

DISTURÍ 10

SENTIDO Y CEGUERA DEL POEMA

Sentido y ceguera del poema
© Mario Montalbetti

ISBN 978-956-09224-1-0

Primera edición

Santiago de Chile, 2018

Colección Ensayo

Editorial Bisturí 10

bisturi10@gmail.com

www.bisturi10.com

SENTIDO Y CEGUERA DEL POEMA

MARIO MONTALBETTI

DISTURBI 10



Este texto gira alrededor de la pregunta
¿cuándo es que el lenguaje vale la pena?

(¿Qué pena?).

La pena de decirse, de escribirse.

He llegado a la pregunta luego de un recorrido
de varios años de escritura. Pero no quiero sugerir con esto
que haya algo de ejemplar en lo que digo.

No ofrezco ninguna enseñanza,
no quiero convencerlos de nada.

Tal vez solamente quiero mostrar
cómo es que llegué a la pregunta
¿cuándo es que el lenguaje vale la pena?

Y cómo trato de responderla.

La pregunta no deja de ser extraña,
en particular,

porque los términos de la pregunta
no tienen, ellos mismos, límites definidos:
cuándo – lenguaje – valer la pena.

Tratemos con ellos más adelante.
Por ahora,

solo anotemos lo siguiente:

a) En lugar de cuándo pude haber preguntado *dónde*,
¿dónde es que el lenguaje vale la pena?

Creo que llegaríamos al mismo lugar / al lugar mismo.

¿Vale la pena en los periódicos, en internet,
en la plaza, en la novela, en el mercado...,

... en el poema?

Y llegaríamos al mismo lugar / al lugar mismo
porque la pregunta ¿cuándo...?
no se responderá con una hora, con una fecha,
con un tiempo, sino
con una condición.

b) Tal vez he debido distinguir lenguaje de lengua.
¿Cuándo es que el lenguaje vale la pena?
no es la misma pregunta que
¿cuándo es que la lengua vale la pena?

La diferencia, en sucinto:

el lenguaje no dice nada, la lengua sí.

(Las lenguas son el resultado de negociaciones
muchas veces turbias
entre el lenguaje y lo que el ser humano
quiere hacer con él, comunicar, por ejemplo,
o contar una historia o un chiste).

Pero no haré la distinción.
Espero, más bien, que las cosas
se entiendan mejor
en el examen mismo del asunto.

- c) Hay dos formas de entender «valer la pena».
Algo vale la pena si
- i) vale el esfuerzo, el trabajo, el sacrificio...;
 - ii) es importante.

Solo me interesa (i),
que es el sentido que está directamente
conectado con la etimología de «pena»
(< gr. *poiné*, «compensación», «multa»...).

Cuando algo vale la pena, vale como compensación
(... es un compensar, un com-pensar, un pesar,
una gravedad, opuesta).

Pero es cierto también
que cualquier consideración sobre el sentido (i) se derrama hacia (ii).

Sea, entonces, la pregunta

¿cuándo es que el lenguaje vale la pena?

O más exactamente:

¿cuándo es que el lenguaje *del poema* vale la pena?

Porque conocemos bastante bien
la respuesta del político
 (tal vez algo así como:
 el lenguaje vale la pena cuando
 convence, seduce, llama a la acción...),
la del locutor deportivo,
 (cuando transmite, describe, emociona...),
la del cura,
 (¿cuando salva, engaña...?),
la de un piloto de avión,
 (cuando tranquiliza, calma, transmite saber...),
la del psicoanalista,
 (cuando *ça parle*...).

Inclusive, conocemos bastante bien, creo,
la respuesta del novelista.

Pero la respuesta del poeta, en verdad, no la conocemos.

La pregunta no es ¿por qué escribo?
sino ¿cuándo es que el lenguaje del poema vale la pena?

La pregunta ¿por qué escribo? ha sido sabotada,
desafortunadamente,
por una serie de coartadas a las que se recurre
con poca originalidad.

La coartada del archivo,
 («escribo para recordar, para dejar un registro»),
la coartada catártica,
 («escribo para liberarme de mis demonios»),

la coartada escatológica,
 («escribo para vencer a esa puta que es la muerte»),
la coartada metafísica,
 («escribo para arremeter contra los límites del lenguaje»),
la coartada psicológica, tal vez la peor de todas,
 («escribo para encontrar o construir una identidad»)

... y todas estas son coartadas por dos razones,

primero, porque ninguna explica
por qué es que tenemos que publicar lo que escribimos
(noten que la pregunta «¿por qué escribo?»
se la hacen solo (a) los que publican);

es decir, no se distingue la pregunta ¿por qué escribo?
de la pregunta ¿por qué publico?

y
segundo, porque todas parecen justificaciones
para hacer otra cosa
como si la escritura fuera un medio para alcanzar otra cosa
(dinero, fama, identidad, catarsis...).

Es contra esta versión instrumental del lenguaje
que quiero hablar aquí.

Sin coartadas, entonces,
intentemos abordar la pregunta
¿cuándo es que el lenguaje del poema vale la pena?

Hay varias fases que debemos atravesar
para llegar a ella,
para llegar a la pregunta

¿cuándo es que el lenguaje del poema vale la pena?

PRIMERA FASE

La primera fase, la fase inicial
es aquella en la que
cuando escribimos, hablamos sobre las cosas.

Eso es lo que hacemos: hablamos sobre las cosas.

Decimos la nube es blanca, el río fluye.

Hablamos sobre las cosas
pero las cosas son indiferentes a lo que decimos sobre ellas.

Las cosas siguen su curso de ser, de estar, de moverse,
perfectamente indiferentes a lo que decimos sobre ellas.

Hay un verso muy preciso de Aníbal Núñez que dice
«para ser río al río le sobra el nombre».

Le sobra Tigre, Huallaga, Magdalena, Machángara, Amarillo...
... pero también, y sobre todo, le sobra «río».

El río es perfectamente indiferente a lo que decimos de él,
que es río,
que fluye,
que parece un gran dios marrón.

Hablamos sobre las cosas
pero las cosas no parecen afectadas por lo que decimos.

Es cierto, decimos el río fluye
y el río fluye.

Confirmamos una cierta correspondencia
entre lo que decimos
y lo que es.

Y llamamos a dicha correspondencia verdad.
Y celebramos la verdad.
Y pensamos que la verdad del poema
puede consistir en esa correspondencia,
en la correspondencia entre palabras y cosas,

o en una serie de correspondencias
entre nuestro lenguaje y el mundo de afuera
entre nuestro lenguaje y el mundo de adentro
o finalmente entre el mundo de afuera y el mundo de adentro,
mediante nuestro lenguaje.

[Pero entre la indiferencia y la correspondencia hay una brecha
como si el objeto no estuviera ahí donde lo ubicamos con el lenguaje.

Una brecha o lo que Baudrillard llamó «el muro del objeto», que es lo mismo. A veces percibimos la brecha, el muro, a veces no].

Pero en realidad el río no fluye

porque muchas son las cosas que fluyen:
fluyen las palabras, el dinero,
fluyen las disculpas, fluye el tráfico,
fluyen las ideas.

Con un poco de imaginación, como la tuvo Heráclito,

todo fluye.

¿Qué significa, entonces, celebrar que el río fluya?

No mucho.

Creo que Wallace Stevens notó esto
con su habitual perspicacia
y le bastó hablar del río
como «an unnamed flowing»
(como un fluir innombrado).

Lo que fluye no tiene nombre.
(Y si lo que fluye no tiene nombre
¿qué lo tiene?).

SEGUNDA FASE

Descubrimos
(gracias a la indiferencia de las cosas
ante nuestro lenguaje)

descubrimos
(descubrí, pero esto le pasa a muchos
así que hago sinécdoque de mi yo)

descubrimos
que hay un desfase radical entre
nuestras palabras y las cosas.

Y lo que hacemos (lo que hago, lo que hacemos)

es hacer uso de ese desfase, aprovecharlo,
tomarlo como una bendición.

No decimos la nube es blanca sino la nube es ominosa.

[«Nube ominosa» es una metáfora incanjeable por una paráfrasis
no metafórica. Podemos decir que una nube ominosa es una nube
que presagia algo nefasto pero decir de una nube que presagia
es mantenerse plenamente en el plano metafórico].

No decimos el mundo es redondo sino
el mundo es azul como una naranja
(que es un verso de Éluard).

Hacemos uso del desfase y entonces
el lenguaje se convierte en el lugar en el que
las cosas pueden ser otras cosas.

Y el mecanismo crucial para esta transformación
es la figura
(el símil, la imagen, la alegoría, la metáfora).

Descubrimos que
 A no es solo A
sino que
 A es B
y también que
 A es como B.

Pero estos mecanismos suelen ser ciclotímicos.
Luego de la euforia inicial
que nos lleva a construir
metáforas y símiles con entusiasmo

asoma una cierta depresión y aburrimiento.

La poeta Blanca Varela escribió:
«Estoy harta de la poesía».
No dijo que estaba harta del poema
sino de la poesía.

Harta de hacer imágenes, harta de hacer metáforas.

¿A qué se puede deber esto?
La metáfora traslada
–etimológicamente traslada–
lleva a otro lugar,

dice que las cosas son otras cosas.

En lugar de decir A decimos B.

¿Por qué?

Porque, sospecho, si por un momento pudiéramos
hablar literalmente
o si la metáfora fuera en realidad literal,
si no trasladara,

no lo podríamos soportar.

Cuando no podemos soportar algo lo trasladamos,
lo llevamos a otro lugar,
lo hacemos ser otra cosa
(más amable, más bella).

Esto es lo que hace el poeta.

Pero esto es también lo que hace el crítico

que cree que su labor es la de interpretar estos traslados
porque él mismo (ella misma)
no puede soportar el peso abrumador de cierta literalidad.

Me gustaría decir, no sé si lo voy a decir,
pero me gustaría decir
que interpretar metáforas es de una gran irresponsabilidad.

Y esto porque creo que el poeta
no es solo responsable del poema que crea
sino también es responsable de salvarlo.

Disculpen la irrupción teológica.

Si Dios se hubiera limitado a crear el mundo
y se hubiera olvidado de salvarlo
Dios hubiera sido el primer surrealista

y hubiera gozado del mismo interés pasajero
que tuvieron los surrealistas
—pero no mucho más—.

Metaforizar comparte el delirio trascendental
de asumir que hay algo distinto de lo que hay,
algo «más allá»,
algo a lo que tenemos derecho,
algo a lo que debemos aspirar, algo mejor.

¿Y qué de lo que queda acá?

[gloriosa cacofonía]
¿Qué hacemos con la insoportable inmanencia de este mundo?

Debería expandirme sobre la idea de la salvación del poema,
en qué consiste, cómo se logra.

Diré simplemente: salvar un poema

es regresarlo de su viaje metafórico
a su más limpia literalidad.

(O tal vez: a la contingencia
de su más limpia literalidad).

TERCERA FASE

Hablar de las cosas se estrella
contra la extraordinaria indiferencia de las cosas.
El desfase radical entre palabras y cosas

(que nos permite hacer del lenguaje el lugar
en el que las cosas pueden ser otras cosas
mediante los mecanismos retóricos del símil y la metáfora)

produce hartazgo.

¿Qué sigue?

Criticamos el lenguaje.
Criticamos el lenguaje por no poder expresar realmente.

Nos quejamos
porque «faltan palabras»,
porque nuestro lenguaje no puede expresar realmente
todo lo que queremos decir.

Queremos decir que el río fluye y... todo fluye.
Queremos decirle a alguien que la amamos
y decimos «te amo»
y no es suficiente.

Entonces nos ponemos metafísicos.

Decimos que hay cosas que el lenguaje no puede expresar.
Decimos que *hay cosas* más allá del lenguaje,
más allá del poder expresivo del lenguaje.

Si el lenguaje nos pone límites
entonces debemos arremeter contra ellos.

Y entonces ocurre algo
tan extraño como admirable.

Comenzamos a hablar sobre el lenguaje.
Habíamos comenzado hablando sobre las cosas
pero ahora hablamos sobre el lenguaje.

Decimos
el lenguaje tiene un desfase fatal respecto del mundo,
el lenguaje no puede expresar realmente...

Y esto es lo extraño y admirable

que cuando decimos que faltan palabras, que hay algo
que el lenguaje no puede expresar,

toda esa queja contra el lenguaje
sucede que sí la podemos expresar exactamente.

El lenguaje falla cuando hablamos de las cosas
pero es infalible cuando nos quejamos.

Cuando nos quejamos
el lenguaje expresa realmente nuestra queja.
Como si el lenguaje fuera un instrumento
para quejarse de sí mismo.

Naturalmente, esto es patético
—y no es difícil sentirse verdaderamente desorientado
ante esta impostura del lenguaje
que ni habla de las cosas
ni de sí mismo— excepto para quejarse.

CUARTA FASE

Recuerden que todo esto es un trayecto
que intenta explicar cómo surge la pregunta

¿cuándo es que el lenguaje del poema vale la pena?

Abordemos la cuestión de otra manera.
Hay escritores que tienen fe en el lenguaje.

¿Qué es tener fe en el lenguaje?

Hay escritores que creen que con un poco de tenacidad
y convicción es posible retorcerle el pescuezo al lenguaje
para hacerle decir lo que queremos.

La mayoría de los así llamados «grandes escritores»
la tienen.

Homero la tuvo.

Homero estaba convencido de que le había retorcido
el pescuezo al lenguaje
para que cantara la cólera del pélida Aquiles.

Garcilaso la tuvo.

Garcilaso estaba convencido de que su perfecto «Soneto XXIII»
hablaba de la fugacidad de la belleza.

Melville con su ballena
y Dostoievski con su idiota

tenían fe en el lenguaje.

Y si nos ponemos un poco más lugareños,
Antonio Cisneros la tuvo.

Cisneros no dudó de que
las orejas de Atahualpa en su lecho de muerte
eran dos escarabajos que trepaban por su cráneo
ni dudó, famosamente, de que
uno aprende a hacer el amor, aunque sea difícil.

He mencionado a Melville porque es un caso significativo.
Quiero detenerme un momento en él.

En el capítulo 45 de *Moby Dick*, llamado «El afidávit»,
Melville escribe:

«Tan ignorante es la mayoría de los hombres de tierra firme
(...) que se podría imaginar a Moby Dick como una monstruosa

fábula o, peor aún y más detestable, como una horrible e insoportable alegoría».

Los hombres de tierra firme no saben nada sobre el mar
y como no saben nada sobre el mar,
creen que Moby Dick es una alegoría,
una imagen, una metáfora.

Y Melville dice: no es así, eso es detestable.
Porque si supieran algo sobre el mar
se darían cuenta de que
Moby Dick es una inmensa ballena blanca
(o, si se prefiere,
que Moby Dick es todo lo que la novela de Melville dice que es).

Pero en ningún lugar dice Melville que es una alegoría.
Al contrario, dice explícitamente que no lo es.

La observación de Melville
es enteramente aplicable al poema.
(Los «hombres de tierra firme» ¿quiénes son?

Cada quien puede elegir a sus sospechosos predilectos:
los críticos, los novelistas, los abogados,
los periodistas, los MBA...).

Los hombres que no saben nada del poema
creen que (el poema) se trata de una alegoría,
de una imagen, de una metáfora.

Y esto porque, como he dicho,
el poema como Moby Dick,
como inmensa ballena blanca,

es insoportable.

La imposibilidad de lidiar con la literalidad del poema
(que, como he sugerido, es la salvación del poema)
nos hace trasladarlo, llevarlo a otro lugar,
declararlo alegórico,
declararlo imagen, metáfora.

Y, como dijo Celan, si uno anda buscando metáforas
las terminará encontrando.

Hay escritores que tienen fe en el lenguaje.
Hay otros escritores, sin embargo,
que la han perdido.

José María Arguedas, por ejemplo, la pierde cuando traduce sus poemas
del quechua al castellano.

[El caso de Arguedas es más complejo. Creo que mantiene
la fe en sus novelas pero la pierde al final con los *Zorros*,
pero todo esto sin duda requiere de un análisis más detallado].

Derek Walcott pierde la fe cuando describe
el atardecer en Santa Lucía
y luego de decir
que las franjas ocres del celaje
hay que leerlas como quien lee a Dante,

es decir: de a tres líneas, como si fueran tercetos
contra el cielo,
canjea esa lectura
por una felicidad mayor,

la de sentarse al final del muelle
con un amigo
y un vaso de vino.

Blanca Varela la tuvo en su primer libro y luego la pierde
progresivamente hasta que la falta de fe estalla
en sus dos últimos poemarios.

O Basho, que la pierde cuando escribe:

«Qué admirable
el que no piensa “la vida huye”
cuando ve un relámpago».

¿Qué es perder la fe en el lenguaje?

Perder la fe en el lenguaje es intuir que es el lenguaje
el que habla a través nuestro;
que somos dichos por el lenguaje.

Basho intuye
más que intuye, afirma

que ante un relámpago
el lenguaje *nos hace decir*

la vida huye.

La solución parece fácil:
evitar los clichés, alejarse del ripio
del lugar común...

Pero no lo es.
porque el lenguaje no solo nos hace decir
la vida huye

sino que también nos hace decir
que es admirable no decirlo.

Si somos dichos por el lenguaje
somos dichos plenamente por el lenguaje.

[Aquí debo distinguir entre
a) lo que el lenguaje nos hace decir; y
b) lo que la lengua nos hace decir.
El lenguaje nos hace decir una forma,
la lengua un contenido].

Regreso entonces
a la pregunta inicial

¿cuándo es que el lenguaje del poema vale la pena?
La pena de decirse, de escribirse...

QUINTA (Y ÚLTIMA) FASE

La idea de ser dichos por el lenguaje
presenta un problema obvio

que cualquiera puede reconocer fácilmente.
Si uno es dicho por el lenguaje
entonces
da lo mismo lo que uno diga.

Y ciertamente no quiero decir eso,
al menos,
no quiero decirlo exactamente así.

En efecto, de cierta manera da lo mismo
lo que uno diga

pero podemos abrir una alternativa.
La cuestión es si es posible
decir algo
independientemente

de lo que el lenguaje nos hace decir;

si es posible decir algo
paralelamente
a lo que el lenguaje nos hace decir.

En otras palabras:

¿podemos decir y ser dichos, simultáneamente?

Pienso que sí.

Es más, creo que es lo que ocurre muchas veces.

Pero para ello debemos establecer

que el decir al que el lenguaje nos somete
es un determinado decir,

es, por ejemplo, el decir discontinuo de las palabras.

Y el decir discontinuo de las palabras,
el decir de los signos saussureanos, de las entidades diferenciales,

es el decir controlado por el lenguaje que nos hace decir.

Lo que el lenguaje nos hace decir

es el lenguaje de las palabras, de las frases, de las oraciones,
el lenguaje de las construcciones gramaticalizadas.

Lo que el lenguaje, lo que la lengua (como institución social)
nos hace decir

es el lenguaje que habla de las cosas,

el lenguaje de la significación y de la referencialidad
(aun, y sobre todo, habida cuenta del desfase
entre el lenguaje y las cosas).

El lenguaje que nos hace decir

es, también, el lenguaje monolingüe del otro
tal como lo expresó Derrida:

«Hablo una sola lengua –y no es la mía–».

No solo no *tenemos* una lengua,
no poseemos una lengua

–y por lo tanto
si no es nuestra, no podemos
hablar «con propiedad»,
(amos en nuestra casa)–

sino que esa lengua que no tenemos
tampoco es una lengua *materna*.

Podríamos redibujar la idea de Derrida:

«Somos hablados por una lengua –y no es la mía–».

Consideremos, por ejemplo, la cuestión
de la libertad de expresión,

sin duda uno de los pilares fundamentales

sobre el que descansa el estado democrático-financiero
que muchos de nuestros países
padecen estos días.

Noten que la libertad de expresión va en contra
de la idea de que es el lenguaje el que habla a través nuestro,
en contra de la idea de ser dichos por el lenguaje.

Pero, en realidad, esa es exactamente la libertad
que defiende
el estado liberal moderno: la libertad

de ser dichos por el lenguaje. Somos libres
de ser dichos por el lenguaje, libres
de que el lenguaje hable a través nuestro.
La libertad de expresión que el estado defiende
es aquella que responde a la ecuación

lo que queremos decir = lo que el lenguaje nos hace decir.

Bien visto, la libertad de expresión
se trata de una celebración de la idea
de que el lenguaje nos dice.

Mientras coincidan ambos lados de la ecuación,
mientras coincida lo que queremos decir
con lo que se nos hace decir,

el sistema funciona bien.

Somos libres de decir lo que se nos hace decir.

Y lo que el lenguaje nos hace decir
son todas esas coartadas
de las que hablé al inicio,

más bien simpáticas,
más bien inofensivas.

La lista de lo que se nos hace decir es,
en realidad, interminable:

- a) que hay que eliminar a los corruptos;
- b) que una imagen vale más que mil palabras;
- c) que la economía no pasa por la ideología;
- d) que la mejor idea que hemos tenido
los peruanos desde que se abolió la esclavitud
es el lomo saltado;
- e) que...

La lista, digo, es interminable.
Es todo el lenguaje, si existiera tal cosa
(pero, felizmente, no existe).

Todo esto, como ven, corresponde a la imagen
que la Cultura (con C mayúscula) tiene
y espera de nosotros.

Ahora bien, por más perverso que esto suene,
se trata de un aspecto accidental y trivial
si tenemos en cuenta lo que estamos considerando aquí.

Y lo que estamos considerando aquí es la cuestión
del lenguaje que vale la pena.

En realidad, se trata de una cuestión doble:

la cuestión de cuándo es que el lenguaje (del poema) vale la pena

y la admisión simultánea
de que somos dichos por el lenguaje.
[Asumo que hemos perdido la fe].

Trataré de esbozar una salida.

Diré inicialmente lo siguiente:
el lenguaje que vale la pena es el lenguaje que no traslada,
el que (ojo al adverbio): *finalmente*, no traslada.

Tradicionalmente, la escritura ha ofrecido
un contrapeso a lo real

(regreso a la idea de la pena, de la compensación)

a lo real afuera y a lo real adentro;
un contrapeso verbal a la brutal inmanencia del mundo,

es decir, a la brutal percatación
(la palabra es horrible
pero hablo «con propiedad» según la Academia),

la brutal percatación de que las cosas son lo que son
y no otra cosa.

Sin embargo, el contrapeso usual a esta inmanencia,
al hecho brutal de que las cosas son lo que son,

ha sido oponerle a esta inmanencia
la trascendencia, el traslado, de la metáfora;

la posibilidad metafísica del otro lugar,
del más allá;

otro lugar al que debemos acceder, no obstante,
con un lenguaje que impone, él mismo,
los límites necesarios para impedir dicho acceso.

Esta es la situación:
el lenguaje mismo nos incita al traslado
y nos ilusiona con un más allá, con otro lugar,
al que el lenguaje mismo nos impide acceder.

Este es el limbo del que se nutre
y en el que vive
la interpretación.

Estoy de acuerdo, es inevitable
hablar con figuras, con imágenes,
fabricando metáforas, símiles, alegorías...

Pero no se trata centralmente de eso

porque la metáfora contiene en sí misma
la imposibilidad del propio traslado.
O, mejor dicho, la metáfora encierra en sí misma
la ilusión de la posibilidad de una huida

—como cuando, Emerson dixit,
«when me they fly, I am the wings»
(cuando de mí huyen, yo soy las alas)—.

No estoy sugiriendo abanderarnos detrás de la idea
del antilirismo
como si se tratara de un manifiesto rebelde.
Se trata de otra cosa aquí.

He afirmado que
el decir al que el lenguaje nos somete
es un determinado decir,

es el decir discontinuo del signo, de las palabras.
Pero hay también un decir continuo
sobre el que el lenguaje tiene poco control
y poco dominio.

Y esto se debe a que la continuidad
es una contribución del sujeto, tal vez la única,
al lenguaje.
Esto nos permite decir algo

independiente y paralelamente
al decir del ser dichos.

Yo llamo sentido a ese decir continuo, no diferencial,
a aquel decir que no es signo.
El sentido del verso, el sentido del poema,

es la dirección en la que el verso o el poema se mueven.
Dirección como cuando decimos
el sentido del tránsito.

Cuando el poema no traslada crea sentido, dirección.
El rechazo a la trascendencia del traslado crea dirección.

Y los mecanismos de la creación del sentido
son los del lenguaje que ya no dice a través nuestro;
son el ritmo, la línea prosódica, el movimiento de la letra,
son todas aquellas prácticas independientes
de la referencialidad y de la significación
que son, justamente, las prácticas menos susceptibles
de ser manipuladas por el lenguaje.

Regreso a Derrida: hay que poner
«atención a cierto movimiento de la frase, a un trabajo,
no del significante, sino de la letra,
la retórica, la composición, la dirección,
el destino».

Hay destino en el sentido.

Hay un ejemplo de esto en «Nudo borromeo» de Rodolfo Hinostroza.
El poema termina
con uno de los versos más citados de la obra de Hinostroza:

«Viajas en tus palabras / y tus palabras viajan».

Pero debemos hacer una observación crucial aquí:
el conector «y» no establece simplemente una conjunción de frases.
No es, simplemente, viajas en tus palabras y tus palabras viajan.
La conjunción es asimétrica y debe entenderse
como una implicación: es *porque* viajas en tus palabras
que tus palabras viajan.

Y viajar en tus palabras no es obra del lenguaje
sino del trabajo que el sujeto le imprime a él
independiente de y paralelamente a
lo que el sujeto es hecho decir por el lenguaje.

Eso es el sentido, la dirección,
o lo que a veces llamamos la «viada»
del poema.

Hay vicios de la verdad que despistan.

Estamos acostumbrados a considerar la verdad
como aquello que falta

y a encontrarla precisamente ahí,
en lo que falta, en lo que no se da.
Y estamos acostumbrados también
a forjarnos un acceso a ella,
a la verdad,

con un lenguaje que nos lleve a ella.
La verdad de lo que decimos
no está en lo que decimos

sino en otro lugar: el vicio de la verdad
como traslado, como metáfora.

De ahí que la verdad del poema
sea vista también como traslado, como metáfora.

Como si la metáfora fuera la llave de acceso
a ese otro lugar donde existe la verdad.

Pero esa verdad traslaticia siempre se queda corta
y termina siendo, finalmente, decepcionante.

Recojo una idea de Jean-Luc Nancy
para abrir una salida insólita en todo esto.

Dice Nancy:

«Creemos carecer de verdad
pero la verdad
es que no carecemos de nada».

Tomemos la idea en serio
y examinémosla de la siguiente manera.

El poema es el lugar en el que no falta nada.
El poema es la carencia de nada.
El sentido del poema es su falta de nada.

Lo que un poema no tiene
es la idea de que la verdad falta.

Un poema es el intento de combatir
esa noción
de que siempre falta algo
y que es en la falta donde se halla la verdad.

Puesto de otra manera,
si la verdad es una falta
entonces el poema no tiene verdad.

Al poema no le falta nada.

Baudrillard:

«... al poema no le falta nada: cualquier comentario
lo agrava. No solo no le falta nada, sino que a causa de él
cualquier otro discurso parece superfluo.

La poesía (...) debe ser tomada en su literalidad
no en su verdad:
la verdad no hace más que agravar las cosas».

Al mundo no le falta nada / al poema no le falta nada.

Esa es la relación entre ambos.
Esa es la relación entre poesía y mundo.
Todo lo demás existe movido por faltas.
(Sobre todo todos nuestros lenguajes).

Al lenguaje de nuestros intercambios cotidianos, usuales,
a lo que Baudrillard llama los discursos superfluos,
siempre le falta algo:

le falta cosa, verdad, correspondencia,
o le falta interpretación.

Al poema

no le falta nada.
Sobre todo, no le falta traslado
hacia otro lugar,
no le falta más allá, ni ser otra cosa de la que es.

Solo lo que no viene de ninguna parte
ni va a ninguna parte

puede carecer de nada.
El mundo y el poema
son los dos únicos objetos
que comparten esa propiedad:
falta de verdad, no carecer de nada.

Solo así,
es que podemos viajar en las palabras
para que las palabras viajen.

¿A dónde?
A ningún lugar,
a ningún lugar más allá,

sino hacia ellas mismas.
Ese es el sentido, la dirección, del poema.

Entonces diré
regresando a la pregunta inicial:

el lenguaje que vale la pena es el lenguaje
al que no le falta nada: el lenguaje del poema.

Al final de *España, aparta de mí este cáliz*,
Vallejo hizo la siguiente anotación:

«Ser poeta hasta el punto de dejar de serlo».

Creo que el punto en el que se deja de serlo
es el punto en el que conseguimos

el lenguaje que vale la pena

el momento en el que el poema
nos borra como poetas

y ya no podemos ser dichos por el lenguaje.

[Como si Foucault hubiera leído a Vallejo cuando afirma que
«solo se escribe para desaparecer», para dar paso al «fluir
desnudo y anónimo del lenguaje»].

El lenguaje que vale la pena
es entonces el lenguaje que no traslada
o mejor

el lenguaje que se traslada
de vuelta hacia la insoportable inmanencia de sí mismo.
Insoportable, ahora, porque nos excluye.

Ese es el sentido del poema.
El sentido como algo distinto a su contenido,
o a su significado,
y ciertamente como algo distinto a su interpretación.

El sentido, más bien, como dirección; repito,

como cuando decimos «el sentido del tránsito»,
la forma en la que se mueve algo,
la forma en la que se mueve el poema;
lo que a veces llamamos «la viada» del poema.

Cuando desaparece el poeta,
 emerge el sentido
 y emerge el lenguaje
... en tercera persona;

sin yo-hablo,
sin nosotros-hablamos,
sin el mundo-habla,

emerge

el lenguaje del se-habla
 (o lo que Foucault llamaba un «murmullo anónimo»).

Ese es el lenguaje del poema.
Ese es, pienso, el lenguaje que vale la pena.

Hay un verso de Pizarnik de 1964
que creo que alude exactamente a esto,
dice:
«Hablo como en mí se habla».

No que habla como ella habla,
ni como su yo habla,
sino que habla como un «se-habla» que la habita
interiormente.

Se trata entonces de un lenguaje de una gran inmanencia
que no va a ningún otro lado,
que no desemboca en ninguna otra cosa
sino que retorna a sí mismo

«sin parecer una voz humana»
como escribe Pizarnik inmediatamente después.

Ahora bien,
hay otra forma de responder a la pregunta
¿cuándo es que el lenguaje vale la pena?
Es la siguiente:

el lenguaje (del poema) vale la pena cuando habla
de lo que no es visible en un sentido absoluto.

Puesto de manera más positiva,
el lenguaje (del poema) vale la pena cuando habla
de lo que solamente se puede decir.

¿Qué quiere decir esto?

Comenzaré con un verso de Arquíloco
es el fragmento 189:

«Muchas anguilas ciegas recibiste».

Arquíloco escribió eso hace unos... ¡2.700 años!
[Había nacido en Paros,
una isla del archipiélago de las Cícladas,
frente a Naxos, en Grecia].

La ceguera de las anguilas
la ceguera submarina de las anguilas
que es
la ceguera de los poemas

es el tema ahora.

Notemos de entrada
que hay una engañosa complementariedad
entre decir y ver.

Engañosa porque
pareciera que decir y ver se ayudan mutuamente

tanto para decir lo que queremos decir
como para ver lo que queremos ver.

El caso elemental de esto es que
a veces decimos cosas que vemos.

Estamos frente a un árbol
y decimos: «¡Ah! Un árbol».

Pero esto es lo que Deleuze llama
un uso *estúpido*
del decir.

Si vemos un árbol
no hay ninguna necesidad,
no tiene ningún sentido,
decir «un árbol».

[Porque el sentido (la dirección, el movimiento)
de decir «un árbol»
¡encalla inmediatamente en el árbol que vemos!].

Pero si uno quiere hacerlo, si a alguien le divierte hacerlo
o si alguien está impartiendo lo que en el siglo ^{XIX}
se llamaba una «lección de cosas»
(cartillas con el dibujo de una silla
y la palabra «silla» al lado),
adelante, no hay problema;
es apenas un juego banal y no muy interesante
(ni muy pedagógico, como sabemos).

Hay otro uso –no señalado por Deleuze–
que es el reverso del anterior y es el siguiente:

a veces no decimos cosas que vemos

y esto nos abre, entre otras cosas,
al horizonte político o ético,
las ocasiones
en las que no decimos, por ejemplo, la injusticia que vemos
o la corrupción que vemos,

o, inclusive, las desapariciones o ausencias que vemos

y este uso inverso al «estúpido», admitamos, no es nada banal.

Pero el punto es que
tanto estos usos banales como no banales
del decir
presuponen que existe un cierto compañerismo,
una cierta camaradería,
entre decir y ver

o, como digo, una cierta complementariedad.

Hay también otros casos
en los que decir y ver
parecen complementarse entre sí,
casos en los que
decimos lo que vemos
por una cuestión de perspectivismo.

Si estoy en lo alto de una colina
y mis compañeros de excursión
aún no han subido
puedo decirles: «Hay un estanque del otro lado».

Estoy viendo el estanque
pero otros no. Entonces,
tiene sentido decir lo que vemos
porque otros no lo pueden ver.

(Es posible que algunos de los casos
que llamamos éticos o políticos
puedan subsumirse
dentro de este perspectivismo.
La denuncia política es el ejercicio
de decir lo que otros no ven –o no quieren ver–).

Ahora bien,
todos estos casos anteriores
de aparente compañerismo
(estúpido o no, banal o ético)
entre decir y ver
son casos engañosos
porque aluden a un decir
que Deleuze ha llamado relativo;

aluden
a un decir que
dadas ciertas circunstancias
se puede ver.

Para aclarar más esta idea diré lo siguiente:
hay usos del lenguaje
(los que mencionaba al inicio,
los usos del político, del locutor deportivo,
del cura, del piloto, del novelista)

para los que este compañerismo
entre decir y ver
es esencial;

usos del lenguaje en los que
la ayuda mutua entre decir y ver
resulta indispensable.

[Hay algo del mito de Eco y Narciso en todo esto.
Eco solo puede hablar con las palabras de otro,
Narciso solo puede ver su propia imagen...
pero entre ambos se entabla una suerte de
complementariedad

que nos permite imaginar que Eco «habla»
y que Narciso «ve»].

El poema, sin embargo, es otra cosa.

Y se diferencia de todos los otros usos del lenguaje
exactamente en esto.

El poema asume que entre
decir y ver
hay una diferencia radical,

una diferencia que no es accidental
sino que es
una diferencia de naturaleza.

Para el poema
o en nuestros términos:

para el lenguaje (del poema) que vale la pena
entre decir y ver no hay camaradería,
no hay ayuda mutua;

hay disyunción.

En esto, insisto, la oposición con la novela
es permanente.

Leer una novela es como subirse a un avión
un día de buen clima, con sol, con pocas nubes,
un día en el que el avión no vuela muy alto
y es posible ver por las ventanillas las montañas,
los ríos, grandes planicies, campesinos cosechando,
amantes besándose, tiranos torturando, etc.

Y esto porque la novela trabaja con lo que he llamado
el compañerismo entre decir y ver:

decir y ver colaboran para hacer
un «decir-ver» todo junto.

Leer un poema, en cambio, es como subirse a un submarino
en medio de la noche

y realizar una inmersión bastante profunda
en un mar poco transparente.

La navegación en el submarino es ciega
—como con las anguilas de Arquíloco—.
El submarino cuenta con instrumentos internos
que sirven para orientarse

pero no se ve nada
o todo lo que se ve
son sus propios instrumentos internos.
El submarino navega a ciegas.
No sin realidad externa
(hay simas y rocas y mareas allá afuera)
sino ciego, sensorialmente ciego a ella.

[Ocasionalmente el submarino
puede lanzar un torpedo y darle a algo allá afuera].

El poema navega a ciegas en ese mismo sentido.

El poema es tal vez el único uso del lenguaje
que asume la condición radical de su propia ceguera.

Esto exactamente es lo que emerge
del famoso cuadro de Magritte *La traición de las imágenes*
(más conocido como *Esto no es una pipa*):

lo que Magritte explica con una claridad
que no siempre ha sido atendida

es que
entre decir y ver no hay relación

(y son solo los usos relativos que buscan el compañerismo
entre ambos ejercicios –pero no los poéticos– los que buscan
armonizar lo inarmonizable: que algo sea y no sea una pipa
al mismo tiempo).

Ahora bien,
si el poema es el uso del lenguaje
que asume un desfase esencial
entre decir y ver

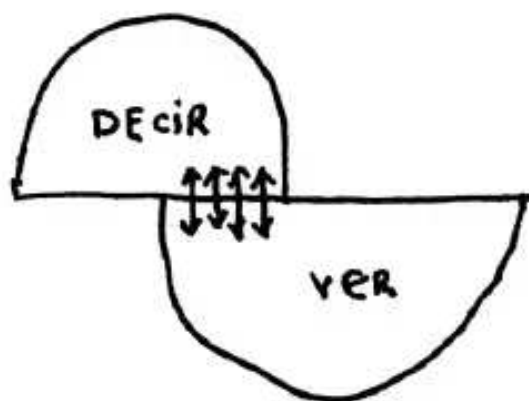
si el poema reivindica la ceguera esencial del lenguaje

¿cómo se articula entonces esta no relación entre decir y ver?

He dicho que hay usos relativos del decir
(en los que el decir y el ver se alían y cooperan entre sí
para

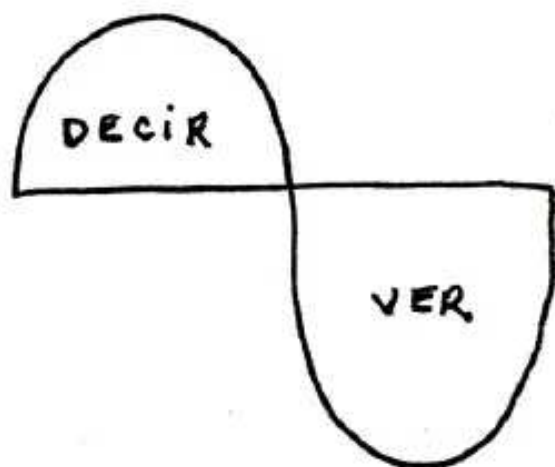
poder decir lo que se quiere decir
y ver lo que se quiere ver).

Podríamos ilustrar los usos de compañerismo
entre decir y ver
de la siguiente manera:



He dicho también que el poema tiene un uso absoluto del decir de tal forma que lo que el poema dice no se puede ver –solamente se puede decir–.

Esto se puede ilustrar de esta forma:



He dicho que, en este sentido absoluto, entre decir y ver no hay relación.

Debí decir: entre decir y ver *hay* una no relación (que fue lo que dijo Foucault).

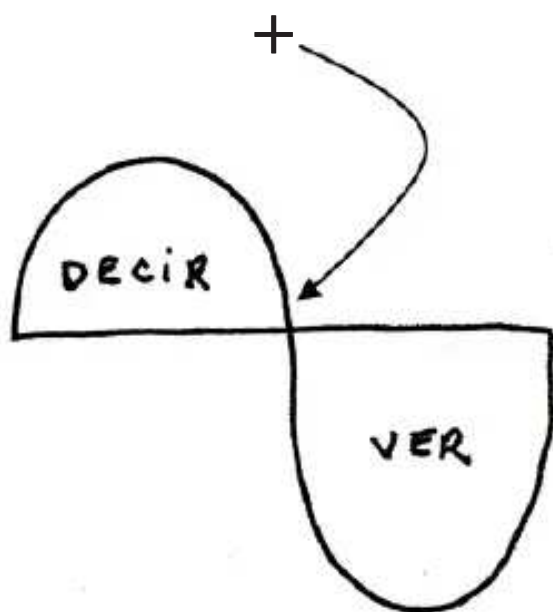
Y *hay* una no relación porque en términos de los límites trazados decir y ver no son realmente independientes.

Decir y ver se necesitan mutuamente para esto:
para establecer el límite de lo decible
y el límite de lo visible –en términos absolutos–.

Lo que solamente se puede decir
es aquello que no se puede ver en sentido absoluto.
Y lo que solamente se puede ver
es aquello que no se puede decir en sentido absoluto.

No es que no haya relación entre decir y ver:
hay no relación.

Esta no relación se expresa en el esquema siguiente como el
punto en el que ambos órdenes se cruzan:



Decir y ver no van, entonces, cada uno por su lado:
van juntos pero articulados... por una no relación.
Decir no es ver
(o, como (casi) dijo Blanchot, «hablar no es ver»)

pero esto supone, en su sentido radical,
trazar un límite absoluto
que ponga en relación la no relación
y

que nos abre a lo que dije más arriba:

que el lenguaje (del poema) vale la pena cuando habla
de lo que no es visible en un sentido absoluto,

cuando habla de lo que solamente se puede decir.

El lenguaje del poema no limita, por lo tanto,
con lo inexpresable metafísico
sino con algo muchísimo más simple:
limita con lo que es visible en un sentido absoluto
(con lo que solamente se puede ver).

Y esto porque, como sabemos,
lo indecible es una construcción de lo decible.
(Lo indecible está *dentro* del lenguaje).

El lenguaje del poema limita con lo que solo se puede ver
en un sentido absoluto.

El poema es el arte de decir lo que solamente se puede decir.
Ni más ni menos.

Ese es el límite absoluto del poema
decir lo que solamente se puede decir,

lo que, por lo tanto, no se puede ver en ningún sentido.

¿Qué es lo que solamente se puede decir
en un sentido absoluto?

La respuesta obvia es

aquello que no se puede ver en sentido absoluto.
Pero ¿qué puede ser eso?

Muchas cosas...

Blanchot da un primer ejemplo,
dice: el silencio. El silencio no se puede ver.
Correcto. No se puede ver.
Si ustedes leen mangas japoneses

entenderán esto rápidamente
sabrán que el silencio tiene un sonido
en manga:

shiiiiin (シーン)

... ¡porque el silencio no es visible en el dibujo!

Podríamos añadir otro ejemplo
de lo que no se puede ver en sentido absoluto:
la negatividad.

La negatividad no es visible. Si digo
«no hay un hipopótamo en esta sala»
eso que digo no es visible, la inexistencia
del hipopótamo en esta sala no es visible.
Igual con las ausencias.

Pero todos estos ejemplos son finalmente equívocos
porque lo que solamente se puede decir

no son temas, cosas, sustancias, operadores lógicos...

sino un proceso de emergencia,
un proceso de creación de la nada hacia el mundo.

Tal vez sea más fácil asir esto desde el otro lado.

¿Qué es aquello que solamente se puede ver,
que no se puede decir?

Hay un ejemplo enterrado en un curso de Deleuze
que quiero recuperar y termino con eso.
Se trata de la expresión «salir a la luz».

La luz que hace que algo salga-a-la-luz,

la luz que saca-a-la-luz

no es la de un reflector que meramente ilumina
lo que antes estaba en sombras,
un perro en la calle, por ejemplo.

Un perro nunca *sale a la luz*.

Lo que sale a la luz emerge a un régimen de visibilidad.

Se revela gracias a una luz que le cae y lo saca,
una luz indivisible...

que lo extrae de la nada.

La luz gracias a la cual ciertas cosas salen-a-la-luz
no es decible

(salvo en un sentido relativo

por vulgares paráfrasis del tipo

«emerge», «aparece», «asoma», «se revela»).

En realidad ni siquiera es una luz
en el sentido corriente en el que entendemos el término.

Es, más bien, la luz indecible de un Vermeer, por ejemplo.

Similarmente,
hay cosas que no salen a la luz
sino que salen... al lenguaje.
Y aquí, nuevamente, no se trata de objetos,

de perros, amores, mares o máquinas

sino de una forma de emerger al lenguaje
que no es visible en absoluto. Que solamente se puede decir.
No como proceso referencial sino, insisto,

como forma de emergencia, de salir de la nada
a la inmanencia del mundo.

Esas formas de emergencia
constituyen la ceguera radical del poema.

Hay un poema de Ikkyu que dice:

«Una barca es y no es
cuando se hunde
ambas desaparecen».

§

SENTIDO

Y CEGUERA
DEL POEMA DE

MARIO MONTALBETTI

SE IMPRIMIÓ EN DICIEMBRE

DEL AÑO 2018 EN LOS TALLERES DE

GRÁFICA LOM. PARA SU COMPOSICIÓN

SE UTILIZARON LAS TIPOGRAFÍAS CELESTE

Y AVENIR, PAPEL BOND AHUESADO DE 80 G Y

CARTULINA COUCHÉ OPACO DE 300 G. ESTE TÍTULO

CORRESPONDE AL NÚMERO 1 DE LA COLECCIÓN ENSAYO.

