundo, eso que le han dicho que no entiende y que, sin embargo, luego de todo él compone una lectura particular. Esta arrogancia de las figuras del autor y del crítico aún siguen disponibles en el imaginario social, decía, pese a las múltiples e insistentes críticas, pero hay algo que los museos parecen no entender o no quieren entender. La crítica del arte contemporáneo, la instalación y demás nuevas formas expansivas del discurso del arte, insisten en acercarse a la gente, en partir de la gente para luego, llegar al museo y/o al catálogo, donde se propone un vínculo con la obra, aún sacro, porque la obra se mide en dólares, en fetichismo²⁴⁷. No estoy fijando un acontecer, esto puede no ser así, ni estoy planteando tampoco que exponer en un museo o aceptar un galardón literario sea intrínsecamente bueno ni malo. De nuevo caricaturizo, no considero que el artista-poeta tenga por qué caer en la relación de cazador cazado, del artista fetichizado que se fetichiza y que baja por la corriente del mercado sin demasiada capacidad de resistencia ni de decir-construir el río con la polisemia que en la experiencia parcial se construye²⁴⁸.

Retomando el hilo, el aroma, el autor, el escritor se postula como un genio, como quien supo interpretar las preguntas del oráculo, como quien gentilmente nos las transmite. Y es que en el colegio cuando a uno le enseñan historia, menos la Comuna de Paris, todo son nombres propios, todo son hombres aguerridos que dieron su vida por nosotros, hombres complejos, hombres que deseábamos llegar a ser. Creo que ahí nacería el recelo por los demás hombres y el tono discursivo que habla de escritores y los sienta en una mesa o en un canal de televisión a que nos den pistas sobre “su” genialidad. Una cosa similar pasa con los géneros literarios, con los modos de decir, de hacer, de sentir, de vivir; se presentan como estabilizaciones, caminos guiados, pautados y también borrosos, pues no todos podemos llegar a ser Mozart ni Borges, si no, cuál sería la gracia, cómo se defendería el fetichismo sostenido por la imbricación de una serie de articulaciones estables, ya no devenires; como trato de escribir en *Poética Vitae*.

He tratado durante todo el trabajo, manejando la exposición de las nociones, de hacer ver, de sonsacar las rutas prefijadas de ciertos devenires articulativos del dispositivo discursivo de la poesía. siguiendo la noción mallarmeana de obra expandida por Foucault (1996), vengo reivindicando la apropiación del discurso poético, el hacer de la poesía lo que queramos de ella, lo que en nuevos horizontes, experimentemos con ella. De este modo tomo la idea de autonomía, no como un ir hacia la autonomía por los caminos marcados, sino un abrir trocha, un proponer haceres con la poesía que no

²⁴⁷ Como ha sucedido con las vanguardias que antes de ser “ismos” habrían podido ser una propuesta incontrolable, como en el caso de las artes visuales, hoy en día, desde principios de siglo XX, sigue sucediendo con Marcel Duchamp y la multitud de libros de entrevistas, epistolarios y biografías que tratan de dotar de inteligibilidad y motivos a la obra del autor que pudo haber sido un burlón.

²⁴⁸ A colación, en un libro de madurez, el antropólogo Clifford Geertz (2002), señala “¿Quién conoce mejor el río: el hidrólogo o el nadador? La respuesta depende de lo que se entienda por “conocer” y de lo que se espere conseguir. Atendiendo al tipo de conocimiento que más necesitamos, queremos y, hasta cierto punto podemos conseguir en las ciencias humanas, la variedad local, aquella que tiene el nadador o que, al nadar, puede desarrollar, puede al menos, mantenerse por sí misma frente a la variedad general, aquella que tiene el hidrólogo o que reivindica que algún método le aportará pronto. De nuevo, no se trata de la configuración de nuestro pensamiento, sino de su vocación” (Geertz, 2002: 111).

tendrían por qué ser vinculativos de los ya propuestos, con la poesía que se anuncia poesía. Un leer la poesía como una invitación al disparo disperso o concreto más allá de los regímenes instituidos e, incluso de las ínsulas dispersas en la periferia. En este encarar la escritura y la lectura de poesía, incorporaríamos lo que en el capítulo anterior introduje desde el feminismo de frontera (Anzaldúa, 1980; 1999) como “testimonio”. Hacemos testimonio cuando luchamos, confrontamos, nos apropiamos de los modos instituidos y de la operatividad del cuerpo virtual que nos invita a que lo encarnemos, para construir autonomía, para escribir, para leer otros libros apoyándonos en el libro, y para que este hacer no quede en una lectura particular, en un matiz trazado desde lo que el libro ya dice. Resuena, entonces, la visión del dispositivo discursivo de enunciación que me moviliza, y con el prosigo en el siguiente y último apartado.

- *Acción poética 3. Neo-discurso*

“El juego escriturario, producción de un sistema, espacio de formalización, tiene como “sentido” remitir a la realidad de la cual se ha diferenciado con vistas a cambiarla.”
Michel de Certeau – *La economía escrituraria*

En ningún momento he abogado por banalmente romper en el uso del lenguaje la inteligibilidad, la potencia vinculativa, instituyente, que en su uso forjamos en la vida cotidiana. La política del decir-leer poético no sólo pasaría por el juego con el uso asignificante de la lengua, en caso que fuera posible, porque el decir no dice solo, recluido en la falsa pureza que pudiera albergar la probeta de un laboratorio como el de Louis Pasteur en la Europa del s. XIX²⁴⁹, sino que es producido en un contexto en el que la ininteligibilidad dice algo, reclama, interpela. La política del decir poético y su potencia la agrupo en dos vertientes, la primera es la de mostrar la limitación referencial de la que se jactan los discursos instituidos, las disciplinas; sospechar de esas palabras que hacen lo que ellos autoproféticamente dicen que hacen, la de mostrar que la realidad es una hueste de metáforas que hemos olvidado que lo son, que señalase a final de siglo XIX, Nietzsche en el ensayo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873/1990). La segunda vertiente, hermana con la primera, es la de intentar plantear quiebres, grietas, en el entramado instituido, planteando resistencias y derivas discursivas, tirando línea a la articulación de devenires discursivos de frecuencia alterna.

La sospecha y la propuesta de derivas discursivas, no son sólo cuestión de la escritura-lectura de poesía, ni de las artes contemporáneas, este distanciarse del discurso que nos quiere muscular, que quiere hablar por nuestra boca, invitarnos a sentir, es una actitud, una polifonía de prácticas, a veces enfrentadas, confrontadas, que viene desde el

²⁴⁹ Véase la investigación comandada por Bruno Latour alrededor de los “descubrimientos” del científico francés a partir del análisis de su contexto social de producción (Latour, 1995).

flujo del habla cotidiana, como bien muestra Michel de Certeau y equipo, en los dos volúmenes de “La invención de lo cotidiano” (1980/2007). El flujo discursivo del habla cotidiana lleva en sí sus resistencias, ya sea en su hojaldrado dilemático, en el intercambio de valencias de juegos de lenguaje como el humor, la ironía, o la consigna gritada en una manifestación frente a la sede un canal de televisión. Cuando me vengo refiriendo al lector-escritor, en la poesía, estoy hablando de nosotros, de la gente normal, no de un lector ni escritor genio, no de un lector ni un escritor entendido. El lector de poesía eres tú, somos nosotros. De este modo, convoco unas peculiaridades de la palabra poética para apoyarnos en nuestra cotidiana crítica a la dominación, en nuestra cotidiana autodeterminación (colectiva, por supuesto), en nuestra cotidiana lectura y construcción de “la realidad”.

Correspondiendo con el título, el neo-discurso sería aquel que empieza por reconocerse hecho con palabras, no con postulados anteriores al uso del lenguaje. El neo-discurso no habla de un mundo que no existe, no habla de un mundo por venir, tampoco. Habla de hacer sujeto, de construir mundo a través de ir tejiendo, haciendo-experimentando un vínculo nuevo con el lenguaje, pues estamos acostumbrados a la política del signo, estamos adoctrinados en un certero causacionismo simbólico, en un sostenido representacionismo. Pero en momentos de crisis creciente y fuerte como el actual, nos damos cuenta que todo lo que se decía en relación a la virtualidad de cómo vivir, de cómo hacer para construir nuestras vidas, se cae, se desmorona.

La palabra en el juego de lenguaje de la literatura, del arte, puede servirnos para tonificar esta actitud autodeterminante, porque como decía tiene el potencial de hacerse una palabra lanzada al riesgo, pues nombra lo que no oye y, no hace sino hablar de manera que no sabe tampoco lo que dice. Un uso del lenguaje alejado de aquel que sólo habla para tener y para poder, para saber y para poseer, para convertirse en amo y dominarse a sí mismo y, recuperar así, la desnudez del lenguaje.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (1973). *Gesammelte Schriften 6*. Francfort del Meno: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (1977). *Gesammelte Schriften 10*. Francfort del Meno: Suhrkamp.
- Anzaldúa, G. (1980/1998) “Hablar en lenguas. Una carta a escritora tercermundistas”
En *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. Editado por Moraga, C. y Castillo, A. San Francisco: Ism Press.
- Anzaldúa, G. (1999) “La conciencia mestiza. Towards a New Consciousness”. En *Aunt Lute Books*. Pp. 99-113. San Francisco: Routledge.
- Anzaldúa, G. (1987/2007). *Borderlands/La frontera. The new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Austin, J. (1967). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Bajtín, M. M. (1924/1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores: Y otros escritos*. Puerto Rico: Anthropos.
- Bajtín, M. M. (1982/1998). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1953/1997). *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1967). *Elements of semiology*. London: Jhonathan Cape.
- Baudrillard, J. y Nouvel, J. (2006). *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benítez Andrés, R. (2001). Las antinomias de la poesía española contemporánea: La poética de José-Miguel Ullán como desmontaje de la historia literaria. *El futuro del pasado* 1, 583-596.
- Berger, J. (2011). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gil.
- Berger, J. (1984/2011). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gil.
- Bergson, H. (2004). *Memoria y vida: textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza Editorial
- Blanchot, M. (1955/1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Blanchot, M. (1959/2005). *El libro por venir*. Madrid: Editorial Trotta.
- Blanco, F. (Enero, 2002). *Psicología y experiencia estética: trampantojos para pensar*. Comunicación presentada al I Seminario Internacional de Psicología y Estética, Miraflores de la Sierra, España.
- Blanco, F. (2006). *Miserere mei, Deus. La psicología de la música y el debate sobre la naturaleza humana*. Buenos Aires, Actas de la V Reunión de SACCoM.
- Bloom, H. (1971/2003). *La compañía visionaria. Wordsworth, Coleridge y Keats*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bloom, H. (1973/2009). *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid: Editorial Trotta.
- Bloom, H. (1979). *La cábala y la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Boud D, Keogh R, y Walker D. (1985). Promoting reflection in learning: A model. En: *Reflection: Turing Experience into Learning*. London: Kogan Page.
- Bolaño, R. (2007). *La universidad desconocida*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, J. L. (1977/2009). *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nomade*, Barcelona: Gedisa.
- Briceño Guerrero, J. M. (1970). *El Origen del Lenguaje*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bruner, J. (1990). *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bruner, J. (1986/2004). *Realidad Mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- Butler, J. (1993/2010). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Buxó, J. P. (1984). *Las figuraciones del sentido. Ensayo de poética*. México: Fondo de cultura económica.
- Cabruja, T., Iñiguez, L y Vázquez, F. (2000). Cómo construimos el mundo: relativismo, espacios de relación y narratividad. *Anàlisi* 25, 61-94.
- Cage, J. (1981/2007). *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles*. México: Alias.
- Canetti, E. (1960/1983). *Masa y poder*. Madrid: Alianza-Muchnik.
- Castoriadis, C. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- Castoriadis, C. (1999). *Figuras de lo pensable*. Valencia: Fronesis.
- Castoriadis, C. (1986/2005). *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Gedisa.
- Cernuda, L. (2005). *La realidad y el deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chesterton, G. K. (2011). *Obras esenciales I*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cliford, J. y Marcus, G. E. (Eds.). (1986). *Writing culture*. Berkeley: University of California Press.
- Coll, C. (2005). (comp.). *Desarrollo psicológico y educación T. 2: Psicología de la educación escolar*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cortázar, J. (2005). *Obras completas IV. Poesía y poética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores.
- Cubels, J. e Iñiguez-Rueda, L. (2008). La construcción de hechos en el discurso jurídico: Análisis del caso de los "robos en cajeros automáticos en la ciudad de Barcelona". *Revista Española de Investigación Criminológica* 6 (4). Recuperado el 13 de junio de 2012 desde www.criminología.net
- de Andrade, O. (mayo, 1928). Manifiesto Antropofágico. *Revista de Antropofagia* 1, Sao Paulo, Brasil.
- de Campos, H. (2000). *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México: Siglo XXI.
- de Certeau, M. (1994/2006). *La invención de lo cotidiano. Vol. 2. Habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana, UIA, e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, ITESO.
- de Certeau, M. (1980/2007). *La invención de lo cotidiano. Vol. 1*. México: Universidad Iberoamericana, UIA, e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, ITESO.
- de Cózar, R. (1977). VER LA POESÍA: LA IMAGEN GRÁFICA DEL VERSO. *Revista Insula. Monográfico sobre Poesía Visual* 48 (3-4), 603-604.

- de Cózar, R. (1991). *Poesía e imagen*. Sevilla: El carro de nieve.
- de Mohanty, C. T. Russo, A., Torres, L. (1991). *Third World Woman and the Politics of Feminism*. Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis.
- de Saussure, F. (1964). *Curso de lingüística general*, Buenos Aires: Losada.
- de Sousa Santos, B. (2009). *Una epistemología del sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: CLACSO y Siglo XXI.
- Deleuze, G. (1988). *Diferencia y Repetición*. Madrid: Júcar.
- Deleuze, G. (1891/2002). *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1988/2008). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (1977/2004). *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.
- Delgado, F. (2009). Reflections on Being/Performing Latino Identity in the Academy. *Text and Performance Quarterly*, 29(2), 149-164(16).
- Denzin, N. K. (1997) *Interpretative Ethnography: ethnographic practices for the 21st century*. London: Sage.
- Denzin, N. & Lincoln, Y. (2005). Introduction. The discipline and practice of qualitative research. En N. Denzin & Y. Lincoln, Y. (Eds.), *The Sage Handbook of Qualitative Research* (3ra. ed., pp.1-32). London: Sage.
- Eire, A. (2003). La poesía de la experiencia en la postmodernidad: un acercamiento a la nueva poesía española a través de la obra de Luis García Montero, Miguel d'Ors y Andrés Trapiello. *Hispania*, 86, 220-230.
- Eliot, T. S. (1933/1999). *La función de la poesía y función de la crítica. Edición, traducción y prólogo Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Tusquets editores.
- Ellis, C. y Bochner, A. (2000). Autoethnography, Personal Narratives, Reflexivity: Researcher as Subject. En Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln (Eds.). *Handbook of Qualitative Research*. (2da, ed., pp. 733-768). London: Sage.
- Eymar, C. (2009). *El funcionario poeta. Elementos para una estética de la burocracia*. Madrid: Fórcola.
- Feliu, J. (2007). Nuevas formas literarias para las ciencias sociales: el caso de la autoetnografía. *Athenea Digital* 12, 262-271. Disponible en <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/447>
- Fernández Christlieb, P. (1994). *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde. Su disciplina. Su conocimiento. Su realidad*. Barcelona: Anthropos.
- Fernández Christlieb, P. (2000). *La afectividad colectiva*. México: Taurus.
- Fernández Christlieb, P. (2004). *La sociedad mental*. Barcelona: Anthropos.
- Fernández Serrato, J. C. (2003). *Cómo se lee un poema visual? Retórica y Poética del Experimentalismo español (1975-1980)*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- Ferrater Mora, J. (1999). *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Editorial Ariel.

- Flores-Pons, G. e Íñiguez-Rueda, L. (2009). Análisis del discurso tecnocientífico que construye la muerte encefálica en un manual de coordinación de trasplantes. *Discurso y sociedad* 3(4), 682-713.
- Foucault, M. (1976/1984). *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1990). *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1970/1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Ediciones.
- Foucault, M. (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2005). *El poder psiquiátrico. Curso del Collège de France (1973-1974)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2009). *El nacimiento de la biopolítica. Curso del Collège de France (1978-1979)*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (1969/2009). *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Friedrich, H. (1974). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Funkhouser, C. T. (2012). *New directions in digital poetry*. NY: Continuum.
- Gadamer, H. (1977). *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Gadamer, H. (1993). *Arte y verdad de la palabra*. Buenos Aires: Paidós.
- Garfinkel, H. (1967). *Studies in ethnomethodology*. Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall.
- García Calvo, A. (1990). *Hablando de lo que habla. Estudios de lenguaje*. Zamora: Editorial Lucina.
- García Calvo, A. (2006). *Tratado de rítmica y prosodia de métrica y versificación*. Zamora: Editorial Lucina.
- Geertz, C. (2002). *Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos*. Barcelona: Paidós.
- Gilson, E. (1957/1961). *Pintura y realidad*. Madrid: Aguilar.
- Glass, P. (1987/1995). *Music by Philip Glass*. New York: De Capo Press.
- Goffman, E. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- Goody, J. (1977/2008) *La domesticación del pensamiento salvaje*. Madrid: Editorial Akal.
- Gorria, A. (2012). Poesía en la escena del siglo xxi. En Ortega, J. (ed.). *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*. (pp. 253-270). Madrid: Iberoamericana–Vervuert Verlag.
- Grande Rosales, M. A. (1994). *Proyección crítica de Bajtin. La articulación de una contrapoética*. Universidad de Granada.
- Greimas, A. J. y Fontanille, J (1991/2009). *Semiótica de las pasiones. De los estados de las cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI.
- Grombich, E. H. (1960/2010). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. London: Phaidon Press Limited.
- Haraway, D. (1993). Saberes situados: el problema de la ciencia en el feminismo y el privilegio de una perspectiva parcial. En *De mujer a Género*, Cangiano, C. y Dubois, L. Buenos Aires: CEAL.
- Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Editorial Herder.

- Hernández Montesinos, H. (2011). *La divina revelación*. México: Secretaria de Cultura del Estado de Colima y Editorial Aldus.
- Higgins, D. (1987). *Pattern Poetry: Guide of Unknow Literature*. Albany: State of New York Press.
- Hjelmslev, L. (1968). *El lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Holman, S. (2005). Autoethnography. Making the personal political . En Denzin, N. y Lincoln, Y. (Eds.). *The Sage Handbook of Qualitative Research* (3ra. ed., pp.763-791). London: Sage.
- Huidobro, V. (2003). *Obra poética*. México: Conaculta y Fondo de Cultura Económica.
- Hyde, L. (1979/2007). *The gift. Creativity and the artist in the modern world*. New York: Random House.
- Ibañez, T. (2001). *Muníciones para disidentes. Realidad-Verdad-Política*. Barcelona: Gedisa.
- Ibañez, T. (2003). La construcción social del socioconstruccionismo; retrospectivas y perspectivas. *Política y Sociedad* 40 (1), 155-160.
- Ibañez, T. (2005). *Contra la dominación*. Barcelona: Gedisa.
- Íñiguez, L. (2005). Nuevos debates, nuevas ideas y nuevas prácticas en la psicología social de la era 'post-construccionista'. *Athenea Digital* 8. Disponible en <http://antalya.uab.es/athenea/num8/siniguez.pdf>
- Íñiguez, L. (Ed.). (2006). *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*. Barcelona: Editorial UOC.
- Jakobson, R. (1985). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Jaramillo Escobar, J. (2005). *Método fácil y rápido para ser poeta*. Fondo Editorial Universidad EART.
- Jauss, H. R. (1982/1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
- Jauss, H. R. (1982/2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Buenos Aires: Paidós.
- Kozer, J. (2011). *Tombeau*. México: Literal.
- Kristeva, J. (1974). *La Révolution du langage poétique*. Paris: Ed. Du Seuil.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Latour, B. (1998). Visualización y cognición: pensando con los ojos y con las manos. *La balsa de la medusa* 45-46, 77-128.
- Lazarato, M. (2006). *Por una política Menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Le Guem, M. (1980). *La metáfora y la metonimia*. Madrid: Cátedra.
- Lezama Lima, J. (1988/2007). *Confluencias (Ensayos sobre poesía)*. Madrid: Editorial Dilema.
- Lizcano, E. (1999). La metáfora como analizador social. *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 2, 29-60.
- Lizcano, E. (2006). *Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*. Madrid: Traficantes de sueños.

- Loredo, J. C., Sánchez-Criado, T. y López, D. (2009). *¿Dónde reside la acción? Agencia, constructivismo y Psicología*. Murcia: UNED y EDIT.UM.
- Lotman, Y. (1976). *Analysis of the Poetic Text*. Ann Arbor: Ardis.
- Maguire, M. H. (2006, Marzo). Autoethnography: Answerability/Responsibility in Authoring Self and Others in the Social Sciences/Humanities. Review Essay: Carolyn Ellis (2004). The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* 7(2). Disponible en <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-06/06-2-16-e.htm>
- Millán, F y García Sánchez, J. (1975/2005). (eds.). *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Madrid: Visor.
- Liotard, J. F. (1979/1994). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Marí, A., Casado, M. y Doce, J. (2011). *Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Eliot. Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*. Barcelona: Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores.
- Martínez, L., Peñaranda-Cólera, M., Vítóres, A. e Íñiguez-Rueda, L. (2011). Los locutorios como espacios de integración: las tecnologías de la información y la comunicación en la construcción de redes e identidades. *Psicoperspectivas* 10 (1), 243-270. Recuperado el 13 de junio de 2012 desde <http://www.psicoperspectivas.cl>
- Mauss, M. (1967/2007). *Manual of ethnography*. New York and Oxford: Berghahn Books/Durkheim Press.
- Meschonnic, H. (2007). *La poética como crítica del sentido*. Madrid: Tarahumara.
- Mezirow, J. (2000). *Learning as Transformation; Critical Perspectives on a Theory in Progress*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Meyerson, I. (1987). *Écrits (1920-1983). Pour une psychologie historique. Introduction par Jean-Pierre Vernant*. Paris: Albin Michel.
- Meyerson I. (1948/1995). *Les fonctions psychologiques et les oeuvres*. Paris: Albin Michel.
- Nietzsche, F. y Vaihinger, H. (1873/1990). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos.
- Nietzsche, F. (1882/2001). *La gaya ciencia*. Madrid: Ediciones Akal.
- Ortega, J. (1925/2007). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Palmer-Mehta, V. y Haliliuc, A. (2011). The Performance of Silence in Cristian Mungiu's 4 Months, 3 Weeks, and 2 Days. *Text and Performance Quarterly*, 31 (2), 111-129 (19).
- Panofsky, E. (1970). *El significado en las artes visuales*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Panofsky, E. (1999). *La perspectiva como "forma simbólica"*. Barcelona: Tusquets.
- Panero, L. M. (1993). *Y la luz no es nuestra*. Madrid: Librerías Prodhufi S.A.
- Pareyson, L. (1966/1987). *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor.
- Paz, O. (1956/1994). El arco y la lira. En *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas. Vol. I*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Perry, W. J. (1935/1973). *The Primordial Ocean. An Introductory Contribution to Social Psychology*. Nueva York: Barnes and Noble Books.
- Pierce, C. S. (1987). *Obra Lógico-Semiótica*. Madrid: Taurus.
- Pizarroso, N. (2008). *La Psicología Histórica de Ignace Meyerson*. TESIS DOCTORAL. UCM-UDP. ISBN: 978-84-692-3844-8 (Sin publicar).
- Reyes, A. (1997). *Obras completas de Alfonso Reyes. Vol. XIV*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, A. (2000). Al Yunque (pp. 245-403). En *Obras Completas de Alfonso Reyes, Vol. XXI*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Richardson, L. (2000). Writing: A method of inquiry. En N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (pp. 923-948). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Ricoeur, P. (1985/1995). *Tiempo y narración, vol 1*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (1980/2001). *La metáfora viva*. Ediciones Cristiandad.
- Rimbaud, A. (2001). *Una temporada en el infierno. Iluminaciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rimbaud, A. (2003). *Poesía (1869-1871). Edición bilingüe*. Madrid: Alianza Editorial.
- Said, E. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Salavert Pinedo, J. (2007). Un apunte sobre poesía ecologista australiana: De Judith Wright a Samuel Wagan Watson. *Especulo. Revista de estudios literarios* 35. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/poecoaus.htm>.
- Scott, J. C. (1990/2000). *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. México: Ediciones Era.
- Searle, J. (1965/1977) What is a Speech Act. En *In Philosophy in America*. London: Allen & Unwin.
- Segal, D. M. e Ivanov. V. V. (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- Serres, M. (1999/2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Shotter, J. (2001). *Realidades conversacionales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Sloterdijk, P. (1988/2006). *Venir al mundo, venir al lenguaje. Lecciones de Frankfurt*. Valencia: Pre-Textos.
- Sloterdijk, P. (2009). *Esferas 1. Burbujas. Microesferología*. Madrid: Siruela.
- Steiner, G. (1990/2010). *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela.
- Talens, J. (2000). *El sujeto vacío. Cultura y poesía en el territorio babel*. Valencia: Editorial Fronesis.
- Trías, E. (1999). *La razón fronteriza*. Destino Ediciones.
- Trías, E. (2007). *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Valéry, P. (1928/2005). *Piezas sobre arte*. Madrid: Machado libros.
- Valéry, P. (1957/2009). *Teoría poética y estética*. Madrid: Machado libros.
- Varela Jácome, B. y Cardona Castro, A. (1989). *Poetología. Teoría y técnica de análisis de textos poéticos*. Barcelona: PPU.
- Vázquez, F. (2001). *La Memoria como Acción Social. Relaciones, Significados e Imaginario*. Barcelona: Paidós

- Vernant, J-P. y Vidal-Naquet, P. (1972/2002). *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Vol. 1. Barcelona: Editorial Paidós.
- Vygotski, L. S. (1934/1984). *Pensamiento y lenguaje*. Buenos Aires: La Pléyade.
- Vygotsky, L. S. (1925/2006). *Psicología del arte*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Wetherell, M. y Potter, J. (1988). El análisis del discurso y la detección de los repertorios interpretativos. En A. Gordo & J. L. Linaza (Comps.). *Psicologías, discursos y poder (PDP)*, (pp. 63-78). Madrid: Visor.
- White, H. (1987). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Buenos Aires: Paidós
- Zambrano, M. (1993). *La razón en la sombra. Antología crítica*. Madrid: Siruela.
- Zavala, I. M. (1996). *Escuchar a Bajtin*. Editorial Montesinos.
- Van Dijk, T. (1979). Cognitive processing of literary discourse. *Poetics Today 1 (1/2)*, 143-159.
- Velody, I. y Williams. R. (1994). (Eds.). *Social Constructionism*. London: Sage.
- Wittgenstein, L. (1953/1999). *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Editorial Atalaya.