

Leer poesía



Introducción a la lectura de poemas

Vladimiro Rivas Iturralde

LLE

Libros del Laberinto Ensayos



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA



VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE

ES ESCRITOR, NARRADOR, ENSAYISTA y catedrático universitario ecuatoriano-mexicano. Miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua. Jubilado, fue profesor fundador de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco en la Ciudad de México; ingresó a esta institución en 1974 y obtuvo el Premio a la Docencia en 1999. Ha publicado ocho libros de relatos, seis libros de ensayos y dos novelas cortas. Sus cuentos han sido traducidos al inglés, francés, alemán, italiano, portugués y búlgaro, y figuran en diversas antologías de cuento ecuatoriano y latinoamericano. Melómano, ha sido crítico de ópera en los diarios *La Crónica* y *Milenio*, y en las revistas especializadas *Pauta* y *Pro Ópera*. Sus más recientes libros se titulan *Noches de ópera* (UAM, 2020), *Navegaciones* (Ensayos escogidos, Quito, 2023) y *Cuentos completos* (Quito, 2025).

Leer poesía

Introducción a la lectura de poemas



VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE

Leer poesía

Introducción a la lectura de poemas

Universidad
Autónoma
Metropolitana



Casa abierta al tiempo Azcapotzalco



Universidad Autónoma Metropolitana

Rector General

Dr. Gustavo Pacheco López

Secretaria General

Dra. Esthela Irene Sotelo Núñez

Unidad Azcapotzalco

Rectora de la Unidad

Dra. Yadira Zavala Osorio

Secretario de Unidad

Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas

Coordinadora Académico de Unidad

Mtra. Jazmín Sánchez Estrada

Coordinador de Extensión Universitaria

Dr. Víctor Gómez Quintero

Jefa de la Sección de Producción y Distribución Editoriales

DCG. Brenda Itzelh García Serrano

Colección



Primera edición: 2026

ISBN: 978-607-28-3695-2 (impreso UAM-A)

ISBN: 978-607-28-3696-9 (PDF UAM-A)

ISBN: 978-607-8997-52-7 (impreso Eón)

ISBN: 978-607-8997-53-4 (PDF Eón)

© Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco,
Avenida San Pablo 420, colonia Nueva el Rosario,
alcaldía Azcapotzalco, Ciudad de México, 02128
Sección de Producción y Distribución Editoriales,
Tels: 55 5318 9222 / 9223
secedi@azc.uam.mx

© Ediciones y Gráficos Eón, S.A. de C.V.
Av. México-Coyoacán No. 421
Col. Xoco, Alcaldía Benito Juárez
Ciudad de México, C.P. 03330
Tel.: 55 5604-1204
administracion@edicioneleon.com.mx
www.edicioneleon.com.mx

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio, sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México / *Printed and made in Mexico*

CONTENIDO

Introducción	11
1. Lugar de la función poética en Jakobson	15
2. Intentos de definición de la poesía	19
3. Consideraciones para una buena lectura de poesía	25
3.1 Actitud previa de entrega al poema	25
3.2 Conocimiento de los elementos formales esenciales del poema: ritmo, métrica, rima	27
3.3 Poseer el hábito de leer poesía	30
4. Recepción del poema	33
5. Dificultades al leer un poema	37
5.1 Dificultades del lector	38
5.2 Dificultades del poema	42
6. Nivel gramatical y semántico de comprensión del poema: la prosificación	57

7. La interpretación	65
7.1 Relatividad de la lectura y la interpretación	66
8. El poema, acto de nombramiento	69
9. La metáfora, fundamento de la poesía	73
9.1 La metáfora, forma de conocimiento	76
9.2 La metáfora: la poesía y la verdad	78
10. Poesía surrealista y poesía hermética	81
11. Poesía coloquial y conversacional	89
12. El poema en prosa	95
12.1 El versículo	98
13. Poesía y no poesía	101
Conclusiones	107
Bibliografía	109
Ejercicios de lectura de poemas	115

INTRODUCCIÓN

*El poema está hecho de palabras,
seres equívocos que si son color y sonido
son también significado.*

OCTAVIO PAZ

LOS DESTINATARIOS DE ESTE TEXTO SON, fundamentalmente, estudiantes y profesores de posgrados en literatura en las universidades hispanoamericanas. Confío también en que cualquier lector interesado en mejorar su contacto y apreciación de la poesía se beneficie de él.

Estas reflexiones preceden sólo en una parte mínima a mis cursos de Poesía I y II en la Especialización en Literatura Mexicana Contemporánea: en su casi totalidad, es más bien su consecuencia. Se fue elaborando al calor de las necesidades de las clases, de la

urgencia que los alumnos y yo teníamos por comprender el lenguaje poético. El propósito de este texto es, a fin de cuentas, ayudar a acortar distancias entre el poema y el lector, a través de la reflexión sobre la poesía, las explicaciones y los veinte ejercicios de lectura de poemas puestos en forma lúdica y divertida al término del libro.

Todo empezó con la averiguación del perfil del estudiante en la Especialización. El coordinador y los profesores me informaron que los alumnos llegaban con cierta destreza en la lectura de la prosa, tanto narrativa como ensayística, pero que en la lectura de poesía había carencias y debilidades. La mayoría de los estudiantes —y de los lectores en general— posee un bajo grado de receptividad y comprensión de la poesía y del lenguaje metafórico, a pesar de la frecuencia cotidiana y a menudo inconsciente de su uso.

Esto me llevó a preparar breves ejercicios introductorios de lectura de poemas, de los cuales aparecen veinte como muestra al final del texto que, con el tiempo y al calor de las clases, se fueron ampliando y mejorando, hasta constituir este libro de índole didáctico-ensayística.

Quiero manifestar mi gratitud al Dr. Gabriel Ramos, excoordinador de la Especialización en Literatura Mexicana y fundador del Seminario de Poesía de la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, quien, con su lectura entusiasta y crítica de este texto, que empezó como una serie de desordenados apuntes, contribuyó a que yo decidiera ordenarlo, ampliarlo y publicarlo con un corte docente-ensayístico. Desde luego, mi reconocimiento a mis alumnos de Poesía Mexicana I y II de la especialización, sin cuya contribución, voluntaria e involuntaria, este texto no existiría. Agradezco, en particular, la colaboración decidida de mi exalumno Eli Abraham Escobedo. Asimismo, mi reconocimiento a mi exalumno, poeta y amigo, Abraham Peralta Vélez, cuya interlocución frecuente sobre la poesía me ha permitido pensar mejor los problemas de este texto y exponerlos de manera más sistemática y consistente.

Finalmente, mi reconocimiento a César Tototzintle Nava, de la Sección Editorial de la UAM-A, por su esmerada revisión del texto.

*

Como todos sabemos, la función natural del lenguaje es la comunicación humana, la transmisión e intercambio de mensajes, orales o escritos, inteligibles y coherentes o rituales. Pero el lenguaje poético resulta problemático para casi todos los lectores porque no busca específicamente la comunicación, sino la expresión de belleza, concepto también esquivo y problemático. De modo que el presente libro, aunque procura plantear ciertas metodologías de lectura de la poesía, terminará con frecuencia estrellándose con más preguntas que respuestas.

Lo que pretendemos en este texto, a fin de cuentas, es ayudar a acortar distancias entre el poema y el lector.

1. LUGAR DE LA FUNCIÓN POÉTICA EN JAKOBSON

ES IMPORTANTE RECORDAR EL TRABAJO de Roman Jakobson en torno a las seis funciones de la lengua: expresiva, poética, conativa, referencial, metalingüística y fática. Cada una de estas funciones de la lengua posee objetivos particulares en el proceso de la comunicación. Jakobson explica en sus *Ensayos de lingüística general* que cada función de la lengua está relacionada con alguno de los seis componentes del ciclo de la comunicación.

La función expresiva se relaciona con el emisor, pues se centra en las emociones, los sentimientos y el estado de ánimo de quien emite el mensaje. Generalmente, los signos de exclamación nos advierten del uso de la función expresiva: “¡Ay, qué dolor!”.

La función poética se centra en el mensaje mismo, ya que pone especial énfasis en la forma de lo que se dice. Esta función busca embellecer el mensaje. Un poema o la letra de una canción ejemplifican muy bien el empleo del uso poético del lenguaje.

La función conativa se centra en el receptor del mensaje, puesto que el emisor busca provocar un cambio en su conducta, por ejemplo, lograr que suba en elevador a un piso determinado de un edificio. Dicha persuasión busca que el receptor actúe o piense como lo establecido en el mensaje; pensemos en los pedidos, órdenes que damos a los demás, o en la propaganda o publicidad de cualquier tipo. El modo verbal imperativo es el instrumento más común.

La función referencial se relaciona con el contexto, factor primordial en el ciclo de la comunicación. El propósito de la función referencial es transmitir información, relacionando el mensaje con el entorno y demás elementos externos al hecho comunicativo, por ejemplo, informar que una oficina está en el sexto piso de un edificio. Es la función más común en la comunicación humana. Ejemplos son un artículo periodístico o científico.

La función metalingüística se centra en el código empleado para la transmisión del mensaje, o sea, en la lengua misma. El lenguaje se explica a sí mismo: la pregunta sobre el significado de una palabra. La consulta de un diccionario, una clase de gramática o de idiomas son actividades metalingüísticas.

La función fática o de contacto consiste en un lenguaje ritualizado para iniciar, prolongar o finalizar el acto comunicativo. Pensemos en el saludo de alguien al contestar una llamada telefónica, en las expresiones que solemos usar cuando saludamos, nos despedimos de alguien o en las palabras de prueba de un amplificador de voz.

De todas las funciones de la lengua propuestas por Jakobson, la función poética es imprescindible para la lectura de la poesía. Las palabras deben estar organizadas para emitir poesía. En la lectura de los textos literarios, desconocer el uso poético del lenguaje puede dificultarnos su comprensión.

Hago una importante advertencia metodológica: no voy a detenerme a examinar, una por una, las diversas formas poéticas castellanas tales como el soneto, la silva, la copla, el romance,

el hexámetro o el poema largo, pues, aunque cada una de estas formas posee una manera específica de ser abordada analíticamente, examinarlas excedería con mucho la extensión de este trabajo y lo desviaría de su propósito. Además, ya existe abundante bibliografía sobre esos temas. En lo que sí habré de detenerme, al final, por su situación límite, es en el versículo y el poema en prosa.

2. INTENTOS DE DEFINICIÓN DE LA POESÍA

TODA DEFINICIÓN ES UNA CÁRCEL. Así como es necesaria para distinguir lógicamente un objeto de otro, la rigidez de los términos la vuelve inflexible e intolerante con lo que debería ser su razón de ser: la libertad, flexibilidad y vitalidad, tanto en su creación como en su recepción. Por eso, más útil que definir la poesía a la hora de leerla, me parece importante identificarla a partir de la experiencia, a partir de vivirla, y reconocer con la práctica dónde hay poesía y dónde no. Me atrevería a afirmar, por ello, que la experiencia de la poesía es un *reconocimiento*. Con razón aseveraba T. S. Eliot que “únicamente el estudio de los poemas, no de la poesía, puede educar nuestro oído”.¹

Sin embargo, me siento obligado a presentar algunas definiciones de poesía que pueden ayudar a entender las dimensiones del fenómeno poético.

¹ Eliot, *La música de la poesía*, p. 91.

Reproduzco esta, bastante satisfactoria, de Patricia López Suárez: “La poesía es un género literario que se caracteriza por ser la más depurada manifestación, por medio de la palabra, de los sentimientos, emociones y reflexiones que puede expresar el ser humano en torno a la belleza, el amor, la vida o la muerte”.²

De las definiciones de poesía –tan abundantes como discutibles–, pocas hay tan sencillas y certeras como la de Ezra Pound:

La poesía es una composición de palabras ordenadas musicalmente. Las otras definiciones son, en su mayoría, insostenibles o metafísicas. La proporción o calidad de la música puede variar, y así lo hace; pero la poesía se aja o se marchita cuando se aleja demasiado de la música o, por lo menos, de la música imaginaria. La atrocidad de las modernas “lecturas de poesías” se debe a la recitación retórica. La poesía debe leerse como si fuera música, no como una pieza de oratoria.³

Pound menciona la música en la poesía. Pero ¿qué es ordenar las palabras musicalmente? A semejanza del arte musical, es establecer con ellas un ritmo. ¿Y qué es el ritmo? Es la repetición de sonidos, significativos o no, que se producen periódicamente en un intervalo de tiempo determinado. A estas unidades las llamaremos patrones rítmicos. Así, en el soneto, hay una forma estricta que consta de catorce versos, casi siempre con el patrón rítmico del endecasílabo (once sílabas) y con frecuencia del alejandrino (catorce sílabas), cuya repetición va formando un ritmo.

Eliot, amigo de Pound, completa la definición en los siguientes términos: “Yo les recordaría, primero, que la música de la poesía no es algo que exista aparte del significado. De otro modo, tendríamos

² <<https://www.gaceta.unam.mx/la-poesia-es-la-musica-verbal-mas-poderosa/>>.

³ Pound, “El verso libre y Arnold Dolmetsch”, en *Ensayos literarios*, p. 409.

poesía de gran belleza musical que no tiene sentido, y yo nunca he entendido semejante poesía”.⁴

Borges —de acuerdo con Pound— ha citado más de una vez los versos del modernista boliviano Ricardo Jaimes Freire como un ejemplo de música verbal en español, versos que “no dicen nada y dicen todo”:

Peregrina paloma imaginaria
que enardeces los últimos amores;
alma de luz, de música y de flores,
peregrina paloma imaginaria.⁵

Octavio Paz intenta definir la poesía mediante una “enumeración caótica”, de la cual sólo mencionaré algunos elementos, que son, casi todos, pares de contraste:

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar el mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan [...]⁶

Antonio Machado señala: “La poesía es la palabra esencial en el tiempo. Todos los medios de que se vale el poeta: cantidad, medida, acentuación, pausas, rima, las imágenes mismas, por su enumeración en serie, son elementos temporales”.⁷

⁴ Eliot, *The Music of Poetry* (1942), en *Selected Prose*, p. 110.

⁵ Ricardo Jaimes Freire, citado por Borges en “Pensamiento y poesía”, en *Arte poética*, p. 106.

⁶ Paz, *El arco y la lira*, p. 13.

⁷ Machado, “El arte poética de Juan de Mairena”, en *Poesías completas*, p. 318.

Julio Cortázar:

¿Quién ha podido definir la poesía hasta hoy? Nadie. Hay dos mil definiciones que vienen desde los griegos que ya se preocupaban por el problema, y Aristóteles tiene nada menos que toda una Poética para eso, pero no hay una definición de la poesía que a mí me convenza y sobre todo que convenza a un poeta. En el fondo, el único que tiene razón es ese humorista español —creo— que dijo que la poesía es eso que se queda afuera cuando hemos terminado de definir la poesía: se escapa y no está dentro de la definición.⁸

Vicente Huidobro:

Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada.

En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que las designa. Esa es la palabra que debe descubrir el poeta.

La poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba.

Su vocabulario es infinito porque ella no cree en la certeza de todas sus posibles combinaciones. Y su rol es convertir las probabilidades en certeza. Su valor está marcado por la distancia que va de lo que vemos a lo que imaginamos. Para ella no hay pasado ni futuro.

⁸ Cortázar, *Clases de literatura-Berkeley 1980*, p. 63.

El poeta crea fuera del mundo que existe el que debiera existir. Yo tengo derecho a querer ver una flor que anda o un rebaño de ovejas atravesando el arco iris, y el que quiera negarme este derecho o limitar el campo de mis visiones debe ser considerado un simple inepto.

El poeta hace cambiar de vida a las cosas de la Naturaleza, saca con su red todo aquello que se mueve en el caos de lo innombrado, tiende hilos eléctricos entre las palabras y alumbrá de repente rincones desconocidos, y todo ese mundo estalla en fantasmas inesperados.

El valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla. Esto es lo que el vulgo no puede comprender porque no quiere aceptar que el poeta trate de expresar sólo lo inexpressable. Lo otro queda para los vecinos de la ciudad. El lector corriente no se da cuenta de que el mundo rebasa fuera del valor de las palabras, que queda siempre un más allá de la vista humana, un campo inmenso lejos de las fórmulas del tráfico diario.⁹

Pero el asunto crucial, para nosotros, no es tanto definir la poesía —más de veinte siglos lo han intentado— como interrogarnos dónde reside: ¿en el texto impreso, en lo que el texto impreso sugiere, en la voz oral, en el lector, en el recitador, en todos ellos? Vamos a abordar este problema en el capítulo sobre la Recepción del poema.

Según las investigaciones semióticas de Yuri Lotman,¹⁰ el texto poético está “semánticamente saturado”: condensa más “información” que ningún otro texto debido a su densidad connotativa. Terry Eagleton afirma que “para la teoría moderna de la comunicación en general, un aumento de ‘información’ conduce a un descenso de la ‘comunicación’ (ya que no puedo absorber cuanto el otro me dice con tan gran intensidad)”;¹¹ pero esto no ocurre en la poesía —sostiene Lotman— debido al carácter único en su género de su

⁹ Manifiesto: “La Poesía”, fragmento de una conferencia leída en el Ateneo de Madrid en 1921 (en Verani, pp. 228-229).

¹⁰ Lotman, *La estructura del texto artístico*.

¹¹ Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, p. 126.

organización interna. La poesía tiene un mínimo de “redundancia” —de aquellos signos que se hallan presentes en el discurso más bien para facilitar la comunicación que para transmitirla— y aun así logra un conjunto de mensajes más rico que el de cualquier otra forma de lenguaje. Los poemas son malos cuando no contienen suficiente información, pues, como apunta Lotman, “la información es belleza”. Dejo en claro que la información a que se refieren Eagleton y Lotman es poética, no referencial.

Con gran poder de síntesis, el crítico alemán Hugo Friedrich escribe: “El poema constituye un proceso, no en las cosas, sino en el lenguaje, y se desarrolla en un especial estrato del tiempo que a su vez aleja también los objetos del presente”.¹²

Mucho de lo que reflexionemos sobre la lírica moderna y sus problemas de intelección e interpretación se remitirá a esta luminosa sentencia de Friedrich. Pensar en Rimbaud, en Mallarmé, en Lezama o Gorostiza encuentra su explicación en lo que Friedrich ha pensado.

¿Cómo leer poesía? es el título de un muy breve ensayo de Gabriel Zaid.¹³ Su respuesta es extremadamente breve, pragmática y evasiva. Se limita a decir que cada lector, poeta o no, tiene su manera. Yo diré la mía, sólo que procuraré desarrollarla hasta sus últimas consecuencias. Casi todos los textos que he leído sobre la poesía parten del supuesto de que el lector ya es un lector formado de poesía. El mío se remite más bien a un lector que se inicia, a un lector bisoño. De ahí las recomendaciones elementales, pero necesarias, para una lectura fructífera.

¹² Friedrich, *La estructura de la lírica moderna*, p. 131.

¹³ Zaid, “¿Cómo leer poesía?”, en *Ensayos sobre poesía*, p. 111.

3. CONSIDERACIONES PARA UNA BUENA LECTURA DE POESÍA

3.1 Actitud previa de entrega al poema

EN PRIMER LUGAR, INCLUSO CRONOLÓGICAMENTE, se precisa una actitud intelectual y emocional de entrega al poema, de ponerse a su disposición y escuchar su música verbal. Vaciarse interiormente para escuchar el poema. La música en sí misma –el arte de los sonidos– a menudo se siente, no se entiende, al menos en la primera audición. Pero el poema no está hecho de notas musicales, sino de signos lingüísticos: de significantes que, en su combinación con otros, constituyen la música del poema, y de significados que pisan el terreno de la semántica y la lógica. El escritor ecuatoriano Raúl Vallejo (1959) lo expresa de manera elocuente:

La lectura de poesía requiere de un momento especial. Si el poeta se ha mirado para adentro, el lector debe hacer lo mismo: olvidarse del mundo que lo rodea, concentrarse en la repercusión del lenguaje,

saborear la profundidad de la imagen, asumir la metáfora como la realidad de la palabra. Buscar la manera de no decir lo ya dicho, de hacer de la página en blanco una realidad de afectos; una cascada de sentidos que conmuevan a quien espera la palabra poética para que invada ese indecible vacío en el alma que sólo la poesía llena con la resonancia de su belleza conmovedora, tremenda y de vértigo. La lectura de poesía es lenta e íntima y se encuentra a contracorriente de un mundo que todo lo devora con el omnipresente ruido del mercado y la predecible uniformidad a la que nos somete el algoritmo de las redes sociales. La poesía es esa utopía que no ofrece nada más que la contemplación del ser humano en el espejo de su propia finitud.¹⁴

Leamos el poema “Desde la torre” de Francisco de Quevedo (1580-1645). Ese soneto homenaje a la lectura y a los libros que posee una cadencia de grata lentitud y conduce a una sensación de paz contemplativa:

Desde la torre

Retirado en la paz de estos desiertos, (A)
 con pocos pero doctos libros juntos, (B)
 vivo en conversación con los difuntos, (B)
 y escucho con mis ojos a los muertos. (A)
 Si no siempre entendidos, siempre abiertos, (A)
 o enmiendan o secundan mis asuntos, (B)
 y en músicos callados contrapuntos, (B)
 al sueño de la vida hablan despiertos. (A)
 Las grandes almas que la muerte ausenta, (C)
 de injurias de los años vengadora, (D)
 libra, ¡oh gran don Josef!, docta la imprenta. (C)

¹⁴ Vallejo, <<https://www.nuevayorkpoetryreview.com/Nueva-york-Poetry-Review-3526-57-raul-vallejo-acerca-de-la-poesia>>.

En fuga irrevocable huye la hora, (D)
pero aquella el mejor cálculo cuenta (C)
que en la lección y estudios nos mejora. (D)

En música, este poema equivaldría a un andante, es decir, al ritmo del caminar. Ese ritmo es, en este poema, el resultado del predominio de las palabras graves y de una sabia repetición y distribución de los acentos y los sonidos vocálicos y consonánticos. Advértanse, por otra parte, las hermosas metáfora y sinestesia siguientes:

vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos

Aquí el poeta ha intercambiado las percepciones de un sentido corporal con otro: la vista y el oído.

3.2 Conocimiento de los elementos formales esenciales del poema: ritmo, métrica, rima

Elementos del ritmo. En la poesía, como en la música, el fenómeno provocador del ritmo es la **repetición regular** del sonido. En la poesía, esa repetición se da en tres espacios diferentes: en las sílabas finales de los versos, que constituyen la **rima**; en el número de sílabas de cada verso, que conforman la **métrica**, y en la distribución de los acentos en cada verso, que determinan la **acentuación**. En los poemas de factura clásica, tanto en el plano semántico como en el fonológico, los delicados elementos de repetición juegan un papel importante.

La **rima** resulta de la igualdad o semejanza de sonido a partir de la última vocal tónica de los versos. En el soneto de Quevedo, “desiertos” rima con “muertos”, “juntos” con “difuntos”, “abiertos” con “despiertos”, “asuntos” con “contrapuntos”, “ausenta” con

“imprensa”, “vengadora” con “hora”, “cuenta” con “imprensa” y “mejora” con “hora”, de donde se desprende la siguiente estructura: ABBA / ABBA / CDC / DCD.

La **métrica**, metro o hemistiquio es la medida silábica a la que se sujeta la distribución del poema, es decir, el número de sílabas. Así, en este soneto cada verso consta de once sílabas (endecasílabos).

La **acentuación** es la combinación de varios procedimientos fónicos, tales como una articulación más intensa, la conquista de la cima de la curva melódica, el alargamiento de una vocal, de la consonante que le sucede o, como hemos visto en el soneto de Quevedo, del predominio de un cierto tipo de acentuación de las palabras: las palabras graves. El predominio, por ejemplo, de palabras esdrújulas, puede conducir a un espíritu grandilocuente, épico o caricaturesco del poema.

Además de la música verbal del poema y de la exquisita sobriedad de sus recursos expresivos, el poema de Quevedo *comunica* algo al lector: el poder de los libros y de la lectura que vence a la muerte corporal.

Personalmente, no me satisfacen los dos versos finales del soneto porque conducen a una interpretación aleccionadora demasiado explícita, en el estilo de los textos de superación personal: leer nos mejora en la lección y los estudios.

Si al leer un texto poético no tengo dónde colocar la voz, si mis órganos de la fonación se sienten incómodos, significa que algo no funciona en el poema: el poema es ripioso, tiene versos cojos –piedras en el camino–, como en estos versos de Lope de Vega, indignos del estupendo poeta que fue:

Cuando tan hermosa os miro (8/9)
de amor suspiro (5/6)
y cuando os veo suspira por mí el deseo. (14/15)
Cuando mis ojos os ven (7)
van a gozar tanto bien; (7)

mas como por su desdén (7)
de los vuestros me retiro, (8)
de amor suspiro. (5/6)

(Lope de Vega: *La discreta enamorada*)

Este poema de Lope es aceptable para cantarse (el compositor español Joaquín Turina lo musicalizó para voz de tenor o soprano), pero no para leerse. Las canciones populares (tangos, boleros, baladas) están llenas de versos ripiosos, entre otras razones, porque están escritos para ajustarse a una música compuesta para cantarse, no para leerse. Pero no puede generalizarse: en la música popular, podemos encontrar raudales de poesía. Cada quien tiene sus gustos, pero yo destacaría, como ejemplos, las canciones *¿A dónde van?* o *Esto no es una elegía* de Silvio Rodríguez; o la ironía y ternura de *Una de piratas* de Joan Manuel Serrat. Hay un corrido mexicano poco conocido que, sin embargo, es uno de los más bellos que he escuchado: *La muerte*, cuyo autor es un poeta popular, Tomás Méndez. Dice así, en rigurosos octosílabos:

Viene la muerte luciendo
mil llamativos colores
ven, dame un beso, pelona
que ando huérfano de amores.
El mundo es una arenita
y el sol es otra chispita
y a mí me encuentran tomando
con la muerte en las cantinas.
No le temo a la muerte
más le temo a la vida
cómo cuesta morir
cuando el alma anda herida.
Dicen que van a asustarme

llevándome a tu presencia
 si estás durmiendo en mi vida
 es natural si despiertas.
 No le temo a la muerte
 más le temo a la vida
 cómo cuesta morir
 cuando el alma anda herida.
 Se va la muerte cantando
 por entre la nopalera
 y en qué quedamos pelona
 ¿me llevas o no me llevas?

Tal vez exagere, pero encuentro en esta canción una estrofa digna de Quevedo: “Dicen que van a asustarme / llevándome a tu presencia / si estás durmiendo en mi vida / es natural si despiertas”. Y la imagen de la muerte es de una notable plasticidad: de inmediato evocamos a la Catrina de Posada caminando hacia la puesta del sol, cantando entre los nopales.

Muchos poetas “cultos” abordaron la poesía popular, desde Quevedo, Lope de Vega, Góngora con sus romances y letrillas, sor Juana y sus villancicos, hasta poetas como Borges con sus milongas. En la Edad Media castellana, los romances fueron anteriores a toda la poesía culta y la fueron permeando. Sólo en el Renacimiento, con la incorporación del soneto italiano y otras formas cultas, la poesía fue distanciándose de lo popular, aunque no del todo, porque lo popular permanecería en los sonetos satíricos y burlescos, por ejemplo, en las silvas y otras formas cultas.

3.3 Poseer el hábito de leer poesía

La costumbre de leer poesía afinará la sensibilidad del lector, lo volverá más conocedor y exigente; lo convertirá incluso en un

termómetro para medir calidades de poesía. Leer textos inteligentes y bien informados sobre poesía puede plantearnos y hasta respondernos preguntas como, por ejemplo, dónde hay poesía y dónde no, en qué consiste lo poético, dónde y por qué la poesía roza con lo religioso y la metafísica; qué es la poesía cívica y cuáles son sus limitaciones, cómo ha evolucionado la poesía y hacia dónde; en qué consisten los estilos poéticos, qué es la poesía de vanguardia, por qué la poesía de Ramón López Velarde es superior, más significativa y trascendental que la de Nervo, la de Verlaine que la de Samain o la de Othón que la de Pellicer. El criterio de autoridad de tales textos es importante en la formación y educación del gusto, sobre todo para lectores bisoños. Leer los ensayos sobre poesía de Octavio Paz, Dámaso Alonso, Coleridge, Eliot, Pound, Valéry, Bachelard, Herder, Gottfried Benn, Montale, Hugo Friedrich, entre otros, puede ser muy útil en nuestra formación de lectores de poesía y en la educación del gusto.

4. LA RECEPCIÓN DEL POEMA

LA PREGUNTA CRUCIAL NO ES TANTO qué es un poema, sino dónde está la poesía del poema. Un poema, un texto cualquiera, no tiene vida sin un lector. Dentro del proceso de transmisión del poema, como hemos visto, hay un emisor –el poeta–, un receptor –el lector– y el mensaje –el poema–, que es el objeto final del proceso comunicativo. Si nadie lee un poema, es letra muerta; su existencia es semejante a la de una cosa inerte, un objeto entre otros objetos, un artefacto que sólo adquiere existencia en la medida en que es leído por alguien. El poema se presenta ante el lector con una identidad propia, con una forma prefijada, estructurada, en sus partes y en el todo, que impide la arbitrariedad en la lectura del poema. El lector es importante, aporta su subjetividad, su cultura, su contexto, sus conocimientos, en el desciframiento del poema. El poema tiene un rostro, se ofrece previamente al lector con unas características que no pueden ser modificadas arbitrariamente. En ese “ser como es” del poema radica la necesidad de adaptarnos a él y evitar la

arbitrariedad en la lectura y la interpretación. Así, el lector debe someterse a las reglas de ese “ser como es” del poema. La rosa de Borges no es la misma de Neruda, la fuente de Paz no es la misma de Machado, la casa de Vallejo no es la misma de Tarkovski, por más que se parezcan. La lectura, a fin de cuentas, no sólo de un poema, sino de toda lectura, es el enfrentamiento de dos contextos diferentes: el del texto y el del lector.

Para que se vea mejor la complicación del problema del lugar de la poesía, existe también —y ha existido siempre— la poesía oral, sin el soporte de la escritura, una escritura que, por cierto, ha diferido tradicionalmente de la escritura en prosa. Así, la escritura métrica en verso ha sido la marca, el modo de ser y de existir de la poesía desde hace más de veinticinco siglos. El poema puede, entonces, estar también en la voz humana, en una recitación que, por la manera en que se emite, constituye ya una interpretación del poema, como un músico interpreta una partitura musical. Esta forma de existir del poema, que no tiene otro soporte que la tradición oral, tiene sus ventajas y desventajas. Al vivir en la memoria de los hablantes, el poema puede transmitirse de generación en generación y poseer una vida invisible en la que radica su fuerza. Pero al no tener el soporte de la escritura, puede ser fácil víctima de los accidentes históricos, como la destrucción de la cultura —por conquista, por ejemplo— que ha dado vida a su poesía.

De todos modos, la poesía es el resultado del comercio entre un texto poético y un lector. Si me entrego al poema, voy a recibir algo a cambio. El poema me va a regalar su ritmo, su música, sus imágenes, un misterio y un conocimiento, y yo voy a darle una interpretación. Esto significa que la poesía ya reside, de alguna manera, en mí, el lector. Sólo que eso que ya poseo es una habilidad que debe cultivarse y desarrollarse de manera ilimitada. Si es así, la poesía, o sea, la belleza, nos acecha, nos puede estar esperando en cualquier parte, a la vuelta de la esquina, en el título de un libro (*A la sombra de las muchachas en flor* de Marcel Proust,

Los herederos de la promesa de H. A. Murena), una película (*A través de un vidrio oscuro* de Ingmar Bergman, *El fantasma de la libertad* de Luis Buñuel), en un grafiti (“Duermo con una mujer: duermo al borde de un abismo”), un verso (“Polvo serán, mas polvo enamorado” de Francisco de Quevedo), una canción (*¿A dónde van?* de Silvio Rodríguez), una obra musical (*La catedral sumergida*, *La niña de cabellos de lino* de Claude Debussy, *La isla de los muertos* de Serguéi Rajmáninov), un cuadro (*La virgen de las rocas* de Leonardo da Vinci, *Villa de Avray* de Camille Corot), una película (las de Federico Fellini, de Andréi Tarkovski), en la conversación, un chiste, etc. Y abundan los músicos poetas: Chopin, Schumann, Mahler, Brahms, Wagner...

Todo poema se presenta con una identidad, una vida propia latente anterior a toda lectura, porque de esa manera y no de otra ha sido escrito por el poeta: simplemente por ser como es. No es lo mismo descifrar un poema a la rosa de Borges que otro de Neruda.

La comprensión de un poema está erizada de dificultades. Veamos cuáles son las principales.

5. DIFICULTADES AL LEER UN POEMA

LEER POESÍA ES UNA ACTIVIDAD COGNITIVA y emocional erizada de dificultades. Un lector tiene que enfrentarse a menudo a un texto que rompe las normas tácitas y explícitas de la lengua de uso común, la cual tiene por objeto primordial la comunicación. Pero en la poesía moderna, esa extraña combinación de palabras, ese raro objeto lingüístico llamado poema, no se propone básicamente comunicar nada. Sin embargo, actúa sobre el inconsciente del lector, dejándole una huella que puede ser profunda y aun perdurable. Posee, como la música, un componente cognitivo no racional que puede provocar en el lector una reacción de placer, asombro, perplejidad o iluminación. Es un texto espejo que se mira a sí mismo, se contempla y dialoga silenciosamente con el lector, quien acaba también por contemplarse en él. El poema no provoca, como en los demás usos del lenguaje, una reacción fáctica y previsible del lector, sino una secreta, ensimismada, silenciosa, incluso inconsciente complicidad.

Voy a examinar estas dificultades dividiéndolas en dos partes: las que corresponden al lector y las que corresponden al texto poético.

5.1 Dificultades del lector

Alguna vez afirmé, algo aventuradamente, que no había textos difíciles, que los difíciles éramos nosotros, los lectores. Corrijo esta afirmación, o la matizo: las responsabilidades, como en toda relación, se reparten entre los dos, en este caso, entre el lector y el poema. Así como hay textos difíciles hay también lectores difíciles. Localizar y describir los problemas del lector frente a un poema es casi imposible, porque cada lector posee un contexto específico, un mundo, una historia personal y conflictiva, lo cual parece negar toda posibilidad de generalización y, por tanto, de sistematización. Los contextos de los lectores son tan numerosos y diversos como los lectores mismos.

Sin embargo, voy a intentar la siguiente enumeración, a sabiendas de que generalizar puede dar lugar a causas discutibles. Un lector puede ser difícil (más bien incompetente, en el sentido de carecer de ese conocimiento intuitivo de las posibilidades escondidas del lenguaje al que se refiere la lingüística: la *competence*) por los siguientes factores.

Su inexperiencia lectora general, su falta de destreza para descifrar textos escritos de toda índole, que puede ser innata o adquirida. Aquí nos topamos con el viejo problema de si uno nace o se hace. La carencia innata de destreza tiene que ver con las dotes hereditarias, con las que se nace. Así como un cantante nace con dotes vocales específicamente suyas para el canto, recibidas de la naturaleza, creo que también el ser humano puede nacer con mayores o menores dotes naturales para entender y producir mensajes verbales, particularmente escritos. No ahondaré en esta cuestión, que tiene

que ver con las afasias y las dislexias, y son campo de observación de los psicolingüistas. Carezco por el momento de pruebas científicas para demostrarlo, pero apelo a un razonamiento de sentido común que espero no me engañe. Una persona puede haber nacido, crecido, vivido, entre libros o instrumentos musicales y pictóricos y, sin embargo, permanecer indiferente a esos estímulos. Es muy difícil explicar esta sordera a la voz de la cultura. Pero en la mayoría de los casos, con una educación adecuada, los niños pueden acabar cediendo a esos estímulos y desarrollar su sensibilidad.

Suponiendo que el individuo posee destreza para leer textos en prosa, cuya finalidad es la información y la comunicación, puede carecer de competencia para la lectura de textos poéticos. De la competencia para leer textos informativos no se desprende automáticamente la habilidad para desentrañar el sentido de un poema y disfrutarlo. Enumero a continuación las causas más evidentes de la deficiencia lectora de poesía.

El primer gran problema que he detectado en mis alumnos, de todos los niveles, es, en términos generales, la impreparación para la lectura estrictamente gramatical de los textos y, especialmente, de un poema. Como no dominan la lectura sintáctica de los poemas oracionales, inventan elementos, aspectos, que no existen en el poema y, en consecuencia, acaban por interpretarlo erróneamente. Si no sabemos distinguir el verbo principal de una oración de los verbos subordinados, ni sabemos identificar de manera incuestionable los sujetos de las oraciones —los sujetos de las estrofas, de los versos, del poema entero—, mal podremos formular el tema o temas de un poema. Un conocimiento profundo de la sintaxis castellana nos permitirá abrir la primera puerta de las muchas que hay en el poema. La sintaxis nos permite detectar las relaciones lógicas que existen en los enunciados del poema: relaciones causales, interdependencias, coordinaciones, subordinaciones, simultaneidades, enumeraciones, etc. Abierta la primera puerta, las otras cederán con facilidad.

Una deficiente cultura general del lector puede impedirle situar el poema en su contexto histórico y entender sus variables. Las alusiones culturales son frecuentes en muchos poemas no sólo modernos, sino de cualquier época, y cuanto más vastos y profundos sean los conocimientos históricos, filosóficos, artísticos, del lector, mejor preparado estará para enfrentarse a un poema de gran riqueza intertextual.

La infrecuencia en la lectura de poesía impide que el lector se forme un gusto seguro y sólido. Por el contrario, la frecuencia lectora educará su sensibilidad, le hará distinguir y valorar calidades, saber dónde hay poesía y dónde no. Incluso, lo puede convertir en una suerte de termómetro que mide las mayores y menores *intensidades* de poesía.

Cuando se trata de poemas puramente metonímicos o rítmicos, la dificultad es casi imperceptible, es más, casi todo lector los recibe con placer. Así ocurre con los romances españoles y sus derivaciones hispanoamericanas: la poesía gauchesca, el corrido mexicano, las coplas y décimas caribeñas, etcétera.

Pero cuando se trata de un poema filosófico o de gran riqueza intertextual, el lector se ve obligado a jugar con las mismas cartas del poeta, es decir, a conocer sus fundamentos filosóficos y/o sus alusiones culturales. Si se enfrenta, por ejemplo, a un poema tan bello y hondo como *Responso del peregrino* de Alí Chumacero, deberá estar iniciado en los misterios cristianos para entenderlo mejor.

Un contexto del lector nada favorable al desarrollo de su sensibilidad artística y su educación estética es quizá el factor más identificable, pero también el de más compleja solución, porque es un problema estructural, sistémico. Todo niño, por su frescura incontaminada, tiene algo de poeta. Las cosas que los niños dicen espontáneamente pueden ser, por su inocencia adánica, verdaderos poemas. Pero esas instituciones destructoras de la espontaneidad creativa que son las escuelas y la forzosa adaptación del niño a la sociedad acaban con esa visión inocente y poética del mundo.

La falta de educación de la sensibilidad artística y humana vigentes en nuestro tiempo tiene como responsable a un contexto social –que incluye y contamina a las familias– nada favorable al desarrollo de la sensibilidad y la educación estética. En las escuelas, en todos los niveles, sólo se enseña a memorizar y obedecer. Así como, en el mejor de los casos, *se adiestra* a los educandos para desarrollar sus habilidades prácticas y técnicas, debe también desarrollarse, desde la niñez, la sensibilidad artística. Este es un problema severo de nuestro tiempo (mal tiempo para la lírica). La educación de la sensibilidad, particularmente artística, es considerada ociosa. Los programas educativos se caracterizan por una grosera practicidad en sus objetivos y consideran la educación estética como una pérdida de tiempo. Ignoran o quieren ignorar que una verdadera obra de arte puede mejorar al ser humano trabajándolo por dentro, en su interioridad. Como no produce una transformación visible y mensurable, no existe. Esa transformación interior va estrechamente vinculada a la ética, la adquisición y el desarrollo de los valores humanísticos.

La televisión, la publicidad, las redes sociales, el discurso político, han enlodado la frescura no sólo del lenguaje poético, sino del lenguaje en general. Su discurso viciado, empobrecido y empobrecedor lo contamina todo. Como consecuencia, circula en las redes sociales, en las conversaciones, en la opinión pública, una idea totalmente errónea de la naturaleza de lo poético, una concepción vulgar, fácil y facilista de la poesía, según la cual el mensaje poético debe ser comunicativo, claro y directo, sin equívocos ni ambigüedades, aleccionador y moralista, edificante y, en definitiva, demagógico. En suma, se está confundiendo la función poética con otras distintas como la didáctica, informativa o emotiva. Quizá la buena poesía, que es casi siempre difícil, necesita mediadores, sean estos profesores o autores de prólogos y estudios introductorios.

5.2 Dificultades del poema

Me propongo ahora examinar ocho de las dificultades más ostensibles para entender la poesía del poema o en el poema. Pocos han sido tan certeros en su definición, como Octavio Paz: “Poema es un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía”.¹⁵ No está demás advertir que, en casi todas, está en las manos del lector resolverlas. Todas ellas, específicas, se derivan de una dificultad general: la abundancia de información. La poesía es el género de escritura con mayor abundancia de información existente. Lo no dicho en el texto tiene tanta o más presencia y tanto o más valor que lo explícito. Lo escrito sólo puede ser la punta del iceberg.

Por otra parte, no está por demás advertir que los grados de dificultad no son los mismos para todos los poemas ni todos los poetas. Evidentemente, hay grandes diferencias de dificultad entre los sonetos de Sor Juana y su “Primero sueño”, entre “Algo sobre la muerte del mayor Sabines” y “Muerte sin fin”, entre los sonetos de Garcilaso y los de Góngora, entre Víctor Hugo y Mallarmé o entre Martí y Lezama Lima.

Finalmente, doy por supuestas, en los poetas de otros idiomas, traducciones más que decorosas, si no es que excelentes. De otro modo, el problema radicaría en la traducción y asunto casi resuelto.

Primera dificultad: la abundancia de información. Esta es la primera gran dificultad en la lectura de la poesía. Es una dificultad general. En ella están comprendidas todas las demás. Las dificultades específicas, enumeradas a continuación, pueden no ser privativas de la poesía. También las encontraremos en la prosa: dificultades de léxico, sintaxis y alusiones culturales o de contexto, por ejemplo. En cambio, podemos afirmar, siguiendo en esto a Yuri Lotman, que la poesía es el género de escritura con más abundancia de información, que incluye la información

¹⁵ Paz, *El arco y la lira*, p. 14.

extratextual.¹⁶ El texto es sólo la punta del iceberg. Lo implícito, lo no dicho en el texto tiene tanta presencia y tanto valor como lo explícito, y quizá más. Esta es una idea central para comprender y definir la poesía moderna. Si el inconsciente es un lenguaje, la poesía es el reino de este lenguaje, de la connotación, de las asociaciones paradigmáticas y de la polisemia, y, en consecuencia, el reino de la sugerencia y la emoción que no excluye el asombro intelectual. La información poética, con frecuencia, está al margen del texto: reside en las afueras de la cadena denotativa, afuera del eje de los sintagmas, más allá del sentido único dictado por la sucesión de palabras ordenadas sintácticamente, porque en esas afueras se expresa el inconsciente.

Como consecuencia, el repertorio de figuras retóricas susceptibles de expresar el mensaje poético es inmenso, abarca diccionarios enteros. Unos cuantos ejemplos: las de **adiciones**, como la repetición; **supresiones**, como la elipsis; **repeticiones**, como la anáfora, la concatenación, la aliteración o el pleonismo; **sustituciones**, como la metonimia, la sinécdoque o la ironía; **comparaciones**, como el símil y la metáfora; **permutaciones**, como la sinestesia y el hipérbaton; **contradicciones**, como la antítesis o el oxímoron, para mencionar unas cuantas al azar. Algunas de estas figuras retóricas entran en acción de manera simultánea en un poema. En la medida en que sepamos descubrir su sentido y analizarlas, estaremos mejor capacitados para comprender el poema. Sin embargo, muchos de los estudiantes que han aprendido a identificar estas figuras se han detenido ahí, en el deporte de identificarlas, sin abordar su sentido profundo.

Segunda dificultad: el léxico. El primer nivel específico de dificultad para comprender un poema es el léxico. Es un asunto que tenemos que averiguar en los diccionarios, incluidos los

¹⁶ Yuri Lotman, *The Analysis of the Poetic Text* (1972), citado por Eagleton en *Una introducción a la teoría literaria*, pp. 125-126.

etimológicos. No se trata solamente de averiguar el significado de una palabra, establecido por el uso y que las academias recogen en sus diccionarios, sino, en muchos casos, de investigar el significado que el poeta le da. En el soneto de Góngora, que empieza así:

Hurtas mi vulto, y cuanto más le debe
a tu pincel, dos veces peregrino,

tengo que descubrir que “vulto” significa “cara”, “rostro”, por su raíz latina “vultus”, y que es “dos veces peregrino”, tanto por su exquisitez como por ser extranjero (el pintor del retrato era flamenco).

En el “Poema VI” de *Trilce* de César Vallejo, citado abajo en la cuarta dificultad, encontraremos otro ejemplo de esta índole, el uso del neologismo “otilina”, pero lo veremos allí, en el problema del retorcimiento de la sintaxis.

Tercera dificultad: las alusiones, las referencias. Con frecuencia, los textos poéticos requieren aclaraciones eruditas para desentrañar su significado preciso. Por ejemplo, en el soneto dedicado a la muerte del duque de Osuna, Quevedo escribe este dístico:

Su tumba son de Flandes las campañas
Y su epitafio la sangrienta luna

Quizá nos decepcione saber que “la sangrienta Luna” no alude al color de la luna en un momento privilegiado de la noche, sino a la bandera turca, que representa una luna menguante y una estrella sobre fondo rojo, bandera humillada por los triunfos bélicos del duque de Osuna.

O cuando Sor Juana escribe, en el “Primero Sueño”:

El de sus mismos perros acosado
monarca en otro tiempo esclarecido,
tímido ya venado,

alude a Acteón, el cazador de la mitología griega que, por haber visto desnuda a Artemisa, fue convertido en venado y devorado por sus propios perros.

O en este ejemplo, tomado de “Palabras en reposo” de Alí Chumacero:

Ruega por mí y mi impía stirpe, ruega
a la hora solemne de la hora
el día de estupor en Josafat,

el poeta alude a los desfiles macabros de las almas que se dirigen al Valle de Josafat, donde, según la tradición bíblica (Joel 3, 2 y 12), los gentiles se someterán al juicio final.

Bruno Sáenz inicia, con el mismo tema, su poema “Antes del alba” de la manera siguiente:

Lianas que huyen del sol y se desvían
a la siniestra hondura de las cuevas
cerradas para siempre por la losa sin falla,
hilachas arrancadas del lienzo o de la sábana,
las cabelleras de los desenterrados
se sueltan y se esparcen encima de la tierra,
encima de la culpa y la misericordia.

Se trata de los cuerpos y las almas de los muertos que, saliendo de las tumbas, esperan el juicio final.

Uno de los mejores sonetos de Borges dice así:

De las generaciones de las rosas
Que en el fondo del tiempo se han perdido,
Quiero que una se salve del olvido,
Una sin marca o signo entre las cosas

Que fueron. El destino me depara
 Este don de nombrar por vez primera
 Esa flor silenciosa, la postrera
 Rosa que Milton acercó a su cara
 Sin verla. Oh, tú, bermeja o amarilla,
 O blanca rosa de un jardín borrado,
 Deja mágicamente tu pasado
 Inmemorial, y en este verso brilla,
 Oro, sangre o marfil o tenebrosa,
 Como en sus manos, invisible rosa.

El pleno disfrute del poema requiere del lector la posesión de ciertas informaciones culturales previas: que John Milton fue un gran poeta inglés del siglo XVII; que es el autor del poema “Paradise Lost” (“El paraíso perdido”); que este poeta era ciego y, por tanto, tuvo que dictar su gran poema a sus hijas; que Borges también engeguició en la segunda mitad de su vida y escribió el soneto en la segunda mitad del siglo XX. Entonces, lo que hace Borges es imaginar una situación que no sabemos si ocurrió o no: presume al ciego Milton, quizá próximo a su muerte, reclamando a sus hijas una rosa, que no puede ver sino sólo palpar y oler, una rosa a la que privilegia en su poema. Borges considera su ceguera “un don” de la naturaleza o del destino, porque esa situación le permite celebrar esa flor única e inmortalizarla en sus versos.

El poema es de una gran ternura: podemos ver a un poeta ciego tendiéndole la mano a otro de siglo y continente diferente, trazando con ello un puente de siglos o, dicho de otro modo, eliminando el tiempo y el espacio que media entre un poeta y otro. Es, sin duda, por su ironía, imaginación, ternura, musicalidad y perfección formal, uno de los grandes sonetos de la lengua castellana.

Cuarta dificultad: el retorcimiento de la sintaxis, con consecuencias en la semántica. Los poetas barrocos, particularmente Góngora y Sor Juana, son expertos en retorcer la sintaxis clásica

y ofrecernos poemas de gran dificultad. Conocían muy bien el latín y uno de los propósitos de su poesía era aproximar la sintaxis castellana a la sintaxis latina. Quizá el recurso poético que con más frecuencia complica la sintaxis clásica es el uso del hipérbaton, que consiste en la alteración del orden sintáctico considerado lógico o habitual. Un buen ejemplo es el comienzo de las “Soledades” de Góngora:

Pasos de un peregrino son, errante,
cuantos me dictó versos dulce Musa,
en soledad confusa,
perdidos unos, otros inspirados.

Para entenderlos, hay que parafrasearlos:

Cuantos versos me dictó una dulce musa son pasos de un peregrino errante, perdidos estos (los pasos) en soledad confusa, aquellos (los versos), inspirados.

Siempre he recomendado (y practicado con mis alumnos) hacer un breve análisis sintáctico de los poemas oracionales como primer paso para comprenderlos en cuanto textos, práctica que nos ha conducido a un primer nivel de intelección del poema, el nivel sintáctico.

Daré otro ejemplo, muy bueno en mi opinión, ya citado al comienzo de nuestro trabajo. El primer terceto del soneto “Desde la torre” de Quevedo, que es un homenaje a la lectura. Dice así:

Las grandes almas que la muerte ausenta,
De injurias de los años vengadora,
Libra, oh gran don Joseph, docta la imprenta.

Para muchos, el sentido puede ser oscuro, al menos parcialmente. Probemos el análisis sintáctico. El verbo es “libra”. Hago las preguntas al verbo. ¿Quién libra? La imprenta docta, que es el sujeto. ¿A quién libra la imprenta docta? A las grandes almas ausentadas por la muerte, a los grandes pensadores y escritores ya difuntos, y tenemos el objeto directo. “De injurias de los años vengadora” es una frase incidental o inciso que señala otra característica de la imprenta, la de presentarse vengadora de las injurias del tiempo sobre los grandes escritores. Finalmente, el sentido del vocativo “oh gran don Joseph” será aclarado por una edición crítica, la cual nos informa que el tal don Joseph al que el poeta invoca era el judío impresor de algunos de sus libros. Así, nos queda ya muy claro el sentido del terceto.

El “Poema VI” de *Trilce* de Vallejo comienza con una falta de concordancia temporal deliberada:

El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera:
lo lavaba en sus venas otilinas,
en el chorro de su corazón.

Partiendo de la idea de que los niños carecen de una idea cronológica exacta del tiempo, el poeta se sitúa incluso sintácticamente en el pasado infantil para expresar, con esta discordancia de tiempos, la nostalgia de ese pasado mítico que es la infancia, la nostalgia de la madre ausente, de la casa materna e incluso de un pasado prenatal, metafísico.

La palabra “otilina” es un neologismo de Vallejo. La palabra, la imagen acústica del signo, está presente, pero la imagen conceptual está extraviada. Hay que buscarla. Hay que oficiar de detective para encontrarla. Una versión italiana la traduce como “azzurrina”,¹⁷

¹⁷ Vallejo, *Trilce*, VI, en *Poesía completa*, pp. 140-141.

es decir, “azulina”, que hace sentido con el color, a través de la piel, de las venas de la madre invocada en el poema. Pero esa palabra denota a Otilia, una novia de juventud del poeta. ¿Cuál es el sentido final? Salomónicamente, la palabra extraviada es el resultado de las dos cadenas semánticas en discusión: en ella conviven Otilia y la madre lavandera. Es una hipóstasis de las dos imágenes.

Palabras tan comunes como “árbol”, “fuente” o “patio”, por ejemplo, han sido sujetos de significaciones diversas. La fuente de Antonio Machado no es la misma de Octavio Paz ni el patio de Borges es el mismo de Vallejo; el árbol de Paz difiere del de Neruda.

Quinta dificultad: el contexto. Es quizá el problema más serio para entender un poema porque engloba todo lo que separa al poema de su lector. El poema es un texto que ha sido producido en un lugar determinado, en un tiempo determinado y bajo circunstancias históricas y personales determinadas. El lector es un individuo que descifra los signos del poema en un lugar distinto del de producción, quizá a siglos de distancia y bajo circunstancias diferentes, acaso nada propicias para aproximarse al sentido, a la intención que el texto tuvo en su momento de producción. Por eso afirmamos líneas arriba que la lectura es el enfrentamiento de dos contextos diferentes, el del poema y el del lector. Y más provechosa será cuanto más borremos distancias entre el lector y el poema. Como hemos señalado ya, la educación aquí es la clave.

Sexta dificultad, derivada de la anterior: el cambio de sensibilidad. La sensibilidad manifiesta en el poema puede ser muy distinta y distante a la del lector. La sensibilidad y la cosmovisión del poeta puede ser tan diferente de la de su lector (y hasta no tener nada en común) que puede volver al poema ininteligible o simplemente distante. En tiempos tan antirrománticos como los nuestros, es difícil, por ejemplo, que comprendamos cabalmente la sensibilidad romántica, la de Bécquer, Byron, Shelley, Keats, Wordsworth, Novalis, Hugo o Nerval. Y es que mucha de esta poesía se relaciona con el pensamiento de la Ilustración, las gestas

heroicas de la Revolución francesa y de Napoleón Bonaparte, incluso para contradecirlos; o con una naturaleza virginal, idílica, de la que nos ha privado el incontenible crecimiento urbano; o con una concepción desinteresada del amor-pasión, de la que nos ha privado el cálculo egoísta.

Séptima dificultad: táctica, el poeta elige ser oscuro o difícil. Fue el caso de Góngora y, en general, de los poetas barrocos y también de los simbolistas. “Hay cierta gloria en no ser comprendido”, escribió Baudelaire. Fue el caso de los poetas del hermetismo italiano. Durante el fascismo, poetas como Ungaretti, Montale, Quasimodo y otros optaron por un hermetismo deliberado para escribir su poesía, lejos del facilismo patriótico que propugnaba el régimen de Mussolini. Una experiencia de autocensura, pues. La opresión, ha escrito Borges, es la madre de la metáfora. La opresión puede venir, en algunos casos, del peso de la razón. Le pasó a Rimbaud, por ejemplo, y a muchos otros. Cuando un poeta “elige” ser oscuro, no se trata de una elección, sino de un destino. La presunta oscuridad del poeta es una liberación, una alta experiencia de la libertad. Entonces, encontraremos a todos esos poetas que se han rebelado contra la cárcel de la razón o las formas corruptas del lenguaje de su tiempo: Hölderlin, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, los surrealistas, Dávila Andrade, Gorostiza, Paz o Paul Celan, cuya vida estuvo marcada por incidentes trágicos que lo obligaron a esconderse en su poesía y a esconder su poesía de sí mismo. Esta elección es también un destino inevitable: el inconsciente se manifiesta en el poema con toda su fuerza, lo cual determina que los lectores debemos descifrarlo como si fuera un sueño. “Sueño voluntario”, decía Borges para referirse a la obra literaria. Toda la poesía surrealista cabría en esta dificultad. Si, como es frecuente, nos topamos con poemas no oracionales —una enumeración de anacolutos, por ejemplo, como en “El amor libre” de Breton—, recomendando el análisis de las imágenes poéticas,

de su relación entre ellas y también de sus peculiaridades léxicas, prosódicas (acústico-musicales) y rítmicas.

Una dificultad que se traduce en oscuridad es la elisión explícita, total o parcial de uno de los términos de la metáfora, y dejarla como tácita, sobrentendida, o borrosa o difuminada, de manera que el lector tiene que adivinar cuál es ese otro término. Una metáfora es una ecuación verbal de al menos dos elementos. Si suprimo uno de los dos, dejo al lector una incógnita que se parece a la adivinanza. “Canto a un dios mineral” de Jorge Cuesta ofrece buenos ejemplos. El poema comienza con estos versos:

Capto la seña de una mano y veo
que hay una libertad en mi deseo;
ni dura ni reposa;

Preguntamos: esa “seña de una mano” ¿debe interpretarse literalmente, sólo como un gesto físico? Todo parece indicar que no, que se trata de una metáfora con su segundo término de la ecuación suprimido, un término que hace superar el gesto físico y le infunde al verso una dimensión intelectual, cognoscitiva.

Otro ejemplo de dificultad es la ambigüedad sintáctica, la falta de un referente sintáctico claro. A esos dos verbos en negativo, “ni dura ni reposa”, les preguntamos por el sujeto y pueden ser tanto “la seña de una mano” como la “libertad en mi deseo”. Si la ambigüedad sintáctica está al servicio de la poesía, nos parece válida. Si no, es mera vaguedad, indeterminación, falta de rigor. En los poetas simbolistas (y Cuesta, a su manera, lo es) hay mucha indeterminación y ambigüedad, porque un nombre en el poema puede significar cualquier cosa.

Octava dificultad: ontológica. Es una dificultad señalada por George Steiner que aquí recojo. La formula en los siguientes términos:

Ha existido siempre un pacto tácito de comunicación entre el autor y el lector. Cuando todas las dificultades ya enumeradas están resueltas y sin embargo el poema no se entiende, ocurre una dificultad ontológica: el poema ha roto con su lector un pacto de intelección racional. Las dificultades ontológicas nos confrontan con la naturaleza misma del lenguaje, con preguntas francas acerca del significado, porque el poeta parece haber tocado los límites de lo decible en el lenguaje. Cuando todas las formas poéticas han sido ya cultivadas y cuando el lenguaje humano parece haber agotado sus recursos de expresión y hasta el lenguaje poético tradicional ha sido vulgarizado, tanto en el habla como a través de los medios, el poema cuestiona las suposiciones existenciales que subyacen detrás de la poesía, tal como la hemos conocido.¹⁸

Hugo Friedrich expresa esta dificultad en los siguientes términos:

El poema [*moderno*] aspira a ser una entidad que se baste a sí misma, cuyo significado irradie en varias direcciones y cuya constitución sea un tejido de tensiones de fuerzas absolutas, que actúen por sugestión sobre capas prerracionales, pero que pongan también vibración en las más secretas regiones de lo conceptual.¹⁹

Quizá los poetas que mejor ilustran esta dificultad son Rimbaud y Mallarmé, este último llamado en su tiempo *musicien du silence*, no sólo por su poema largo “Coup de dès” (“Un coup de dès jamais n’abolira le hasard”: “Una tirada de dados nunca abolirá el azar”), sino por toda su obra, en la cual toda anécdota parece haber desaparecido, para dejar las palabras en su desnudez. De ahí que uno de los vocablos que con más frecuencia y profundidad aparece en sus poemas es “nada” o “vacío”. ¿Qué puede haber en el poema

¹⁸ Steiner, *Sobre la dificultad*, pp. 72-81.

¹⁹ Friedrich, *La estructura de la lírica moderna*, p. 22.

cuando este se despoja de los contenidos y ofrece pura forma, palabras en su desnudez extrema? Nada, nadie, ninguno, vacío. Una nada ontológica, metafísica. Mucho se ha escrito sobre la metafísica de la poesía de Mallarmé, uno de los padres de la modernidad en la poesía, modernidad que, por cierto, empezó con los románticos alemanes: Hölderlin, Novalis, Kleist. Es ilustrativo el poema llamado “Soneto en X” o “Soneto en IX”, traducido estupendamente por el poeta español Francisco Castaño:

Con puras uñas su *ónix* muy alto dedicando,
La Angustia, a medianoche, sostiene, lampadófora,
Mucho vespéral sueño quemado por el Fénix
Que ánfora cineraria no acoge en las credencias,

En el salón vacío: ninguna caracola,
Abolido abalorio de inanidad sonora,
(Pues el Maestro llantos fue a extraer a la Estigia
Con ese solo objeto con que la Nada se honra.)

Mas cerca la ventana vacante al norte, un oro
Agoniza según acaso el decorado
De unicornios coceando fuego contra una ninfa,

Difunta, ella, desnuda en el espejo, aunque
Se fije en el olvido cerrado por el marco,
Con luminosidades tan pronto el septimino.²⁰

Si, para comprenderlo mejor, hacemos el análisis sintáctico del poema y llegamos a prosificarlo (véanse en el numeral 6 los ejercicios de prosificación de poemas), nos vamos a encontrar con un escollo insalvable: una reacción en cadena de significantes y significados

²⁰ Mallarmé, “Soneto”, en *Poesías*, p. 167.

que en algún momento hará que nuestra mente se estrelle con el vacío. Luego, ¿es nihilista la poesía moderna? Como concluye Steiner, una parte considerable de ella, sí.

Tanto en la traducción como en el original en francés, se advierten similitudes con lo más complejo del poeta español Luis de Góngora (a quien Mallarmé no leyó) no sólo por los cultismos idiomáticos, sino también por la complejidad de su sintaxis. El poeta francés ha renunciado a “comunicar” algo evidentemente legible al lector. Se ha quedado con las palabras en su desnudez abstracta. Su dificultad, como dice Steiner, es ontológica. Más adelante, analizaremos un complejo poema de Góngora y podremos constatar ciertas semejanzas con el de Mallarmé.

Son también los casos de Sor Juana Inés de la Cruz en su largo poema “Primero sueño”, de Gorostiza en “Muerte sin fin”, de Lezama Lima, de Octavio Paz en “Blanco” o de Paul Celan en la etapa final de su poesía. Sin embargo, algunos de estos poemas pueden morder la carne del lector. No sabrá explicar por qué, pero la misteriosa huella del poema permanecerá en su memoria.

Concluyo: la poesía constituye una transgresión a la lengua común, tanto en el léxico, la sintaxis y la lógica, porque con frecuencia el inconsciente se manifiesta en ella. La poesía moderna se caracteriza por una “tensión disonante”.²¹ Sin embargo, en esta lengua transgredida está la música del idioma, la esencia, el perfume del idioma. En muchos grandes poetas, las palabras adquieren un giro y significado muy personales. Se apropian de la lengua para infundirles un carácter individual. Se dirá, entonces, que los poetas, al personalizar a tal grado el lenguaje, al apropiarse de las palabras y otorgarles significados singulares, le privan de su carácter general y universal. Considero legítima esta interpretación, que es una objeción. Pero me parece igualmente legítima esta otra: al apropiarse el poeta de las palabras y de la sintaxis y recrear-

²¹ *Idem.*

las, explora sus posibilidades inéditas, redescubre la vida secreta que palpita en su interior y ofrece, con ello, un producto lingüístico fresco y renovado, desconocido hasta entonces por nosotros, los lectores. En otras palabras, el poema dice aquello que ningún otro texto puede decir con tanta profundidad, complejidad y belleza. Por eso es un género literario límite, fronterizo con lo indecible, con el silencio y absolutamente necesario.

6. NIVEL GRAMATICAL Y SEMÁNTICO DE COMPRENSIÓN DEL POEMA: LA PROSIFICACIÓN

PUESTO QUE AL LEER UN POEMA NO SÓLO ESTAMOS tratando con imágenes y ritmos, con música verbal, sino también con conceptos, debemos intentar comprenderlo además desde el punto de vista semántico, es decir, desde la exposición de ideas en cuanto comunicación. Y como casi todo poema abunda en figuras retóricas tales como el hipérbaton, los símiles, las metáforas, la sinestesia, los anacolutos, los encabalgamientos, entre muchas otras, que pueden dificultar la intelección del poema, conviene que el lector realice un somero análisis sintáctico del texto, es decir, que localice el verbo, el sujeto, los complementos, etc. Este breve análisis nos conducirá a la esfera denotativa y comunicativa del poema y, de manera casi imperceptible, a la **prosificación** del poema.

Como ejemplo, hemos citado, reflexionado y prosificado ya el poema de Quevedo “Desde la torre”.

Por su extensión, no vamos a reproducir aquí el poema “Fuente”²² de Octavio Paz. Lo podemos examinar en el libro *Libertad bajo palabra*. Es un poema que se presta a cierto nivel de comprensión por el análisis sintáctico. Comienza el poema con una larga enumeración de trece versículos que constituyen un largo sujeto. Apenas en el versículo catorce, cae el verbo y la oración se redondea. En la lectura minuciosa de “Piedra de sol” constatamos la importancia de seguir la estructura oracional para entender mejor el complejo poema. Este primer paso nos ha conducido aun a los más profundos niveles de comprensión del poema.

Pero hay que dejar en claro que el trasvase —por el análisis sintáctico— de la función poética a la denotativa y comunicativa no es la regla, sino la excepción. Su aplicación es útil en los poemas de cierta factura clásica y barroca (los contruidos con versos oracionales). Y es la excepción porque el lenguaje poético es, en esencia, una transgresión de la lengua común. Como escribió el poeta norteamericano Archibald MacLeish:

A poem should not mean
But be.²³

Se ha afirmado también que el análisis sintáctico y la prosificación del poema pueden hacerle perder al lector la vivencia poética del poema. No lo creo. Si el funcionamiento de una computadora nos maravilla, el que alguien nos muestre, desarmándola, su funcionamiento, no nos va a privar de nuestro deslumbramiento inicial. Igual con el poema, que es una máquina hecha de palabras y silencios. El análisis, si es justo, adecuado y penetrante, nos devolverá siempre a nuestro asombro inicial.

²² Paz, “Fuente”, en *Libertad bajo palabra*, pp. 216-218.

²³ MacLeish, “Ars poetica”, en Williams (ed.), *The Pocket Book of Modern Verse*, p. 374.

La relación entre la poesía y el pensamiento y/o el conocimiento es un asunto que ha dado lugar a libros enteros, y no podemos, por su complejidad, tratarlo aquí como quisiéramos. Baste, por el momento, esta formulación: la poesía que excede sus límites formales es tan abstracta como la música, pero también una forma de conocimiento. La poesía le da un ritmo al pensamiento. Más adelante, cuando tratemos de la **metáfora**, ahondaremos en esta cuestión.

Hay poetas y críticos que juzgan inadecuada la paráfrasis y la prosificación del poema, por considerarlas una traición a la naturaleza misteriosa y secreta de la poesía. Defienden la índole no parafraseable de la poesía, es decir, que el poema no puede decirse de otro modo que como está dicho. Tienen razón. A Paul Valéry, por ejemplo, le parece una aberración: “Poner o hacer poner en prosa un poema; hacer de un poema material de enseñanza o de exámenes, no son menores actos de herejía”.²⁴ Pero las numerosas y excelentes traducciones en prosa de los cantos homéricos y otros grandes poemas épicos, y la frecuencia con que se las ha practicado —lo cual subraya la índole narrativa de estos poemas— demuestran que bastante se ha conservado de su espíritu al verterlos en prosa a otro idioma. Existen casos célebres en nuestra lengua —y en otras— de prosificación de poemas, como el de Dámaso Alonso al “Polifemo” de Góngora,²⁵ la libre interpretación del mismo texto por Alfonso Reyes²⁶ o el comentario —no exactamente prosificación— que San Juan de la Cruz hizo de su “Cántico espiritual”,²⁷ ejemplos suficientes para legitimar este recurso, a los que podríamos añadir las innumerables ediciones comentadas de poesía, aunque hay poemas tan herméticos y de estructura tan poco convencional que vuelven casi imposible el análisis sintáctico y la prosificación.

²⁴ Valéry, “A propósito de poesía”, en *Obras escogidas*, tomo 2, p. 26.

²⁵ Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, vol. 3.

²⁶ Reyes, *El Polifemo sin lágrimas*, 1986.

²⁷ Cruz, *Cántico espiritual. Poesías*, 1979.

Lo que pretendemos en este texto –insistimos– es ayudar a acortar distancias entre el poema y el lector. La prosificación de un poema, que consiste en el reordenamiento de los elementos de la oración, se vuelve indispensable sobre todo por los frecuentes hipérbatos de la poesía barroca y de sus sucesoras. El poema “Beatus ille”²⁸ de Salvador Díaz Mirón empieza así:

¡Oh paz agreste, cuánto
a quien se acoge a ti brindas provecho!
¡Con qué divino encanto
llenas de olvido el pecho
ay, a torturas y a furores hecho!

De la cándida oveja
que a sombra trisca en hondonada bruna,
o la cabra bermeja
que asoma en alta duna
su hocico rojo de carmín de tuna,

ubre sana y henchida
regala el apetito, aquí no escaso,
con leche que, bebida,
vale a dormir al raso
y deja untado y azuloso el vaso.

Prosificada, gracias a la sintaxis, la primera estrofa queda así:

¡Oh paz silvestre, cuánto provecho brindas a quien se acoge a ti! ¡Con
qué divino encanto permites olvidar los furores y torturas!

²⁸ Díaz Mirón, *Poesías completas*, pp. 223-225. “Beatus ille” es el primer verso de un épodo de Horacio en el que celebra la paz del campo. La “Vida retirada” de fray Luis de León es una de las primeras grandes variaciones del tema en castellano.

Las dos siguientes estrofas:

La ubre sana y henchida de la cándida oveja, que trisca en la sombra de la hondonada, o de la cabra bermeja, que asoma su hocico rojo en la alta duna, regala leche al apetito —aquí no escaso—, que, al beberla, hace dormir en descampado y deja untado y azuloso el vaso.

Dejo al lector inferir de qué famoso poema del Siglo de Oro español se deriva, en fondo y forma (combinación de heptasílabos con endecasílabos), este poema de Díaz Mirón.

Veamos dos ejemplos más de cómo la prosificación de un poema puede esclarecer el sentido. Por la abundancia en hipérbatos, de origen latino, la poesía gongorina ofrece buenos ejemplos. Veamos este soneto de Góngora, muy forzado, por cierto:

De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler

Prisión del nácar era articulado (*nácar articulado=el dedo*)
de mi firmeza un émulo luciente,
un diamante, ingeniosamente
en oro también él aprisionado.
Clori, pues, que su dedo apremiado
de metal aun precioso no consiente,
gallarda un día, sobre impaciente,
le redimió del vínculo dorado. (*redimió, lat.=rescató*)
Mas ay, que insidioso latón breve (*insidioso=engañoso*)
en los cristales de su bella mano (*cristales=énfasis en la blancura*)
sacrílego divina sangre bebe:
púrpura ilustró menos indiano (*ilustró=coloreó*)
marfil, invidiosa, sobre nieve
claveles deshojó la Aurora en vano.

Pasemos por alto el abuso de la diéresis, que rompe los diptongos. Observemos que el “nácar articulado” (verso 1) es el dedo, de donde se deriva un violento hipérbaton: *un diamante, émulo luciente de mi firmeza, era la prisión del dedo, siendo él mismo aprisionado en oro*. Así quedó, reducido a simple prosa.

Notemos, en primer lugar, que el cuarteto comienza con **Prisión** y acaba con **aprisionado**, recurso poético significativo, puesto que trata de resaltar tres prisiones: la del dedo de Clori (nombre de la dama que aparecerá en el quinto verso), la del diamante y la del poeta, preso en la conocida red de los cabellos de oro, con tanta firmeza como ese *émulo luciente* en el oro del anillo. Al comenzar con **Prisión** y terminar con **aprisionado**, el cuarteto se cierra en un círculo, como el anillo. Un soneto como éste nos remite al origen latino de la lengua española.

Veamos un ilustre ejemplo mexicano: el poema “Hormigas” de Ramón López Velarde:

A la cálida vida que transcurre canora
con garbo de mujer sin letras ni antifaces,
a la invicta belleza que salva y que enamora,
responde, en la embriaguez de la encantada hora,
un encono de hormigas en mis venas voraces.

Fustigan el desmán del perenne hormigueo
el pozo del silencio y el enjambre del ruido,
la harina rebanada como doble trofeo
en los fértiles bustos, el Infierno en que creo,
el estertor final y el preludio del nido.

Mas luego mis hormigas me negarán su abrazo
y han de huir de mis pobres y trabajados dedos
cual se olvida en la arena un gélido bagazo;

y tu boca, que es cifra de eróticos desnudos,
tu boca, que es mi rúbrica, mi manjar y mi adorno,
tu boca, en que la lengua vibra asomada al mundo
como réproba llama saliéndose de un horno,
en una turbia fecha de cierzo gemebundo
en que ronde la luna porque robarte quiera,
ha de oler a sudario y a hierba machacada,
a droga y a responso, a pábilo y a cera.

Antes de que deserten mis hormigas, Amada,
déjalas caminar camino de tu boca
a que apuren los viáticos del sanguinario fruto
que desde sarracenos oasis me provoca.

Antes de que tus labios mueran, para mi luto,
dámelos en el crítico umbral del cementerio
como perfume y pan y tósigo y cauterio.

También reducida a simple prosa, la primera estrofa del poema dice lo siguiente:

Un encono de hormigas en mis venas voraces responde, en la embriaguez de la hora encantada, a la cálida vida que transcurre cantando —con garbo de mujer sin letras ni antifaces— y a la invicta belleza que salva y enamora.

Ahora bien, la interpretación que a partir de la prosificación puedo hacer es la siguiente: el *encono de hormigas en mis venas voraces* es la sangre, y la sangre, símbolo del deseo, que responde a la *cálida vida que transcurre cantando* y a la *invicta belleza que salva y enamora*. De donde *Mi sangre —mi deseo— responde, en la embriaguez de la hora, a la vida que transcurre cantando y a la belleza que salva y enamora*. Resumiendo, *A la provocación*

de la vida que me tienta respondo con el deseo. El poema es, entonces, hasta aquí, una reivindicación del deseo, que es una pasión. (El brillante ensayo de Paz sobre López Velarde así se subtitula: *El camino de la pasión*).

En suma, se trata de una respuesta afirmativa que el deseo del poeta da a los desafíos tentadores de la vida.

La segunda estrofa queda prosificada así:

El pozo del silencio y el enjambre del ruido, la harina rebanada como
doble trofeo en los fértiles bustos, el Infierno en que creo, el estertor
final y el preludio del nido, castigan los desmanes del perenne hor-
migueo de la pasión.

Es decir,

El silencio y el ruido, el miedo a la muerte y al Infierno en que creo,
y aun una estable vida doméstica, amenazan a la libertad de mi
deseo y castigan mis desmanes sensuales.

7. LA INTERPRETACIÓN

A LA PROSIFICACIÓN, COMO HEMOS VISTO, sucede la interpretación, fundamentada en analogías y equivalencias. En la poesía rara vez una palabra, una frase, tienen significado literal. Casi siempre la buena poesía designa algo distinto de lo que enuncia. En el poema de López Velarde, hemos hecho una triple analogía:

encono de hormigas en mis venas voraces = sangre = deseo.

Además de la pista de las “venas voraces”, nos apoyamos en la repetición del tema de la sangre en la obra poética de López Velarde. Uno de sus libros se llama *La sangre devota*. La segunda estrofa, que parece contradecir lo afirmado en la primera, es una excelente muestra del mundo interior conflictivo, contradictorio, de López Velarde, desgarrado entre el deseo y el sentimiento de culpa cristiano, entre lo profano y lo sagrado.

El tema de la interpretación nos conduce al de la **comprensión** del poema. Gadamer y Friedrich coinciden en que interpretar un texto es comprender. No sólo comprender el poema, sino comprender algo de sí mismo, el lector. ¿Qué es comprender un poema? Hugo Friedrich sitúa así a Diderot en la historia de la interpretación:

Diderot desarrolló una teoría de la comprensión que puede resumirse así: la comprensión sólo existe, como caso ideal, en forma de comprensión de sí mismo; el contacto entre poesía y lector, en cambio, dada la imposibilidad del lenguaje para reproducir exactamente los valores, no es una cuestión de comprensión, sino de sugestión mágica.²⁹

7.1 Relatividad de la lectura y la interpretación

Podemos afirmar que en un mismo poema habrá tantos poemas cuantos lectores tenga. Es más, un mismo lector hará diversas lecturas de un mismo poema en tiempos distintos de lectura. El poema es, ante todo, forma. Esa forma permanece invariable a lo largo del tiempo, pero los contenidos van cambiando. Un ejemplo de este fenómeno son las imitaciones y las glosas. De una raíz común, el poema latino acerca del *Carpe diem* (“Goza el día”) de Horacio (65 a. C.-8 a. C.), se han desprendido, en español, dos lecturas diferentes en tiempos diferentes, la de Garcilaso de la Vega y la de Góngora.

Versión de la Oda I-11 de Horacio:

A Leucónoe (*Carminum I, 11*)

No, no inquietas lo vedado, no, ni cábala ni agüero
por saber qué fin los dioses, oh Leucónoe, nos darán,

²⁹ Friedrich, *La estructura de la lírica moderna*, p. 33.

si nos guardan larga vida, o este invierno es el postrero
que al Tirreno contemplamos en las rocas estallar.

Hay que estar a lo que venga, sé juiciosa, filtra el vino;
corta el vuelo a la esperanza, pues la vida es tan fugaz:
mientras juntos conversamos, ya el minuto huyó mezquino,
goza el día de hoy: ¡quién sabe si mañana otro tendrás!³⁰

El poema de Horacio constituye, por decirlo así, el tronco común:
Carpe diem: “goza el día de hoy”. De ahí se derivan estos dos
sonetos castellanos, el de Garcilaso de la Vega (¿1501?-1536):

En tanto que de rosa y azucena

En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
enciende el corazón y lo refrena;

y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre.

³⁰ Traducción de Aurelio Espinosa Pólit, en *Lírica horaciana*, p. 70.

Y el de Luis de Góngora (1561-1627):

Mientras por competir con tu cabello

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñido el sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente al lilio bello;

Mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello,

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o en vïola truncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente,
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Los dos poemas constituyen dos lecturas diversas de la misma fuente original, la “Oda a Leucónoe” de Horacio. Anotemos sus semejanzas y al menos dos diferencias sustanciales: tienen en común constituir ambos una invitación a disfrutar del momento y de la juventud mientras se la tiene: el *Carpe diem*. Las diferencias más significativas son dos: 1. El soneto de Garcilaso es clásico; el de Góngora, barroco. 2. El de Garcilaso invita a disfrutar de la vida antes de que llegue la vejez; el de Góngora va más lejos: a gozarla antes de que llegue la muerte, la nada.

8. EL POEMA, ACTO DE NOMBRAMIENTO

CASI TODOS LOS LECTORES NOS ACERCAMOS al texto con alguna expectativa. Pero nuestras expectativas no siempre se cumplen porque esperamos del poema alguna forma, aunque sea compleja y difícil, de comunicación. La ausencia de oraciones en un poema, la deliberada incoherencia sintáctica tradicional—cosa muy frecuente en la poesía moderna— reduce (o amplía, según la perspectiva) al poema a un mero acto de nombramiento. Ningún poeta ilustra mejor este aserto que Stéphane Mallarmé. Su poesía es profundamente difícil, casi ilegible. Nombra las cosas, pero esas cosas carecen de presencia objetual: carecen de dimensiones, de peso, olor, color, sabor, función, utilidad. Sólo son palabras, nombres que *sugieren* las cosas o se reflejan en otros y ocultan el vacío, la nada. Son palabras, hechos de lenguaje en su pureza extrema: poesía pura. Mallarmé se especializa en las virtudes o características negativas: si nombra un jarrón, ese jarrón está vacío; si nombra un cuarto, ese cuarto está deshabitado; si nombra un espejo, ese espejo no

refleja nada; si nombra un abanico, carece de dueña y de forma y sólo sugiere la agitación del aire, que bien puede ser el hálito de la poesía. Parece que las cosas se esconden o se alejan hasta distancias inaccesibles en el momento de nombrarlas. Lo que a Mallarmé le interesa es la frotación de unas palabras con otras y la asociación mental y fantasmagórica que una palabra desprende de sí misma, es decir, apela a la capacidad asociativa del lector.

En cambio, en el poema “Salvas” de Octavio Paz asistimos a una enumeración de poderosas imágenes en acción, dominadas por el sentido de la vista, aunque no tengamos un poema oracional:

Torre de muros de ámbar,
solitario laurel en una plaza de piedra,
golfo imprevisto,
sonrisa en un oscuro pasillo,
andar de río que fluye entre palacios...
Puente bajo cuyos arcos corre siempre la vida.³¹

O en el poema “La unión libre” de André Breton, por ejemplo, vamos a encontrar una larga enumeración, muy sensual, con profusión de imágenes surrealistas, de “Mi mujer” con sus adjetivos, aunque esta enumeración nunca se cierre con un verbo, con una oración:

Mi mujer con cabellera de fuego de leña
Con pensamientos de relámpagos de calor
Con cintura de clepsidra
Mi mujer con cintura de nutria entre los dientes del tigre
Mi mujer con boca de escarapela y ramillete de estrellas de último
tamaño
Con dientes como huellas de ratón blanco sobre la tierra blanca
Con lengua de ámbar y vidrio frotados

³¹ Paz, “Salvas”, en *El girasol. Obra poética*, p. 125.

Mi mujer con lengua de hostia apuñalada
 Con lengua de muñeca que abre y cierra los ojos
 Con lengua de piedra increíble
 Mi mujer con pestañas de palotes infantiles... *etc.*³²

La enumeración prosigue así a lo largo de tres o cuatro páginas, constituyéndose, gramaticalmente, en un enorme sujeto. Nunca encontraremos verbos predicativos como “es” o “tiene”, que están siempre elididos. Llegaremos al final del poema sin un verbo que lo clausure sintácticamente. Construir un poema gramatical o sintácticamente correcto es lo que menos le interesaba a Breton ni nos interesa a nosotros, los lectores. Hemos asistido a una amorosa, imaginativa enumeración de expresiones nominales que esconden una prolongada exclamación.

Paul Valéry escribió que un poema no era más que el desarrollo de una exclamación,³³ idea que también Paul Claudel pudo haber suscrito, porque los suyos consisten, en el fondo, en **versículos** de admiración al universo. De todos los grandes poetas, el más exclamativo es, quizás, Walt Whitman, quien asumió por principio el versículo como forma de expresión:

Walt Whitman, a kosmos, of Mannhattan the son,
 Turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and breeding,
 No sentimentalist, no stander above men and women or
 apart from them,
 No more modest than immodest.
 Unscrew the locks from the doors!
 Unscrew the doors themselves from their jambs!

³² Breton, “La unión libre”, en Carrera Andrade (trad.), *Poesía francesa contemporánea*.

³³ Valéry, citado por Paz en *El arco y la lira*, p. 46.

9. LA METÁFORA, FUNDAMENTO DE LA POESÍA

CUANDO PRETENDEMOS ANALIZAR O SIMPLEMENTE leer un poema, va a aparecer siempre, inevitablemente, la figura de la metáfora. Es la esencia de la poesía. La metáfora es una figura asociativa, de ahí que leer poesía es asociar.

La metáfora es una figura retórica que asocia una imagen con otra, pero de manera tácita, sobrentendida. En eso se diferencia del símil, que es una comparación explícita: “Y descendió del Olimpo el iracundo dios. Y caminaba **semejante a la noche**” (Homero, “Ilíada”). La metáfora se define de muchas maneras: es una comparación tácita, una ecuación verbal, una equivalencia o identificación entre dos términos distintos y distantes. Ejemplo: el lugar común de “los cabellos de oro” de la poesía española renacentista. O la definición de Poesía que, en su poema homónimo, está planteada por Villaurrutia como una adivinanza:

Eres la compañía con quien hablo
 de pronto, a solas.
 Te forman las palabras
 que salen del silencio
 y del tanque del sueño en que me ahogo
 libre hasta despertar.

Si no supiésemos el título, al final podríamos preguntar, algo infantilmente: “¿Quién eres?”. Respuesta: la Poesía. Es que, en el fondo, detrás de cada metáfora, hay una adivinanza, cuyos términos de la ecuación verbal deben ser descubiertos por el lector. Con frecuencia, la unión de un sustantivo con un adjetivo insólito constituye una metáfora. Ejemplos: “el brocal ensimismado” o “los atardeceres monacales” (López Velarde); “Hallar en el espejo la estatua asesinada” o “esta alberca de sombra” (Villaurrutia); “un caballo bebía el agua crapulosa de un charco” o “Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche” (Borges).

Un ejemplo más largo y complejo está en “Himno entre ruinas” de Octavio Paz, que empieza así:

Coronado de sí el día extiende sus plumas.
 ¡Alto grito amarillo,
 caliente surtidor en el centro de un cielo
 imparcial y benéfico!³⁴

El poeta mexicano asocia, en este poema luminoso, el día (el sol) con un pájaro (“el día extiende sus plumas”), una voz con un color (“alto grito amarillo”), una fuente (“caliente surtidor”) con el sol. Esas imágenes semánticamente distantes, el sol y el pájaro, el color amarillo y el grito, se funden en el poema en una sola. Esa fusión es la metáfora, fundamento de la poesía. Y es el fundamento de la

³⁴ Paz, “Himno entre ruinas”, en *Libertad bajo palabra*, p. 211.

poesía porque este arte funciona conforme a un complejo proceso de simbolización basado en la analogía, la asociación e incluso identificación de elementos diferentes y lejanos. Pero hay en el poema de Paz otra metáfora de curiosa analogía por su proximidad, no su distancia: el día es comparado con el día mismo: el día está coronado de sí mismo o, en otras palabras, el día constituye su propia corona. El sustantivo “cielo” es calificado de “imparcial y benéfico”. Debajo de esta doble adjetivación, subyace una nueva metáfora: la asociación del cielo con lo imparcial (pensemos, por ejemplo, en un juez o árbitro que sentencia sin favoritismos y con justicia para todos) y con lo benéfico (pensemos, por ejemplo, en alguien que distribuye beneficios a todos por igual). La figura central del poema es el sol, que brilla para todos y a todos distribuye sus beneficios.

De José Carlos Becerra es esta maravillosa metáfora, en versículo:

el chillido del pájaro marino que demuele la tarde con un picotazo
en el poniente,³⁵

(“Relación de los hechos”)

Se trata de una imagen con elementos diversos:

1. La dimensión sonido (“el chillido”)
2. La dimensión imagen (“el pájaro marino”)
3. La dimensión espacio (el mar)
4. La dimensión tiempo (la tarde)
5. La dimensión espacio-tiempo (el poniente)
6. La acción central (demoler)
7. El objeto directo, la víctima de la demolición con el picotazo (“el poniente”)

³⁵ Becerra, “Relación de los hechos”, en *El otoño recorre las islas*, p. 86.

Adviértase que el verbo central, la acción de “demoler”, es muy fuerte: asociamos con la bola de hierro que demuele un edificio. El pájaro marino “demuele” la tarde con su picotazo.

Del poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade citaré esta bella metáfora:

La nube en que palpita el vegetal futuro,³⁶

verso que resume todo un proceso natural: la conversión del agua en nube, la nube en lluvia y la lluvia en vegetal.

9.1 La metáfora, forma de conocimiento

Se entiende, entonces, que la metáfora no es solamente una figura retórica, como el símil o la sinestesia. Es una forma de pensar y conocer, extralógica y supralógica. Es el encuentro gozoso de dos cadenas significantes diferentes. Es la interacción semántica de las expresiones que se combinan, apuntando hacia una síntesis, hacia una imagen determinada y precisa. Habíamos afirmado líneas arriba que la poesía es un medio de conocimiento. Lo es del yo (de la conciencia misma), con todo lo que ella implica: la experiencia del amor, de la vida, de la muerte, de la poesía misma y de lo otro (el mundo, la naturaleza, la familia, la humanidad, la Historia), con medios estrictamente lingüísticos que, sin embargo, están afuera y más allá de la lógica. Es un medio de conocimiento porque el origen de la metáfora está *en el pensamiento y no en la palabra*, en la capacidad asociativa de la mente, de modo que, al combinarse esos rasgos, producen una significación distinta y más compleja que por separado. La metáfora es un proceso de transferencia o sustitución de un sintagma dentro de sus paradigmas, con el fin de

³⁶ Carrera Andrade, “Inventario de mis únicos bienes”, en *Antología poética*, p. 155.

desarrollar semejanzas entre dos términos en un lenguaje lírico.³⁷ Metaforizar bien, decía Aristóteles, es percibir lo semejante; y Wittgenstein, que la metáfora es una operación propiamente semántica que consiste en percibir lo semejante dentro de lo disemejante. El lenguaje del mito (y el mito es un lenguaje) está fundado en la metáfora, en la íntima proximidad de dos elementos distantes y distintos. Por ejemplo, en las artes que ilustran el Génesis, se representa al demonio como una serpiente y a la manzana como el fruto prohibido del pecado. ¿Qué hay en una y en otra que nos haga representarlas forzosamente como el demonio y el pecado? La asociación es arbitraria, como en muchas metáforas, pero el uso las ha vuelto necesarias, las ha lexicalizado. En el momento de crearse, una metáfora es una manera sintética de ver y leer el mundo, que no difiere mucho de la del momento de leerse. El lector se topará también con una breve ecuación sintáctica, una acuñación de la mente humana.

El poema “Elogio”, de Octavio Paz, por ejemplo, comienza así:

Como el día que madura de hora en hora hasta no ser sino un instante
inmenso,
Gran vasija de tiempo que zumba como una colmena, gran mazorca
compacta
de horas vivas,
Gran vasija de luz hasta los bordes henchida de su propia y poderosa
sustancia,
Fruto violento y resonante que se mece entre la tierra y el cielo,
suspendido como
el trueno,
Entre la tierra y el cielo abriéndose como una flor gigantesca de pétalos
invisibles,³⁸

³⁷ Ricoeur, *La metáfora viva*.

³⁸ Paz, “Elogio”, en *Libertad bajo palabra*, p. 132.

El poema prosigue con una enumeración de cinco versículos comparativos más, regidos por el símil “Como”, al cabo de la cual se remata sintácticamente con este versículo que contiene ya un sujeto y un predicado:

La vi una tarde y una mañana y un mediodía y otra tarde y otra y otra

El enigma de a quién vio la voz lírica aparece resuelto en el verso final:

Y he conversado con ella y con su marido y su cuñado como hablan entre sí el agua y las hojas y las raíces.

9.2 La metáfora: la poesía y la verdad

Me parece que los bellos pero hiperbólicos versículos de Paz nos hacen plantearnos el problema de la verdad o, más bien, la oposición entre la verdad lógica y la verdad poética, o la verdad común y la verdad poética. La poesía ¿muestra las cosas como parecen ser o como lo que son? Uno de los problemas a los que la metáfora se enfrenta es al de su relación con la verdad. La metáfora parece mostrarnos las cosas como *parecen*, como le parecen al poeta (por algo las elige), no las cosas como *son*. Este problema me parece crucial. ¿Hasta qué punto la poesía, o cierta poesía, al apartarse de la lengua común y comunicativa, falsea la verdad? ¿Hasta dónde una hipérbole o serie de hipérboles, como en este poema de Paz, hace mentir –por exageración– al poeta? ¿Hasta qué punto las palabras del poeta (que afirman las cosas como le parece que son) falsean la realidad?

Es el problema que Platón formuló al expulsar a los poetas de su república ideal. Los poetas mienten, concluyó, porque toda

poesía es imitativa, una vulgar imitación de los imperfectos actos humanos; si la Idea es la verdad del ser y las cosas sólo sombras de la Idea, la poesía imita a la sombra, convirtiéndose, de este modo, en copia de una copia, sombra de una sombra, imitación de una imitación. Además, los poetas presentan a los dioses plagados de vicios humanos (Homero, los trágicos griegos) y traicionan la idea de la república ideal. No está por demás afirmar que la imagen que el discurso platónico presenta de la república ideal es la de un Estado totalitario que somete al arte a sus fines edificantes, y la poesía debe, por tanto, someterse a los fines que persigue el Estado. La argumentación platónica, como afirma Popper, acaba por justificar el estalinismo o el nazismo.

El poeta, por otra parte, se esconde detrás de máscaras lingüísticas: tropos, figuras retóricas, metáforas, hipérboles, de donde resulta que el poeta se esconde de la verdad. Como escribe Hugo Friedrich, a propósito de Mallarmé: “El juego de las metáforas hace perder su esencia a lo objetivo [...] Se ha logrado el extrañamiento”.³⁹ De modo irónico y a la vez directo, Raymond Chandler escribe: “Escritores. Todo tiene que ser como otra cosa”.⁴⁰ Pero conviene aclarar que el poeta se esconde de la verdad solamente en la función comunicativa del lenguaje, que no lo es todo. Si hay poesía, es porque hay cosas en la experiencia humana que no se pueden decir de otra manera que poéticamente. Entonces, aparecen los grandes poetas, los poetas esenciales, que convierten su lenguaje en algo indispensable, algo que no se puede decir de otra manera. Recomendando al lector releer y comentar la definición de poesía que formula Vicente Huidobro al comienzo de este trabajo, en el apartado “Intentos de definición de la poesía”.

³⁹ Friedrich, *La estructura de la lírica moderna*, p. 147.

⁴⁰ Chandler, *El largo adiós*, p. 217.

Aunque una cosa es la verdad lógica y otra la verdad poética, propongo, como ejercicio de clase, una discusión, lo más profunda posible, sobre este delicado problema. Se puede usar el mismo ejemplo de Octavio Paz. Este ejemplo nos conduce, por su índole, al surrealismo.

10. POESÍA SURREALISTA Y POESÍA HERMÉTICA

Podrá extrañar a algunos que bajo un mismo subtítulo aparezcan dos tipos de poesía tan disímiles como el surrealismo y el hermetismo poéticos. La verdad es que son parientes lejanos, sólo en la medida en que ambos ofrecen dificultades a la comprensión del lector, aunque la poesía barroca no las ofrece menores. El barroquismo puede confundirse con el hermetismo. Un buen ejemplo es “Primero sueño” de Sor Juana, poema a la vez barroco y hermético. O el soneto de Góngora examinado anteriormente, “De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler”.

Tanto la poesía surrealista como la hermética forman parte de un conjunto más extenso que las incluye, al que podríamos llamar, a falta de mejor término, **poesía extralógica** (a alguien le parecerá un pleonismo porque, en el fondo, toda poesía lo es). Estas formas de poesía se basan en la riqueza y fuerza inconsciente del poeta y, en mayor medida que la poesía clásica, en las posibilidades asociativas del lenguaje, y su lectura ya no se fundamenta en la

sintaxis, sino precisamente en los mecanismos que la rompen y en la originalidad y poderío de las imágenes.

Leer poesía surrealista no es cosa fácil. Mientras la poesía clásica y romántica, y aun la simbolista, poseen un discurso según el cual el poema (y el conocimiento) parecen avanzar en un proceso cognoscitivo hacia un destino que la razón y el sentimiento controlan, el poema surrealista se asemeja a una serie de relámpagos en la página que no parecen conducirnos a ningún fin. Son imágenes que estallan sin motivo aparente, provocadas por lo que se ha dado en llamar la escritura automática; por el método psicoanalítico de la libre asociación; por el predominio de las actividades del inconsciente y el sueño, imágenes guiadas por lo irracional y caótico, sin ninguna censura racional, moral y estética. El poema surrealista pone en cuestión y en crisis la continuidad del discurso poético. Sus panegiristas subrayan la índole libérrima del surrealismo, pues, al margen de la tradición poética, de las ataduras de la razón y del papel censor de la conciencia, un poema surrealista es una celebración de la libertad. “La sola palabra libertad es todo lo que aún me exalta. La creo apropiada para mantener, indefinidamente, el viejo fantasma humano. Responde a mi única aspiración legítima”,⁴¹ escribió Breton. Estas palabras conformaron el título de la última película de Buñuel, *El fantasma de la libertad*. El otro gran eje de la poesía surrealista es el erotismo. André Breton, Paul Eluard y Octavio Paz, particularmente, dedicaron casi la totalidad de su obra poética al amor y el erotismo.

Como el método es el mismo para todos los poemas de esta escuela, parecería que no hay en el surrealismo calidades diversas. No es así. Como en todas las corrientes poéticas, hay siempre unos poetas mejores que otros, unos poemas mejores que otros, sean del mismo o diferente autor. La riqueza imaginativa del poeta para

⁴¹ Breton, “Manifiesto del surrealismo”, en *Antología (1913/1966)*, p. 38.

inventar imágenes asombrosas es uno de los rasgos determinantes de la calidad en la poesía surrealista. El fundamento del poema surrealista es la imagen resultante de una metáfora. Lo que el surrealismo hace es llevar la metáfora a una tensión casi insostenible. Si toda metáfora asocia lo diferente y distante, el surrealismo lleva esa asociación hasta sus límites. El encuentro de la máquina de coser y el paraguas sobre la mesa de disección (Lautréamont), el cadáver del asno encima del piano (Buñuel), el reloj que cuelga como una melcocha de una rama en un paisaje desértico (Dalí) o la luna atravesada por un disco de nubes asociada con el ojo cortado por una navaja de afeitar (Buñuel) son algunos ejemplos de estas asociaciones poéticas, muchas de las cuales tienen un fondo de crueldad (rasgo también del surrealismo).

Por su práctica de la incoherencia, lo ilógico, el humor y aun el disparate, otra característica evidente del surrealismo es su coqueteo con la estética del absurdo. Vimos arriba, en la enumeración de André Breton, un buen ejemplo de poesía surrealista. Veremos abajo otro, en prosa, de Gilberto Owen, poeta mexicano de la generación de Los Contemporáneos. Octavio Paz se interesó siempre y hasta se adhirió un tiempo al surrealismo, y creo que esos poemas no son de los mejores suyos. Y no lo son porque el poeta sacrificó en ellos la música del poema en aras de la imagen. Se interesó en esta corriente por lo que había en ella de predominio de lo visual y búsqueda de la libertad. La serie de dieciséis poemas en prosa de “Trabajos del poeta”, en *¿Águila o sol?* (1949), son una buena muestra de su periodo surrealista.

Uno de los métodos más socorridos en la poesía surrealista de Paz consiste en atribuir a un sustantivo un adjetivo que, por lógica, no le conviene. Ejemplos, los siguientes versos de “Paisaje pasional”:

Fruto de piedra

Fruto de tiempo

Granada de años negros carmesíes morados

....

Cicatrices de sal en la frente del fuego

...

Oh frutos taciturnos frente al día petrificado

...

Tempestad fija⁴²

En su poema “Esto y esto y esto” (*Árbol adentro*), Octavio Paz enumera, poéticamente, las virtudes y características del surrealismo. El primer versículo dice así:

El surrealismo ha sido la manzana de fuego en el árbol de la sintaxis

En efecto, el surrealismo, en su afán de libertad, de transgredir las normas del orden clásico, quebrantó también la sintaxis y se inventó otra u otras.

La poesía hermética escamotea a sus lectores todos los caminos y pistas para descifrar el poema. Su objetivo es la oscuridad. Aunque en el siglo XX fue toda una corriente de la poesía italiana (Ungaretti, Quasimodo) que consistía en hacer visible lo menos posible el mensaje poético para esconderse de la censura fascista, en la baja Edad Media fue una corriente poética que anteponía lo sagrado a cualquier otra consideración. El poema constituía la puesta en escena verbal de un misterio. Por tanto, si el tema es el misterio, el poema debía ser misterioso, escondido, recóndito. En estos casos, como en ningún otro, es probable que el mismo poeta ignorara sus intenciones. Quizá el más hermético de los poetas

⁴² Paz, “Paisaje pasional”, *Salamandra*, en *Obra poética*, p. 66.

Europeos es Mallarmé y entre los mexicanos se encuentra Jorge Cuesta. Leamos las tres primeras estrofas de “Canto a un dios mineral”, de una oscuridad indescifrable:

Capto la seña de una mano, y veo
que hay una libertad en mi deseo;
ni dura ni reposa;
las nubes de su objeto el tiempo altera
como el agua la espuma prisionera
de la masa ondulosa.

Suspensa en el azul la seña, esclava
de la más leve onda, que socava
el orbe de su vuelo,
se suelta y abandona a que se ligue
su ocio al de la mirada que persigue
las corrientes del cielo.

Una mirada en abandono y viva,
si no una certidumbre pensativa,
atesora una duda;
su amor dilata en la pasión desierta
sueña en la soledad, y está despierta,
en la conciencia muda.

Si interrogamos al texto, vamos a quedarnos con muchas –si no es que todas– preguntas sin respuesta. El poeta pretende ser oscuro, desde el primer verso hasta el 222, con que finaliza el poema. Si la metáfora es una ecuación verbal, y el poema nos muestra sólo el primer término, ¿cuál es el otro término de la ecuación, el término que la completa y la vuelve inteligible? Casi nunca lo encontramos, tenemos que vernos en la obligación incómoda de adivinar.

Veamos el poema hermético “Abundancia es la muerte del caballo” que, aunque cargado de presencias, a diferencia del despojamiento verbal de Mallarmé y de Cuesta, es también un buen ejemplo de lo afirmado por Steiner:

El disco del Gran Día Pulido, y
 su parte más alta en la frente del caballo.
 Por agua hemos peleado, por agua
 hinchada de monedas curvas. Y el bruto,
 abierto el vientre, como un jardín
 que rebasa la muralla, bebía
 el estandarte como agua. Los gallos
 cantaron electrones en desorden
 y aquel sol duramente convicto de duraznos.
 Claridad del cadáver sin vihuela
 ni agua. Y aquellas herrerías por la redonda trompa
 soplaron la metáfora en sus cascos.
 Como un gabán de palo arrastró el carro.
 Truenos marcados en damasco.
 Graderías cosechadas a martillo.
 Y no pudo rascarse los rubies
 con tantísimos caminos sobre el lomo.
 Su motor verde
 en lo profundo de la analogía
 pidió agua
 con la sonda
 que llegó el día Viernes por la tarde
 a la parte más alta de la Cruz.

(*Materia real*, 1970)

Es un poema poderoso, muy metafórico, autorreferencial, que, como he advertido antes, requiere otras lecturas orientadoras. Yo he propuesto una que pongo a su consideración.⁴³

⁴³ El análisis de este poema con el que termina mi libro sobre Dávila Andrade está en internet y puede encontrarse en el siguiente vínculo: <<http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/2355>>.

11. POESÍA COLOQUIAL Y CONVERSACIONAL

LA POESÍA COLOQUIAL O CONVERSACIONAL no es un subgénero poético. Es, simplemente, una manera de usar el lenguaje para transmitir poesía, sirviéndose del lenguaje coloquial y cotidiano de la gente. Es una poesía que huye de la solemnidad, de las duras y tradicionales estructuras métricas del lenguaje poético, de las metáforas complejas, del léxico rebuscado, y procura ser fresco y directo en la transmisión del mensaje poético. Sin embargo, José Emilio Pacheco observa que el endecasílabo, “el metro clásico de la literatura española, es también en sus once sílabas el más cercano al ritmo de la conversación en nuestro idioma”;⁴⁴ un verdadero hallazgo, es una de las ideas más agudas y preciosas que he leído

⁴⁴ Pacheco, “En torno a *Piedra de sol*”, en *Inventario*, tomo 3, p. 556. La misma idea sostiene el gran traductor y humanista ecuatoriano Aurelio Espinosa Pólit en su Introducción a las tragedias de Sófocles.

acerca de la métrica y su sentido. Un buen ejemplo es el poema “Las cosas”, de Jorge Luis Borges:

El bastón, las monedas, el llavero,
la dócil cerradura, las tardías
notas que no leerán los pocos días
que me quedan, los naipes y el tablero,
un libro y en sus páginas la ajada
violeta, monumento de una tarde
sin duda inolvidable y ya olvidada,
el rojo espejo occidental en que arde
una ilusoria aurora. ¡Cuántas cosas,
limas, umbrales, copas, clavos,
nos sirven como tácitos esclavos,
ciegas y extrañamente sigilosas!
Durarán más allá de nuestro olvido;
no sabrán nunca que nos hemos ido.⁴⁵

En este soneto, como en muchos otros de Borges, podemos, efectivamente, sentir el ritmo, la cadencia, de la conversación. Parece que al poeta se le escucha hablar. Hay en el verso endecasílabo una naturalidad, una comodidad, en la emisión de la voz, en el tiempo que va de la inhalación a la exhalación del aire, que no encontramos en otras formas métricas.

Al margen del soneto, y por otras razones, un buen ejemplo de poesía coloquial es este poema de Eduardo Lizalde:

Bellísima

Óigame usted, bellísima,
no soporto su amor.
Míreme, observe de qué modo

⁴⁵ Borges, “Elogio de la sombra”, en *Poesía completa*, p. 310.

Su amor daña y destruye.
 Si fuera usted un poco menos bella,
 Si tuviera un defecto en algún sitio,
 un dedo mutilado y evidente,
 alguna cosa ríspida en la voz,
 una pequeña cicatriz junto a esos labios
 de fruta en movimiento,
 una peca en el alma,
 una mala pincelada imperceptible
 en la sonrisa...
 yo podría tolerarla.

Pero su cruel belleza es implacable,
 bellísima;
 no hay una fronda de reposo
 para su hiriente luz
 de estrella en permanente fuga
 y desespera comprender
 que aun la mutilación la haría más bella,
 como a ciertas estatuas.⁴⁶

Gran maestro de la poesía coloquial fue el argentino Juan Gelman (1930-2014), quien, en el siguiente poema, expresa el dolor y la ternura (pese a todo) por la muerte de su hijo a manos de la dictadura militar argentina:

X

el sufrimiento/ ¿es derrota o batalla?/
 realidad que aplastás/ ¿sos compañera?

⁴⁶ Lizalde, “La zorra enferma”, en *Nueva memoria del tigre*, p. 189.

tu mucha perfección ¿te salva de algo?/
¿acaso no te duelo/ te juaneo/

te gelmaneo/ te cabalgo como
loco de vos/ potro tuyo que pasa
desabuenándose la desgraciada/
¿esa que llora al pie de tus muereras?

¿acaso no te soy para padrearte?/
¿me vas a disculpar que te hije mucho?
realidad que sufrís como pariendo/
tu sufridero/ ¿canta para mí?

¿contra mí?/ ¿me mostrás lo que yo sea?/
¿me estás alando/ ala de mi furor?/
¿te descriaturás como paloma
que busca un ojo ciego para ver?⁴⁷

Uno de los descubrimientos de este poema radica en la verbalización de sustantivos: (“juaneo”, “gelmaneo”, “padrearte”, “hije”, “descriaturás”), recurso que vuelve familiar lo distante, porque familiar es el tema: el padre que invoca a su hijo muerto por los dictadores militares argentinos.

Buenos ejemplos de poesía coloquial encontraremos en *Poemínimos* de Efraín Huerta, que son verdaderas ocurrencias lingüísticas:

Paseo I

Ahorita

Vengo

⁴⁷ Gelman, “Carta abierta, X”, en *De palabra*, p. 139.

Voy a dar
Un paseo
Alrededor

De
Mí
Vida

Ya vine.

Paseo II

No
Me tardo

Voy a dar
Una vuelta
Alrededor
De
Mi
Muerte.⁴⁸

⁴⁸ Efraín Huerta, *Poemínimos*.

12. EL POEMA EN PROSA

REFLEXIÓN APARTE MERECE EL POEMA en prosa, que consiste en la eliminación de la forma versificada, de todo tipo de rima, interna o externa, y también, hasta cierto punto, de la métrica; pero conserva lo esencial del lenguaje poético, que es el uso de imágenes sorprendentes, de la metáfora y de formas de analogía más elementales como el símil. Gilberto Owen (1905-1952) es uno de los poetas mexicanos que mejor han cultivado el poema en prosa. El primer párrafo del poema “Interior”, compuesto de dos, dice así:

Las cosas que entran por el silencio empiezan a llegar al cuarto. Lo sabemos, porque nos dejamos olvidados allá adentro los ojos. La soledad llega por los espacios vacíos; la muerte baja de los cuadros, rompiendo sus vitrinas de museo; los rincones se abren como granadas para que

entre el grillo con sus alfileres; y, aunque nos olvidemos de apagar la luz, la oscuridad da una luz negra más potente que eclipsa a la otra.⁴⁹

El poema, como el lector podrá apreciar, posee tal riqueza de asociaciones libres, de audaces metáforas, que le infunden una intensidad surrealista.

La contribución del francés Aloysius Bertrand (1807-1841) a la poesía fue la invención del poema en prosa (*Gaspard de la Nuit*, 1842), género que Charles Baudelaire (1821-1867) cultivó y perfeccionó, particularmente en su libro *Le spleen de Paris* (1869). Desde entonces, muchos de los mayores poetas de los siglos XIX, XX y de lo que va del XXI, lo han frecuentado, con fortuna diversa, sobre todo en la lengua francesa y la española. Algunos de esos poemas pueden incluso contarse entre las mejores obras de un poeta: los libros *Une saison en enfer* e *Illuminations* de Arthur Rimbaud (1854-1891), *¿Águila o sol?* y *El mono gramático* de Octavio Paz (1914-1998). No puedo dejar de citar el intenso, imaginativo y conmovedor poema en prosa “La noche del soldado” (*Residencia en la tierra I*) de Pablo Neruda (1904-1973); sin duda, de lo mejor de su extensísima obra.

No hay que confundir el poema en prosa, la prosificación de un poema y una prosa poética. Aunque ya hemos dado ejemplos, vale la pena recordar estos conceptos.

El **poema en prosa** nace con la intención de constituirse en sí mismo como un poema, sólo que sin la métrica y el ritmo del verso. Su forma verbal de origen es la prosa, aunque con recursos propios del lenguaje poético: la metáfora, la sinestesia, el símil, las imágenes, etc., cualidades rítmicas específicas y, sobre todo, la virtud de conducir al lector a un mundo de belleza y de conocimiento extralógico.

⁴⁹ Owen, *Obras*, p. 63.

La **prosificación de un poema** es ya una traducción: se trata de poner en prosa un poema escrito originalmente en verso, con el fin de lograr su mejor comprensión comunicativa. Es la traducción de una función *poética* del lenguaje a una *denotativa*. Ejemplo: la prosificación del “Polifemo” de Góngora, por Dámaso Alonso, o los ejercicios que ya hemos hecho con ejemplos de Díaz Mirón, López Velarde y Góngora.

La **prosa poética** se da en un texto escrito originalmente en prosa que, por sus virtudes eufónicas, plásticas, de exploración de mundos verbales desconocidos, llega a poseer cualidades poéticas. Pero su intención específica no es constituirse en poema en prosa, sino conservar su índole narrativa o ensayística de origen.

El cuento de Borges “Las ruinas circulares” comienza con estas dos oraciones que, por su belleza rítmica, la audacia de las imágenes y la sorprendente adjetivación, constituyen prosa poética:

Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche; nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado,⁵⁰

También es un buen ejemplo “Palinodia del polvo” de Alfonso Reyes, cuyo primer párrafo reproduzco aquí:

¿Es ésta la región más transparente del aire? ¿Qué habéis hecho, entonces, de mi alto valle metafísico? ¿Por qué se empaña, por qué se amarillece? Corren sobre él como fuegos fatuos los remolinillos de tierra. Caen sobre él los mantos de sepia, que roban profundidad al paisaje y precipitan en un solo plano espectral lejanías y cercanías, dando a sus rasgos y colores la irrealdad de una calcomanía grotesca, de una estampa vieja artificial, de una hoja prematuramente marchita.⁵¹

⁵⁰ Borges, “Las ruinas circulares”, en *Ficciones. Cuentos completos*, p. 118.

⁵¹ Reyes, “Acorajes”, en *Obras completas*, tomo XXI, p. 61.

Los ensayos de Octavio Paz, muchos de Ramón López Velarde, Alfonso Reyes, de Xavier Villaurrutia o José Emilio Pacheco son, en la literatura mexicana, muy buenos ejemplos de prosa poética ensayística.

12.1 El versículo

El **versículo**, a pesar del nombre en diminutivo, denota un verso amplio, ancho, una de las más gratas formas del verso libre. Se define, como el verso libre, a través de negaciones: carece de métrica, carece de rima, pero posee lo más importante: ritmo. El versículo por excelencia es el versículo bíblico, propio de los cinco libros poéticos y sapienciales de la *Biblia*: el *Libro de Job*, los *Salmos*, los *Proverbios*, el *Eclesiastés* y el *Cantar de los cantares*, y señala un lugar en el texto, por ejemplo, *Salmos*, Cap. 66, versículos 1-2. No existe en castellano tradición versicular: su llegada a la lengua española fue tardía. Fray Luis de León, por ejemplo, tradujo el *Libro de Job*, algunos *Salmos* y el *Cantar de los cantares* en formas clásicas, como el terceto con endecasílabos o la lira con combinación de versos heptasílabos y endecasílabos.

Veamos un ejemplo de versículo bíblico, el comienzo del *Cantar de los cantares*. La traducción de Reina-Valera dice, en versículos numerados:

- 1 Cantar de los cantares, el cual es de Salomón.
- 2 ¡Oh, si él me besara con besos de su boca!
Porque mejores son tus amores que el vino.
- 3 A más del olor de tus suaves ungüentos,
Tu nombre es como ungüento derramado;
Por eso las doncellas te aman.⁵²

⁵² *Santa Biblia, Cantar de los cantares de Salomón*, p. 646.

Fray Luis de León traduce en endecasílabos y rima consonante:

Bésemi con su boca a mí el mi amado;
son más dulces que el vino tus amores
tu nombre es suave olor bien derramado
y no hay olor que iguale tus olores,
por eso las doncellas te han amado.⁵³

El versículo *parece* directo y prosaico, pues carece de métrica y rima. Sin embargo, tiene algo más importante: ritmo interior y musicalidad y, a la vez, solemnidad y sensualidad.

“Catedral salvaje”, del ecuatoriano César Dávila Andrade, es un largo poema exclamativo, o una larga serie de exclamaciones maravilladas y aun alucinadas ante la agreste geografía americana y la “materia hechizada”, como él la llamó:

¡Y vi toda la tierra de Tomebamba, florecida!
¡Sibambe, con sus hoces de azufre, cortando antorchas en la altura!
¡Las rocas del Carihuayrazo, recamadas de sílice e imanes!
¡El Cotopaxi, ardiendo en el ascua de su ebúrnea lascivia!
¡Todo ardía bajo los despedazados cálices del sol!
¡Hasta la mar dormida en la profundidad, después de tanta audacia
estéril y voluble!

No está demás aclarar que este paisaje hiperbólico, apocalíptico, está más en la imaginación verbal del poeta que en la realidad.

⁵³ Fray Luis de León, *Poesías completas*, p. 336.

13. POESÍA Y NO POESÍA

POESÍA Y NO POESÍA es el nombre de uno de los inteligentes y eruditos ensayos de Benedetto Croce (1866-1952).⁵⁴ Partiendo de sus reflexiones sobre Schiller, diremos aquí que hay en la literatura poesía y no poesía, con frecuencia en el mismo texto.

Nadie, creo, se atrevería a dudar de la banalidad de versos como éstos de Manuel Acuña: “Pues bien, yo necesito / decirte que te adoro, / decirte que te quiero / con todo el corazón, / que es mucho lo que sufro, / que es mucho lo que lloro, / que ya no puedo tanto, / y al grito que te imploro / te imploro y te hablo en nombre / de mi última ilusión”. Se trata de heptasílabos que fluyen mecánicamente, sin responder a un sentimiento profundo, lugares comunes del lenguaje. Otro verso muy popular (con frecuencia lo popular puede también ser vulgar) es este de Pablo Neruda: “Me gustas cuando callas porque estás como ausente”, cuyo humor involuntario

⁵⁴ Croce, “Schiller”, en *Poesía y no poesía*, pp. 43-58.

es notorio. Y ni se diga de estos versos declamatorios del peruano José Santos Chocano, de una retórica ampulosa y de mal gusto: “Indio que asomas a la puerta / de esa tu rústica mansión, / ¿para mi sed no tienes agua, / para mi frío cobertor? / ¡Quien sabe, señor!”. O este de Enrique González Martínez: “Como hermana y hermano / vamos los dos cogidos de la mano”. Grandes poetas, como Octavio Paz, pueden ofrecernos muy mala poesía. Veamos estos nueve versos del poema “Entrada en materia”, de su libro *Salamandra*:

Un reloj da la hora
 Ya es hora
 No es hora
 Ahora es ahora
 Ya es hora de acabar con las horas
 Ahora no es hora
 Es hora y no ahora
 La hora se come al ahora
 Ya es hora

Como vemos, estos versos son feos, sobrecargados de aliteraciones de mal gusto, carentes de música y real profundidad, un verdadero galimatías y un trabalenguas, indignos del gran poeta que fue Paz.

La mala poesía, en términos generales, suele ser mucho más numerosa y frecuente que la buena. A veces en un mismo poema podemos encontrar las dos cosas. Veamos el soneto “El sueño” de Borges:

Si el sueño fuera (como dicen) una
 Tregua, un puro reposo de la mente,
 ¿Por qué, si te despiertan bruscamente
 Sientes que te han robado una fortuna?
 ¿Por qué es tan triste madrugar? La hora
 Nos despoja de un don inconcebible,

Tan íntimo que sólo es traducible
 En un sopor que la vigilia dora
 De sueños, que bien pueden ser reflejos
 Truncos de los tesoros de la sombra,
 De un orbe intemporal que no se nombra
 Y que el día deforma en sus espejos.
 ¿Quién serás esta noche en el oscuro
 Sueño, del otro lado de su muro?⁵⁵

El primer cuarteto es prosaico, frío, con la forma de un silogismo, de una demostración lógica en verso. Diríamos que, en los términos de Croce, aquí no hay poesía. Pero es una necesaria introducción para lo que viene. El quinto y el sexto versos nos conducen a un primer asombro: la idea de que el sueño onírico es un don, no algo que el inconsciente del soñador inventa. Esto ya es una idea transgresora. Ese sueño nocturno, parece decirnos el poeta, es lo más íntimo que el yo posee: todo lo demás se comparte, y nadie más que yo puedo vivir mi sueño, que es un talismán de mi historia personal; sólo es comparable (traducible) a sus propios restos, al sueño deshecho en pedazos en la vigilia, **que bien pueden ser reflejos / Truncos de los tesoros de la sombra, / De un orbe intemporal que no se nombra / Y que el día deforma en sus espejos**. Aquí ya hemos ingresado en la poesía: los sueños diurnos son cristales despedazados de los “tesoros de la sombra”, del mundo sin tiempo de los sueños, razón por la cual no se los puede nombrar: nadie puede verbalizar un sueño sin traicionarlo: cuando lo narramos construimos otro, que los espejos del día deforman. Por otra parte, esas repeticiones de las consonantes labiales m, b y p, le infunden a esta parte del poema el color sombrío y oscuro del sueño nocturno. Nuevo asombro: la idea de que “todo en el mundo es espejo”: nuestras sombras nos reflejan; también las miradas de

⁵⁵ Borges, “El sueño”, en *El otro, el mismo. Poesía completa*, p. 254.

los otros sobre la mía y la mía sobre las de los otros; nuestro peso sobre la tierra; un golpe de nuestro cuerpo contra una pared que nos hace rebotar, por la ley de acción y reacción, con la misma fuerza que la ejercida. También en el mundo moral de las relaciones humanas hay relaciones especulares. Es común, por ejemplo, en las relaciones de pareja, que una persona devuelva, como en un espejo, lo que su pareja le da: puede ser amor, odio, aburrimiento, vitalidad, paz espiritual, malestar, comprensión. Todo en el mundo es espejo y nos refleja.

Asombro final: Borges no se pregunta en qué soñará el lector en la noche, sino **quién** será en el “oscuro sueño”. O sea, le dice, si sueñas un tigre, tú eres el tigre; si sueñas un río, tú eres el río; si sueñas un árbol, tú eres el árbol; si sueñas un monstruo, tú eres el monstruo.

Esta serie de asombros y reflexiones constituyen la interpretación del poema, las pruebas —adecuadas o no— de cómo resonó el poema en el interior del lector.

Pero no perdamos de vista la índole de estas reflexiones sobre el poema de Borges. Escribe Reyes que “la exégesis racionalista usa el texto como mero pretexto, como ejemplo de un modo de pensar, para sacar de ahí conclusiones filosóficas. La alegoría escudriña el sentido oculto detrás de los textos, y llega a conclusiones de simbología poética”.⁵⁶ Me pregunto si he usado el soneto de Borges para desprender de él reflexiones probablemente interesantes, de índole filosófica, quizá, pero ajenas a la dimensión estrictamente poética del texto. Pienso, de todos modos, que una dimensión de lo poético reside en la riqueza y nobleza de los problemas que el texto me provoca. Y, una vez más, el lector, en su lectura, reconstruye el poema, encuentra ideas en las que tal vez el poeta no había pensado.

⁵⁶ Reyes, *La crítica en la edad ateniense*, p. 45.

La poesía, incluso tan racional y conversacional como la de Borges, asombra e inquieta al lector con perspectivas inéditas y revelaciones sobre la realidad. De no ser así, el poema no pasaría de ser una mera versificación, y el poeta sólo un versificador. En palabras de Croce, “en las verdaderas obras poéticas existe la posibilidad del descubrimiento, la incursión de la fantasía en un mundo desconocido, y las expresiones que nos suenan más sencillas nos llenan de asombro y dicha, porque nos revelan a nosotros mismos”.⁵⁷

⁵⁷ Croce, *Poesía y no poesía*, p. 52.

CONCLUSIONES

NO HE PRETENDIDO ABORDAR en estas líneas todos los temas en los que la poesía está concernida, por ejemplo, su función social o su relación con la política y otras actividades humanas. Mi pretensión ha sido más estricta y pedagógica: cómo leer poesía o, en otros términos, qué encontramos cuando leemos poesía. En este último sentido, este texto es además una reflexión, un ensayo.

“Nada se dice excepto lo indecible”, dice un verso de Paz, que resume la misión de la poesía: decir lo indecible, lo que no puede decirse por otros medios. Ya Jakobson distinguió la función poética del lenguaje de las demás funciones, escribiendo que en la orientación del lenguaje hacia el mensaje mismo radica la función poética. Es decir, si la función natural del lenguaje es la comunicación, la poesía se desvía de ese fin y busca otra cosa; esa cosa casi indefinible que es la belleza, la cual se esconde, no afuera, sino en las palabras mismas del lenguaje.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso, *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, Gredos, [1944].
- , *Góngora y el “Polifemo”*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1974.
- Araújo, Nara y Teresa Delgado (comps), *Textos de teorías y crítica literarias*, Barcelona, Anthropos-Universidad de la Habana-UAM Iztapalapa (México), 2010.
- Aristóteles, *Poética*, Trad. y notas de Eilhard Schlesinger, Buenos Aires, Emecé, 1959.
- Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- , *La poética de la ensoñación*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- , *La intuición del instante*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española*, Trad. y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1989.

- Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris*, Presenté par Claude Roy, Paris, Le Livre de Poche, 1964.
- , *L'art romantique*, París, Garnier-Flammarion, 1968.
- Becerra, José Carlos, *El otoño recorre las islas*, México, Era, 2017.
- Beristáin, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1997.
- , *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985.
- Biblia*, Santa, antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602) y otras revisiones, 1862, 1909 y 1960, Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960.
- Bonifaz Nuño, Rubén, *De otro modo lo mismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Borges, Jorge Luis, *Siete noches*: “La Divina Comedia”, “La pesadilla”, “Las mil y una noches”, “El budismo”, “La poesía”, “La cábala”, “La ceguera”, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- , *Arte poética*. Seis conferencias: “El enigma de la poesía”, “La metáfora”, “El arte de contar historias”, “La música de las palabras y la traducción”, “Pensamiento y poesía”, “Credo de poeta”, Trad. de Justo Navarro, pról. de Pere Gimferrer, ed., notas y epílogo de Calin-Andrei Mihailescu, Barcelona, Crítica, 2000.
- , *Ficciones. Cuentos completos*, México, Penguin Random House (Debolsillo), 2014.
- , *El otro, el mismo. Poesía completa*, México, Penguin Random House (Debolsillo), 2014.
- Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, 2 tomos, Madrid, Gredos, 1999.
- Breton, André, *Antología (1913/1966)*, Selec. y prólogo de Marguerite Bonnet, trad. de Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 1973.
- Carrera Andrade, Jorge, *Antología poética*, Selec. y prólogo de Vladimiro Rivas Iturralde, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

- , *Poesía francesa contemporánea*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951.
- Chandler, Raymond, *El largo adiós*, Madrid, Alianza, 2002.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Selected Poetry and Prose*, Edited with an Introduction by Donald A. Stauffer, New York, Modern Library, 1951.
- Cortázar, Julio, *Clases de literatura-Berkeley 1980*, Barcelona, Alfaguara, 2013.
- Croce, Benedetto, *Poesía y no poesía. Notas sobre la literatura europea del siglo XIX*, Trad. de Guillermo Fernández, México, UNAM, 1998.
- Cruz, San Juan de la, *Cántico espiritual. Poesías*, Ed., estudio y notas de Cristóbal Cuevas García, Madrid, Alhambra, 1979.
- Cuesta, Jorge, *Antología de la poesía mexicana moderna*, Presentación de Guillermo Sheridan, México, Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública, 1985.
- , *Obras*, 2 tomos, Recopilación de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, México, Ediciones del Equilibrista, 1994.
- Díaz Mirón, Salvador, *Poesías completas*, Ed. y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 2008.
- Domínguez Caparrós, José, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza, 2016.
- Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Eliot, Thomas Stearns, *Selected Prose*, Edited with an Introduction by Frank Kermode, New York, Harcourt Brace Jovanovich-Farrar, Straus and Giroux, 1975.
- Eliot, Thomas Stearns y Giuseppe Ungaretti, *1888: Antología conmemorativa*, Introducción y selec. de Moisés Ladrón de Guevara y Claudia Kerik, México, UAM-Iztapalapa, Departamento de Filosofía, 1988.
- Espinosa Pólit, Aurelio, *Lírica horaciana*, México, Jus, 1960.

- Friedrich, Hugo, *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1959.
- Gadamer, Hans-Georg, *Texto e interpretación* (1984), en *Verdad y método* (tomo 2), Salamanca, Sígueme, 1994, pp. 319-347.
- Gelman, Juan, *De palabra*, Prólogo de Julio Cortázar, Madrid, Visor, 1994.
- Góngora, Luis de, *Sonetos completos*, Ed., introducción y notas de Biruté Cipliauskaitė, Madrid, Castalia, 2001.
- Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, Trad. y prólogo de Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Helguera, Luis Ignacio, *Antología del poema en prosa en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Hiriart, Hugo, *Cómo leer y escribir poesía*, México, Tusquets, 2014.
- Horacio Flaco, Quinto, *Arte poética*, Introducción, versión rítmica y notas de Tarsicio Herrera Zapién, México, UNAM, 1984.
- Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Trad. de Josep M. Pujol y Jem Cabanes, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- y Claude Lévi-Strauss, *“Los gatos” de Baudelaire*, Buenos Aires, Signos, 1970.
- Labastida, Jaime, *Lección de poesía*, México, Siglo XXI, 2019.
- Lizalde, Eduardo, *Nueva memoria del tigre (Poesía 1949-1991)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- León, Fray Luis de, *Poesías completas*, México, Aguilar, 1976.
- López Velarde, Ramón, *Obras*, Edición de José Luis Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Lotman, Yuri, *La estructura del texto artístico*, Madrid, Akal, 2011.
- Machado, Antonio, *Poesías completas*, Barcelona, RBA, 2001.
- Mallarmé, Stéphane, *Poesías*, seguidas de *Una tirada de dados*, edición bilingüe, Traducción de Francisco Castaño, Madrid, Hiperión, 2003.
- Martí, José, *El poeta Walt Whitman*, Buenos Aires, *La Nación*, 26 de junio de 1887. <<https://circulodepoesia.com/2019/05/jose-martisobre-walt-whitman/>>.

- Owen, Gilberto, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Pacheco, José Emilio, *Antología del modernismo (1884-1921)*, Introducción, selección y notas, México, UNAM-Era, 1999.
- , *Inventario*, 3 tomos (1973-2014), México, Era-El Colegio Nacional- Universidad Autónoma de Sinaloa- UNAM, 2017.
- Paz, Octavio, *Libertad bajo palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- , *Conjunciones y disyunciones*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- , *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*, México, Joaquín Mortiz, 1972.
- , *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1973.
- , *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- , *Versiones y diversiones*, México, Joaquín Mortiz, 1978.
- , *Los hijos del limo*, Colombia, La Oveja Negra, 1985.
- , *Obra poética (1935-1988)*, México, Seix Barral (Booket), 1990.
- , *La llama doble*, México, Seix Barral, 1994.
- , Ali Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, *Poesía en movimiento (México, 1915-1966)*, México, Siglo XXI, 1973.
- Pound, Ezra, *Ensayos literarios*, Selec. y prólogo de T. S. Eliot, Barcelona- Caracas, Laia-Monte Ávila, 1989.
- Quevedo, Francisco de, *Poesía varia*, Edición de James O. Crosby, México, Cátedra-Rei, 1990.
- Quilis, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 2000.
- Reyes, Alfonso, *La crítica en la edad ateniense*, en *Obras completas*, tomo XIII, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.
- , *El Polifemo sin lágrimas. La fábula de Polifemo y Galatea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

- , “Acorajes”, en *Obras completas*, tomo XXI, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, Trad. de Agustín Neira, Madrid, Cristiandad- Trotta, 2001.
- Rimbaud, Arthur, *Poésies complètes*, Présenté par Paul Claudel, Paris, Le Livre de Poche, 1963.
- Sapir, Edward, *El lenguaje. Introducción al estudio del habla*, Traducción de Margit Frenk y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica. 1974.
- Sucre, Guillermo, *La máscara, la transparencia (Ensayos sobre poesía hispanoamericana)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Steiner, George, *Sobre la dificultad y otros ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Valéry, Paul, *Obras escogidas* (2 tomos), Presentación y selección de Salvador Elizondo, México, Sepsetentas-Diana-Secretaría de Educación Pública, 1982.
- Vallejo, César, *Poesía completa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2022.
- Vallejo, Raúl. <<https://www.nuevayorkpoetryreview.com/Nueva-york-Poetry-Review-3526-57-raul-vallejo-acerca-de-la-poesia>>.
- Verani, Hugo J., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Wellek, René y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 2009.
- Williams, Oscar (Ed.), *The Pocket Book of Modern Verse: English and American poetry of the last 100 years, from Walt Whitman to Dylan Thomas*, New York, Washington Square Press, 1967.
- Zaid, Gabriel, *Ensayos sobre poesía. Obras*, vol. 2, México, El Colegio Nacional, 1993.

EJERCICIOS DE LECTURA DE POEMAS

EN LOS POEMAS SIGUIENTES, LA PALABRA CLAVE, que da a cada uno el tema o título, está suprimida y sustituida con la X de incógnita. El lector o lectora, una vez leído el poema –dado el contexto–, debe comprenderlo, llenar el vacío, despejar la incógnita. Luego, argumentará por qué la palabra escogida es el tema del poema y expondrá en público o escribirá un breve ensayo que incluya una referencia a la estructura formal del poema (métrica, rima, etc. Si las hay). La misma operación realizará en todos los ejercicios propuestos en esta sección.

Jorge Luis Borges: Soneto del X

¿En qué reino, en qué siglo, bajo qué silenciosa
conjunción de los astros, en qué secreto día
que el mármol no ha salvado, surgió la valerosa
y singular idea de inventar la alegría?

Con otoños de oro la inventaron. El X
fluye rojo a lo largo de las generaciones
como el río del tiempo y en el arduo camino
nos prodiga su música, su fuego y sus leones.

En la noche de júbilo o en la jornada adversa
exalta la alegría o mitiga el espanto
y el ditirambo nuevo que este día le canto

otrora lo cantaron el árabe y el persa.
X, enséñame el arte de ver mi propia historia
como si ésta ya fuera ceniza en la memoria.

(El otro, el mismo, 1964)

William Shakespeare: Soneto XIX

Mella, X voraz, del león las garras,
deja a la tierra devorar sus brotes,
arranca al tigre su colmillo agudo,
quema al añoso fénix en su sangre.

Mientras huyes con pies alados, X,
da vida a la estación, triste o alegre,
y haz lo que quieras, marchitando al mundo.
Pero un crimen odioso te prohíbo:

no cinceles la frente de mi amor,
ni la dibujes con tu pluma antigua;
permite que tu senda siga, intacto,
ideal sempiterno de hermosura.

O afréntalo si quieres, X viejo:
mi amor será en mis versos siempre joven.

(*Sonetos*, 1609. Traducción de Manuel Mujica Láinez, 1962)

Pablo Neruda: Oda a la X

X,
luminosa redoma,
pétalo a pétalo
se formó tu hermosura,
escamas de cristal te acrecentaron
y en el secreto de la tierra oscura
se redondeó tu vientre de rocío.
Bajo la tierra
fue el milagro
y cuando apareció
tu torpe tallo verde,
y nacieron
tus hojas como espadas en el huerto,
la tierra acumuló su poderío
mostrando tu desnuda transparencia,
y como en Afrodita el mar remoto
duplicó la magnolia
levantando sus senos,
la tierra
así te hizo,
X,
clara como un planeta,
y destinada
a relucir,
constelación constante,
redonda rosa de agua,

sobre
la mesa
de las pobres gentes.

Generosa
deshaces
tu globo de frescura
en la consumación
ferviente de la olla,
y el jirón de cristal
al calor encendido del aceite
se transforma en rizada pluma de oro.

También recordaré cómo fecunda
tu influencia el amor de la ensalada
y parece que el cielo contribuye
dándote fina forma de granizo
a celebrar tu claridad picada
sobre los hemisferios de un tomate.
Pero al alcance
de las manos del pueblo,
regada con aceite,
espolvoreada
con un poco de sal,
matas el hambre
del jornalero en el duro camino.
Estrella de los pobres,
hada madrina
envuelta
en delicado papel,
sales del suelo,
eterna, intacta, pura
como semilla de astro,

y al cortarte
 el cuchillo en la cocina
 sube la única lágrima
 sin pena.
 Nos hiciste llorar sin afligimos.
 Yo cuanto existe celebré, X,
 pero para mí eres
 más hermosa que un ave
 de plumas cegadoras,
 eres para mis ojos
 globo celeste, copa de platino,
 baile inmóvil
 de anémona nevada
 y vive la fragancia de la tierra
 en tu naturaleza cristalina.

(Odas elementales, 1954)

Pablo Neruda: Oda al X

Modesto,
 organizado
 amigo,
 trabajador
 profundo,
 déjame darte el ala
 de mi canto,
 el golpe
 de aire,
 el salto
 de mi oda:
 ella nace
 de tu invisible

máquina,
ella vuela
desde tu infatigable
y encerrado molino,
entraña
delicada
y poderosa,
siempre
viva y oscura. Mientras
el corazón suena y atrae
la partitura de la mandolina,
allí adentro
tú filtras
y repartes,
separas
y divides,
multiplicas
y engrasas,
subes
y recoges
los hilos y los gramos
de la vida, los últimos
licores,
las íntimas esencias. Viscera
submarina,
medidor
de la sangre,
vives
lleno de manos
y de ojos,
midiendo y trasvasando
en tu escondida
cámara
de alquimista.

Amarillo
 es tu sistema
 de hidrografía roja,
 buzo
 de la más peligrosa
 profundidad del hombre,
 allí escondido
 siempre,
 sempiterno,
 en la usina,
 silencioso.

Y todo
 sentimiento
 o estímulo
 creció en tu maquinaria,
 recibió alguna gota
 de tu elaboración
 infatigable,
 al amor agregaste
 fuego o melancolía,
 una pequeña
 célula equivocada
 o una fibra
 gastada en tu trabajo
 y el aviador se equivoca de cielo,
 el tenor se derrumba en un silbido,
 al astrónomo se le pierde un planeta.

Cómo brillan arriba
 los hechiceros ojos
 de la rosa,
 los labios

del clavel
matutino!
Cómo ríe
en el río
la doncella!
Y abajo,
el filtro y la balanza,
la delicada química
del X,
la bodega
de los cambios sutiles:
nadie
lo ve o lo canta,
pero,
cuando envejece
o desgasta su mortero,
los ojos de la rosa se acabaron,
el clavel marchitó su dentadura
y la doncella no cantó en el río.

Austera parte
o todo
de mí mismo,
abuelo
del corazón,
molino
de energía:
te canto
y temo
como si fueras juez,
metro,
fiel implacable,
y si no puedo

entregarme amarrado a la pureza,
 si el excesivo
 manjar
 o el vino hereditario de mi patria
 pretendieron
 perturbar mi salud
 o el equilibrio de mi poesía,
 de ti,
 monarca oscuro,
 distribuidor de mieles y venenos,
 regulador de sales,
 de ti espero justicia:
 Amo la vida: ¡Cúmpleme! ¡Trabaja!
 No detengas mi canto.

(Odas elementales, 1954)

Rosario Castellanos: El X

¿Por qué decir nombres de dioses, astros,
 espumas de un océano invisible,
 polen de los jardines más remotos?
 Si nos duele la vida, si cada día llega
 desgarrando la entraña, si cada noche cae
 convulsa, asesinada.
 Si nos duele el dolor en alguien, en un hombre
 al que no conocemos, pero está
 presente a todas horas y es la víctima
 y el enemigo y el amor y todo
 lo que nos falta para ser enteros.
 Nunca digas que es tuya la tiniebla,
 no te bebas de un sorbo la alegría.

Mira a tu alrededor: hay X, siempre hay X.
Lo que él respira es lo que a ti te asfixia,
lo que come es tu hambre.
Muere con la mitad más pura de tu muerte.

(Poesía no eres tú: Obra poética, 1972)

Salvador Novo: En las catorce redes del X

En las catorce redes del X
año tras año, penas y alegrías
urdí, con hilo tenue de los días,
a su apagado sístole sujeto.

A gotas decantado su secreto,
en arcas encerráronse vacías
esperanzas, anhelos, cobardías
—signo precario—, mínimo amuleto.

Clama el invierno con sus voces frías
a las puertas del mundo en que vegeto
palabras erigidas en vigías.

Haga mi corazón mutis discreto
y vuelva al mar tristezas y porfías
en las catorce redes del X.

(Poesía, 1961)

Coral Bracho: Plaza con X

Como un nervioso rebaño
se desgranar X
sobre el azogue de la ancha plaza.
Semillas grises, inquietas
en la aridez, buscan, garabatean
su nube. Un niño corre,
la hace estallar.

(Si ríe el emperador, 2010)

Rubén Bonifaz Nuño: Qué fácil sería para esta X

Qué fácil sería para esta X,
con cinco centímetros de vuelo
razonable, hallar la salida.
Pude percibirla hace tiempo,
cuando me distrajo el zumbido
de su vuelo torpe.
Desde aquel momento la miro,
y no hace otra cosa que achatarse
los ojos, con todo su peso,
contra el vidrio duro que no comprende.
En vano le abrí la ventana
y traté de guiarla con la mano:
no lo sabe, sigue combatiendo contra
el aire inmóvil, intraspasable.
Casi con placer he sentido
que me voy muriendo; que mis asuntos
no marchan muy bien, pero marchan;
y que al fin y al cabo han de olvidarse.

Pero luego quise salir de todo,
salirme de todo, ver, conocerme,
y nada he podido; y he puesto
la frente en el vidrio de mi ventana.

(Los demonios y los días, 1956)

Xavier Villaurrutia: Cementerio en la X

A nada puede compararse un cementerio en la X.
¿Qué nombre dar a la blancura sobre lo blanco?
El cielo ha dejado caer insensibles piedras de X
sobre las tumbas,
y ya no queda sino la X sobre la X
como la mano sobre sí misma eternamente posada.

Los pájaros prefieren atravesar el cielo,
herir los invisibles corredores del aire
para dejar sola la X,
que es como dejarla intacta,
que es como dejarla X.

Porque no basta decir que un cementerio en la X
es como un sueño sin sueños
ni como unos ojos en blanco.

Si algo tiene de un cuerpo insensible y dormido,
de la caída de un silencio sobre otro
y de la blanca persistencia del olvido,
¡a nada puede compararse un cementerio en la X!

Porque la X es sobre todo silenciosa,
 más silenciosa aún sobre las losas exangües:
 labios que ya no pueden decir una palabra.

(*Nostalgia de la muerte*, 1938)

Gilberto Owen: X

Llega, no se sabe de dónde, a todas partes. Sólo ignora el juego del orden, maestro en todos. Paso la mano por su espalda y se alarga como un gato. Su araña es el rincón; le acecha, disfrazado de nada, de abstracción geométrica. Parece que no es nada su arrecife al revés. Y llega el X y en él se estrella, ráfaga a ráfaga, deshojado. Queda un montón de palabras secas en los rincones de los libros.

Me salí a la tarde, a donde todas las mujeres posaban para Victorias de Samotracia. Las casas cantaban *La trapera*, precisamente. Las norias de X ensayaban su código de señales, que sólo yo entendía. Por eso todos me preguntaban la hora. Llevaba atada a mi muñeca la cometa del sol.

En aquel paseo conocí también a la hermana Ana, conserje de un hotel, encargada de abrir todas las puertas, incansablemente, para ser guillotizada por la última. A Barba Azul ya lo llamaban cielo.

(*Línea*, 1930)

Olga Orozco: La X

Estatua del azul, deshabitada,
 bella estatua de sal,
 desconocida fatalidad a donde voy con los ojos abiertos
 y la memoria a ciegas:
 ¿eres tú quien me llama con una gran nostalgia, fuerte
 como el amor?

¿eres tú quien me aspira de pronto hacia la ronca garganta
de los siglos?

¿eres acaso tú, incesante comienzo de mi culpa?

(¡Oh alma!, ¿a dónde vas?,

¿a dónde vas con las tinieblas y la luz como dos alas
abiertas para el vuelo?)

Estatua del azul: yo no puedo volver.

Me exilaste de ti para que consumiera tu lado tenebroso.

Y aún tengo las dos caras con que rodé hasta aquí, igual
que una moneda;

y la piedra que anudaste a mi cuello para que fuese dura
la X;

y la sombra que arrastro

—esta mancha de escarnio que pregonas tu condena
en el mundo—.

(¡Oh sangre! ¿a dónde vas?

¿a dónde vas como el doble de Dios y con la espada
hundida en tu costado?)

Bella estatua de sal: tú no puedes llegar.

Te desterraste en mí para escarbarme con uñas y con dientes,
para cavar debajo de mi corazón esta tumba del cielo
donde caes y caes expiación hacia abajo y plegaria
hacia adentro.

Reconoce la herida: mírala en todas partes.

Es la desgarradura con que habitas en todo cuanto miro,
el paraíso roto,

la señal del exilio que te lleva a partir y a volver a

nacer en este mismo oficio de tinieblas,

la morada de paso para el crimen,

el pecado de muerte que te convierte en juez, en mártir

y en verdugo

hasta que se desprenda en negro polvo la mascarilla última,
ésa que te recubre con la cara del hombre.

¡Oh Dios, mitad de Dios cautiva de Dios mismo!
 ¿Quién llama cuando llamo? ¿Quién? ¿Quién pide
 socorro desde todas partes?
 Hay aquí una escalera,
 una sola escalera sin tinieblas para el día tercero.

(*Los juegos peligrosos*, 1962)

Eduardo Lizalde: *Gunman*

El tigre es tema tan extenso
 como el X
 y siempre quedan X y tigre
 para nuevos poemas.

El tigre, el gatillero,
 este *gunman* marcado
 por cicatrices que en invierno escuecen,
 padece la miseria
 de su altiva y delatora beldad.
 Un astro, un Jesse James
 que pasa por un pueblo:
 todos le apuntan con el dedo y el rifle
 antes que mate el primer sapo
 de su desayuno hediondo.

Billy *the Cat*.
 Hay codiciables carteles
 con su amarilla imagen de maldito
 —previsiblemente histórica—
 en los muros y espejos del *saloon*.

Y el X, este gañán,
crasa, invisible y laboriosa bestia,
vive cuadrúpeda y tranquilamente a salvo.
Nadie lo mira,
lo acusa de adulterio o peculado,
lo persigue o paga un quinto
por su parda zalea.
Por eso lanza coces,
dispara por la espalda,
tunde a traición a todo el que se acerca.
Y si no tuviera agallas, no comiera olotes
y no fuera en tal medida estéril,
útil y vegetariano,
sería en rigor, más criminal que el tigre
y más monstruoso como especie.

(Nueva memoria del tigre, 1993)

Ramón López Velarde: El X

Me contó el X esta mañana
que el año viene mal para los trigos.
Que Juan es novio de una prima hermana
rica y hermosa. Que murió Susana.
El X y yo somos amigos.

Me narró amores de sus juventudes
y con su voz cascada de hombre fuerte,
al ver pasar los ataúdes
me hizo la narración de mil virtudes
y hablamos de la vida y de la muerte.

—¿Y su boda, señor?

—Cállate, anciano

—¿Será para el invierno?

—Para entonces,

y si vives aún cuando su mano
me dé la Muerte, X hermano,
haz doblar por mi ánima tus bronces.

(La sangre devota, 1916)

Jorge Carrera Andrade: X, cadáver del tiempo

Espíritu de la tierra eres, X impalpable.
Omnipresente, ingrátido, cabalgando en el aire,
cubres millas marítimas y terrestres distancias
con tu carga de rostros borrados y de larvas.

¡Oh sutil visitante de las habitaciones!
Los cerrados armarios te conocen.
Despojo innumerable o cadáver del tiempo,
Tu ruina se desploma como un perro.

Avaro universal, en huecos y en bodegas
tu oro ligero, inútil, amontonas sin tregua.
Coleccionista vano de huellas y de formas,
les tomas la impresión digital a las hojas.

Sobre muebles y puertas condenadas y esquinas,
sobre pianos, vacíos sombreros y vajillas,
tu sombra o mortal ola
extiende su cetrina bandera de victoria.

Sobre la tierra acampas como dueño
con las legiones pálidas de tu imperio disperso.
¡Oh roedor, tus dientes infinitos devoran
el color, la presencia de las cosas!

Hasta la luz se viste de silencio
con tu envoltura gris, sastre de los espejos.
Herederero final de las cosas difuntas,
todo lo vas guardando en tu ambulante tumba.

(País secreto, 1940)

Luis Cernuda: Qué X tan triste

Qué X tan triste el que hacen dos cuerpos cuando se aman,
parece como el viento que se mece en otoño
sobre adolescentes mutilados,
mientras las manos llueven,
manos ligeras, manos egoístas, manos obscenas,
cataratas de manos que fueron un día
flores en el jardín de un diminuto bolsillo.

Las flores son arena y los niños son hojas,
y su leve X es amable al oído
cuando ríen, cuando aman, cuando besan,
cuando besan el fondo
de un hombre joven y cansado
porque antaño soñó mucho día y noche.

Mas los niños no saben,
ni tampoco las manos llueven como dicen;
así el hombre, cansado de estar solo con sus sueños,

invoca los bolsillos que abandonan arena,
arena de las flores,
para que un día decoren su semblante de muerto.

(La realidad y el deseo, 1936)

Jomí García Ascot: Los X del amor

Qué difícil pensar que esto es la vida,
estos X precarios
como un delgado hilo de humo
borrado por el viento,
esta breve, tan breve felicidad
que nos pasa rozando,
esta tristeza de no saber estar
con los seres saber callar
y perder nuestro tiempo
que es lo único que nos transcurre
y que al transcurrir también nos mata.
Qué difícil pensar que esto es todo
y que nada nos quedará.
Y nada nos llevaremos
y que aquellos X del amor
tan sólo fueron eso: los X
en que creíamos que el tiempo se paraba.
(Y se paraba,
en aquellos X
se paraba)

(Un modo de decir, 1975)

En los poemas siguientes, el tema del poema no está explícito en el título. El ejercicio consiste en identificarlo, formularlo y razonarlo de la mejor manera posible y escribir un muy breve ensayo:

Anónimo: Soneto a Jesús crucificado

No me mueve, mi Dios, para quererte
el cielo que me tienes prometido,
ni me mueve el infierno tan temido
para dejar por eso de ofenderte.

Tú me mueves, Señor, muéveme el verte
clavado en una cruz y escarnecido,
muéveme ver tu cuerpo tan herido,
muévenme tus afrentas y tu muerte.

Muéveme, en fin, tu amor, y en tal manera,
que aunque no hubiera cielo, yo te amara,
y aunque no hubiera infierno, te temiera.

No me tienes que dar porque te quiera,
pues aunque lo que espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.

(Libro intitulado *Vida del espíritu*, 1628)

José Emilio Pacheco: [Ponga el lector el título]

Tengo el poder de la masividad,
de la rotunda fuerza, el peso, el impulso,
ante el que nada resiste.

Soy un arma sin alma, la obediente.
Y también la implacable.

Como un rayo redondo
o un perdigón de Dios acabo con todo.

Es siempre impersonal la ferocidad de mi triste encono.

Admito el placer,
la sensación de incontrastable fuerza,
que me produce el derribar, el destruir al instante,
lo construido en muchos años.

Adonde ardió la vida llevo la muerte.
Ante mi poderío imbatible
se vuelve escombros
la intimidad de otro tiempo.

Nada me cuesta aceptarlo:
para pulverizar los edificios más altos
no soy tan hábil como la dinamita.

A mí, la deshabitadora que muele el tiempo
y tritura las épocas y desarraiga el recuerdo,
nadie puede habitar-me.

No sirvo
para vivir.
Ya muy pronto
me dismantelarán para fundirme.

(El silencio de la luna, 1996)

Alejandra Pizarnik: [Exponer y discutir el tema del poema]

El poema que no digo,
el que no merezco.
Miedo de ser dos
camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe.

(Árbol de Diana, 1962)

Discutir y explicar por qué el poema siguiente se llama “Prisma”
y qué sugiere el título del libro en que consta:

Manuel Maples Arce: Prisma

Yo soy un punto muerto en medio de la hora,
equidistante al grito náufrago de una estrella.
Un parque de manubrio se engarrota en la sombra,
y la luna sin cuerda
me oprime en las vidrieras.
Margaritas de oro
deshojadas al viento.

La ciudad insurrecta de anuncios luminosos
flota en los almanaques,
y allá de tarde en tarde,
por la calle planchada se desangra un eléctrico.

El insomnio, lo mismo que una enredadera,
se abraza a los andamios sinoples del telégrafo,
y mientras que los ruidos descerrajan las puertas,
la noche ha enflaquecido lamiendo su recuerdo.

El silencio amarillo suena sobre mis ojos.
¡Prisma, diáfana mía, para sentirlo todo!

Yo departí sus manos,
pero en aquella hora
gris de las estaciones,
las palabras mojadas se me echaron al cuello,
y una locomotora
sedienta de kilómetros la arrancó de mis brazos.

Hoy suenan sus palabras más heladas que nunca.
¡Y la locura de Edison a manos de la lluvia!

El cielo es un obstáculo para el hotel inverso
refractado en las lunas sombrías de los espejos;
los violines se suben como la champaña,
y mientras las ojeras sondean la madrugada,
el invierno huesoso tiritita en los percheros.

Mis nervios se derraman.
La estrella del recuerdo
naufragada en el agua
del silencio.
Tú y yo
coincidimos
en la noche terrible,
meditación temática
deshojada en jardines.

Locomotoras, gritos,
arsenales, telégrafos.

El amor y la vida
son hoy sindicalistas,

y todo se dilata en círculos concéntricos.

(Andamios interiores, 1922)

Leer poesía. Introducción a la lectura de poemas se terminó de imprimir el 30 de abril de 2026, en los talleres de Ediciones y Gráficos Eón, S.A. de C.V., Av. México Coyoacán núm. 421, Col. Xoco, Alcaldía Benito Juárez, C.P. 03330, Ciudad de México. Tel.: 55 5604-1204, <www.edicioneseon.com.mx>. La edición consta de 300 ejemplares.

La función natural del lenguaje es la comunicación humana, la transmisión e intercambio de mensajes, orales o escritos, inteligibles y coherentes o rituales. Pero el lenguaje poético resulta problemático para casi todos los lectores porque no busca específicamente la comunicación, sino la expresión de belleza, concepto también esquivo y problemático. De modo que el presente libro, aunque procura plantear ciertas metodologías de lectura de la poesía, terminará con frecuencia estrellándose con más preguntas que respuestas.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA



ISBN UAM-A: 978-607-28-3695-2



ISBN EÓN: 978-607-8997-52-7



Libros del Laberinto Ensayos

Libros del Laberinto Ensayos

LLE