

La poesía y la imagen

Alberto Blanco

El poeta Alberto Blanco establece en este ensayo una erudita pesquisa sobre las formas que ha tomado la imagen en la poesía, como el puente hacia una aprehensión total de la existencia, en un acercamiento que lo lleva a concluir, con palabras de John Ruskin: “Lo más grande que un ser humano puede hacer en este mundo es ver algo, y decir lo que vio de la manera más clara posible”. Las imágenes que ilustran el texto son del propio autor.

Para nadie es un secreto que la poesía moderna hizo del culto a la imagen poética poco menos que un dogma; una verdadera religión. Pero, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de una “imagen” en un poema? O, para irnos acercando poco a poco al tema, podríamos plantear el asunto en otros términos y preguntar: ¿qué tienen en común una imagen *escrita* y una imagen pintada, una imagen fotografiada o una imagen filmada? Y, asimismo: ¿existe alguna relación entre una imagen escrita y una imagen recordada o soñada?

Responder a estas preguntas requiere indagar en el complejo fenómeno de la visión. No es de extrañar que uno de los grandes abuelos de la poesía contemporánea (y de la filosofía y de las artes en general), Goethe, se haya sentido atraído toda su vida por el fenómeno de la visión, del mismo modo en que le sucediera a uno de los grandes padres —que ya no abuelo— de nuestros tiempos: Wittgenstein. Ambos escritores dedicaron sendos volúmenes al fenómeno de la visión y al enigma de los colores. Así, en una entrada escrita en 1948 de sus *Observaciones*, dice el autor del *Tractatus*: “Los colores incitan a filosofar. Quizá esto aclare la pasión de Goethe por la teoría de los colo-

res. Los colores nos parecen entregar un enigma; enigma que nos incita... no perturba”.

Siguiendo el pensamiento de Wittgenstein se podría decir que el enigma de la visión —y, por ende, el de la imaginación misma— no perturba al poeta, sino que lo incita. ¿A qué? A ser capaz, como nos dice él mismo, “de ver todo lo malo del hombre como un deslumbramiento”. A utilizar el medio transformador de la poesía como una verdadera alquimia del verbo para transformar en oro de la visión la ganga de la palabrería. A dar a luz, a ver la luz, a convertir en luz la inconsciente oscuridad.

Por otra parte, no son pocos los poetas que han dedicado una gran cantidad de tiempo, pasión y energía a la práctica de las artes visuales. La lista es larga, y lo que a primera vista podrían parecernos excepciones —los poetas-dibujantes-pintores— configura, en realidad, una lista impresionante de tal forma que no queda más remedio que rendirse ante la evidencia: la imagen ha sido, para los poetas, algo más que un recurso literario. Mucho más: constituye un verdadero centro magnético. Pero, ¿qué es la visión? La siguiente respuesta es de William Blake y aparece en *A Vision of the Last Judgment* (Una visión del Juicio Final): “Visión o imagina-

ción es la representación de lo que existe eterna, real e inalterablemente... La imaginación va rodeada por las hijas de la inspiración". Atendamos la evidencia: de "imagen" se deriva la palabra "imaginación".

La palabra "imagen" viene del vocablo latino *imago*, que quiere decir propiamente "representación, retrato", y pertenece a la misma familia que *imitari*, que significa "remedar". Esta idea de remedo o de imitación está en la raíz misma del complejo proceso de evocar imágenes, ya sea por medio de la representación pictórica o fotográfica, o bien mediante la evocación que las palabras son capaces de producir, lo mismo de una persona, un animal, una planta, un lugar, un objeto que de un hecho.

La historia de la imagen es fascinante; quizá más aun que la historia misma de las imágenes. Y es durante la Edad Media que en Occidente la imagen quedó codificada y sacralizada. Como bien explica Fernando Delmar en su libro *El ojo espiritual, imagen y naturaleza en la Edad Media*:

Para la filosofía y la estética medievales el mundo visible es el reflejo del mundo invisible. Ver la inmanencia de éste en aquél, encontrar en todas las cosas el signo inmediato de una realidad permanente, descubrir en las formas sensibles la proyección de la belleza del alma y de Dios, del orden moral y del orden divino fue la función principal de la imagen para la Iglesia en la Edad Media.

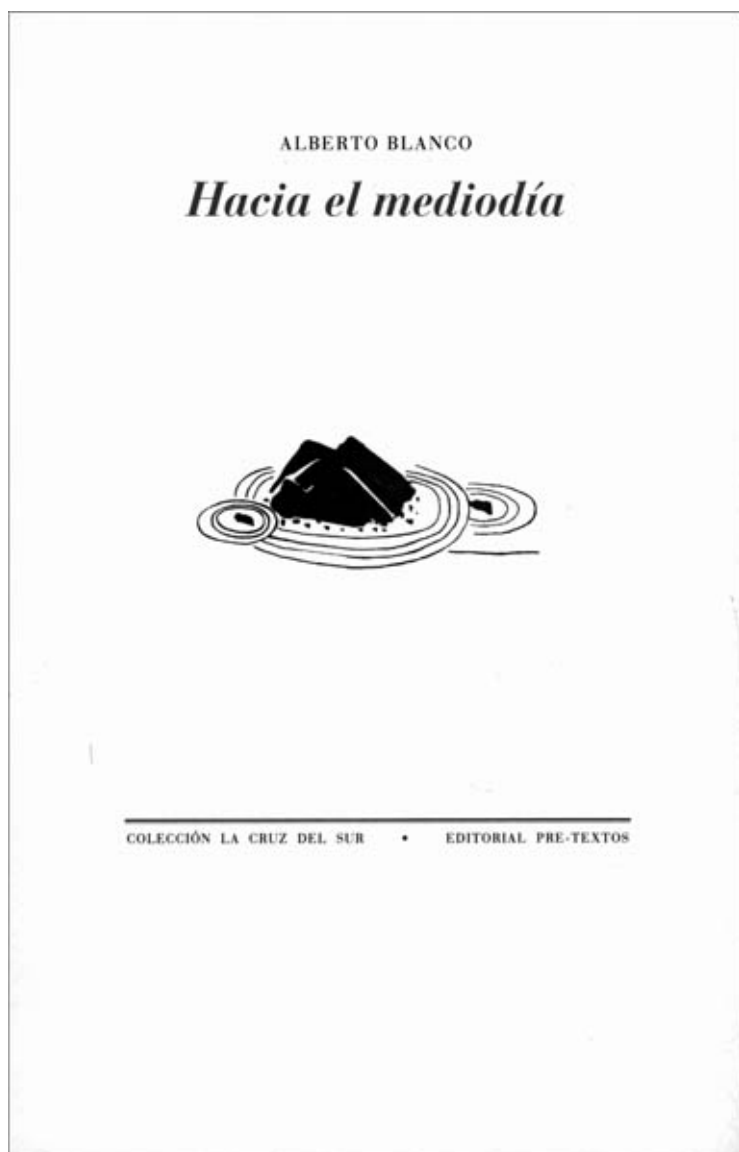
Hace bien el autor de esta cita en emplear el tiempo pasado para describir la función de la imagen: entender

el mundo visible como reflejo del otro, invisible, *fue* el sustento de la imagen en un mundo tradicional. Todavía se puede sentir viva en Blake esta visión. Pero, por más que el mundo, incluido el mundo del arte, se haya olvidado, salvo en notables excepciones, de esta concepción tradicional de la imagen, ésta sigue operando inalterada en el modo metafórico de funcionar del lenguaje. Toda la poesía —bien sea que el poeta en turno lo reconozca o no, comulgue con esta visión o no— da fe de ello.

El apabullante diluvio de imágenes que inunda la vida de la mayor parte de los desconcertados habitantes de las múltiples urbes del planeta Tierra en el siglo XXI ha conseguido anestesiar en gran medida el impacto de las mismas, pero no ha sido tan grande como para erradicar la fuerza de la imagen en la poesía. La sobreabundancia y la espantosa trivialidad de las imágenes que nos rodean —sobre todo las publicitarias de toda laya y por todas partes— han escamoteado, como dice Serge Gruzinski en *La guerra de las imágenes*, "la transcendencia de la religión en provecho del consumo", y han logrado, incluso, desviar el curso de una buena parte de las prácticas de las artes visuales hacia un trabajo que no se centra en las imágenes. Sin embargo, no han conseguido arredrar a los poetas.

Pero, independientemente de lo que vemos, y más allá de lo que cada ser o proceso visto significan, lo que permanece inalterable es que todos estos caracteres y tramas aparecen en el escenario de eso que los científicos llaman "El espectro del visible": ese fragmento de la





banda de radiaciones cuyas longitudes de onda nos permiten ver. Pero, ¿quién es este fantasma de esa ópera que se desarrolla entre la retina y el cerebro, entre el mundo y la pupila?

Yo he intentado responder esta pregunta en un poema dedicado a Marcel Duchamp, el artista anti-retiniano por excelencia:

EL ESPECTRO DEL VISIBLE, ACASO...

Sol: luz redonda: ojo abierto del cielo.

El mundo entero cabe en la pupila: luces y sombras,
[perfumes visuales.

El mundo está de cabeza en la retina y la tierra está
[recostada en la mirada.

La tierra es siempre virgen por la virtud absolutoria
[de la mirada.

Miramos con la luz de la experiencia, pero vemos
[con la virginidad de la mirada.

La mirada depende de la luz, pero el cuerpo no
[depende de la sombra.

La luz es la memoria de las imágenes: más que la luz
[de la memoria, la memoria de la luz.

Pero, ¿en dónde vemos? ¿En los ojos? ¿En la retina?
[¿En el cerebro? ¿En la memoria?

¿De dónde viene la luz con que vemos en los sueños?
[¿Y a dónde se va la luz de una vela cuando se apaga?

A la velocidad de la luz no hay tiempo. No hay
[sombras a la velocidad de la luz.

Bien visto, ningún objeto tiene, en realidad, el color
[que supuestamente tiene.

El color de un objeto depende únicamente de su
[velocidad.

Este es el Dominio del Espectro del Visible, acaso...

¿Imaginación? ¿Fantasía? ¿Imagen? ¿Metáfora? Entre estos cuatro términos que para el grueso de los lectores significan lo mismo, que para muchos poetas y ensayistas son sinónimos —o casi— y que para otros son términos absolutamente diferenciados, giran todos los aspectos visuales en torno a la poesía: la *fanopea*.

Vale la pena señalar en este punto que, en relación a la imagen, hay que hacer notar que Ezra Pound sostuvo siempre que la *fanopea* debería poder traducirse sin mengua alguna, mientras que la *melopea* resultaba casi intraducible a no ser por un verdadero milagro (como podría ser, por ejemplo, que el traductor contara con un oído divino); y que la *logopea*, que no se puede traducir “localmente”, acaso, y con arduo trabajo y muy buena suerte, se podría llegar a reconstruir de una forma análoga en otro idioma, encontrando derivados o equivalentes.

La consideración me parece muy significativa, pues si tomamos en cuenta que la realidad visible se transforma sin pausa, gira y cambia a una velocidad inconcebible, y que una imagen no es más que el anhelo de fijar, así sea por un instante, esta incesante transmutación de todos los seres, sorprende que semejante aspecto de un poema pueda traducirse directa e infaliblemente.

Podemos decir, por principio de cuentas, que una imagen es una ecuación del lenguaje donde los dos términos resultan conocidos —algo así como una pintura realista— o bien ambos resultan desconocidos: algo así

como una pintura abstracta. Una metáfora, en cambio, sería una ecuación de palabras donde uno de los términos es conocido y el otro desconocido; y que por esta razón es la metáfora la que nos permite aproximarnos a lo desconocido a través de lo conocido. De aquí el lema paulino: *per visibilia ad invisibilia* (por lo visible vamos a lo invisible).

Per visibilia ad invisibilia. El célebre texto de San Pablo (*Rom.*, I, 20) nos habla de que podemos elevarnos al conocimiento de las propiedades invisibles de Dios a partir de la consideración del universo creado. Este texto, por supuesto, ha sido interpretado a través del tiempo de distintas maneras. Según San Agustín, las *invisibilia Dei* son las Ideas de Dios, por lo que conocer a Dios a partir de lo sensible, es remontar el vuelo a partir de las cosas hacia sus Ideas. Uno de los seguidores más célebres de San Agustín, Hugo de San Víctor, escribió en el siglo XII que las realidades invisibles que permanecen secretas han sido exteriormente conocidas, volviéndose visibles a los ojos de todos. Dicho con sus propias palabras (provenientes del *Didascalicon*, que viene de *didascalia*, y que significa “asuntos relacionados con la instrucción”): “el fin supremo de toda actividad en este mundo es restaurar en nosotros la imagen de Dios”.

Ahora bien, en este juego que consiste en tratar de llegar a lo desconocido o lo invisible por medio de lo visible o lo conocido, hay que distinguir varios niveles. Todos ellos se encuentran dominados por lo que Breton llamó “el demonio de la analogía”, y que aquí he de llamar, jugando un poco con las palabras, “el dominio de la analogía”. Se trata, en todo caso, de un dominio o de un demonio que deben su poder de convocatoria a una característica esencial de la realidad: la red de interrelaciones en la que vivimos y sobrevivimos los diez mil seres. Eso que en la tradición védica se llama “La red de Indra”. No de otra cosa hablaba Mallarmé en una carta a Théodore Aubanel:

Sólo te quería decir que he diseñado un plan para todo mi trabajo luego de encontrar la clave en mí mismo —mi centro— donde me aposento como una araña sagrada entre los hilos que han emanado de mi mente y con cuya ayuda he de tejer, en los puntos de intersección, el encaje más maravilloso que pueda imaginarse y que existe ya en el seno de la Belleza.

O como dice el antiguo Sutra budista:

En el cielo de Indra
se dice que hay una red de perlas
dispuestas de tal manera
que si miras a una
ves a todas las demás
reflejadas en ella.

Del mismo modo,
cada ser en el mundo
no es solamente él mismo,
sino que implica
a todos los demás seres
y es, de hecho, todos
y cada uno de los demás.

Es esta red, esta condición de interrelación, o esta capacidad que el monje vietnamita Thich Nat Han ha denominado “interser”, lo que permite establecer una lógica distinta de la aristotélica, donde A es igual a A, y es distinta de B y nunca puede ser igual a C. Frente a la fría lógica científica de Apolo, se revela esa otra lógica, que con justa razón podríamos llamar “poética”, y que da lugar a toda la escala de la visión: A = B = C = D = etcétera. Ésta es la lógica ardiente de Dioniso y las transformaciones donde domina el Demonio de la analogía.

En este Dominio de la analogía, podríamos distinguir, al menos, cuatro niveles perfectamente diferenciados y diferenciables que en el lenguaje, y muy particularmente en la poesía, hacen su aparición continua: la imagen, el símil, la metáfora y el símbolo. Todos ellos son términos que tienen que ver con la visión y pueden llegar a ser concebidos —o, mejor aún: visualizados— como las cuatro estaciones en un proceso continuo, en un gradiente que bien pudiéramos llamar, metafóricamente hablando, “las estaciones de la vista”, “un año de imaginación” o “el ciclo de la visión”.

Empecemos por la imagen, que es la primera estación de este ciclo imaginativo e imaginario, al mismo tiempo que es la más sencilla de todas sus estaciones. “Una imagen no es una alegoría ni un símbolo de otra cosa; es un símbolo de sí misma”, dice Novalis. Una imagen, en el sentido más lato del término, no es más que una pura representación visual, bien sea en el plano físico, como sucede con el dibujo, la pintura, la fotografía y el cine, o bien sea en el plano mental, como sucede con los recuerdos y los sueños. Una imagen es lo que se nos aparece: lo que vemos: lo que se ve. Una imagen es, en este sentido, una verdadera tautología: A es A y sólo A. Y, como señala Ezra Pound: “La época exige una imagen...”. Que es como decir: el tiempo exige una representación espacial: una imagen. Éste es el grado cero del Dominio de la analogía.

Toda la poesía está llena de imágenes en este sentido, porque es una facultad irrenunciable del lenguaje su poder de dar a ver, de hacer ver, de hacer referencia al mundo de todos los días: al mundo real. Claro que al hacer referencia al mundo cotidiano, el lenguaje ya va preparando el viaje poético de las combinaciones y las invenciones. Un viaje que parte desde ese grado cero que es la imagen simple, que de simple no tiene nada: una imagen es ya una segunda naturaleza con respecto

a lo que sea que se observe. Mediante la imagen el lenguaje se interna en el territorio, en gran medida ignoto e inexplorado, que es el dominio de la analogía, pasando por la metáfora, hasta llegar al símbolo y desembocar finalmente en el mito. Un viaje de retorno a los orígenes, pues el mito es la matriz de los símbolos y los símbolos son, a su vez, y haciendo este raudo recorrido metafórico en sentido inverso, la última escala de la imagen que vuelve a casa. Como dice con maravillosa claridad José Lezama Lima en *El sistema poético*: “Un mito es una imagen participada y una imagen es un mito que comienza su aventura, que se particulariza para irradiar de nuevo”.

La segunda escala en este camino de las transformaciones es lo que se conoce como un “símil”. Se trata de una simple comparación: esto se parece a esto otro. Aquí es donde ha de buscarse la base de la magia simpática, de la herbolaria y la cura por métodos tradicionales. Para una enfermedad de los riñones hay que administrar al paciente un té hecho con una planta cuyas hojas tengan forma de riñones; o para enfermedades relacionadas con la sangre y el corazón hay que prescribir medicamentos hechos a partir de plantas de color rojo, etcétera. Un símil es una ecuación con dos términos conocidos: A se parece a B; por lo tanto, algo han de tener en común. Por medio de un símil hacemos evidente algo que permanecía oculto. Como dice Gemma Corradi Fiumara en *The Metaphoric Process*:

En un intento por explorar las conexiones que existen entre varios dominios heterogéneos, podemos invocar la visión de Davidson de la metáfora. Básicamente nos indica que el lenguaje metafórico consiste en un uso especial de los significados literales destinado o dirigido a sugerir algo que de otra manera habría pasado inadvertido; un “algo” que se vuelve “real” porque ahora existe un cierto lenguaje que lo genera.

La “metáfora” es la tercera escala en este camino. Aquí ya no se trata solamente de constatar que A se parece a B, y de sospechar por lo tanto que existe una relación especial entre ambos términos. Lo que aquí se ve, comprende y expresa es que A, más que ser como B, es en realidad y en última instancia B. “No hay cosa más grande que ser un maestro en el uso de la metáfora —dice Aristóteles— y ésta es la única cosa que no se puede aprender; es la señal del genio”. La metáfora es la herramienta del lenguaje que nos ha permitido aprehender, y al mismo tiempo expresar, la esencial identidad de las criaturas y los hechos que se nos aparecen como separados y distintos. A = B.

“La metáfora y la imagen —las palabras son del poeta y filósofo Ramón Xirau y aparecen en su libro *Poesía y conocimiento*— dicen y a la vez sugieren algo indecible que sin embargo también, en parte dicen. En la metá-

fora, tomada aquí en el sentido más alto de ‘transporte’ o ‘translación’ o de comparación de términos distintos y distantes (las plumas son piedras, los árboles son pájaros), existe siempre algo paradójico”. No olvidemos que “metáfora” es una palabra de origen griego derivada de *meta*, que quiere decir “más allá” y *phéro*, que quiere decir “yo llevo”. Y es justo en este llevar más allá de la metáfora que radica, quizás, el poder esencial de la poesía. En todo caso, no cabe duda de que se trata, por decir lo menos, de uno de sus poderes esenciales. Un poder que alude a los orígenes mismos del lenguaje como la gran traducción del mundo. Y aquí me permito citar en extenso a John Berger que en su ensayo *The Hour of Poetry (La hora de la poesía)* dice:

La necesidad de usar metáforas en la poesía, de descubrir las semejanzas, no proviene de la gana de hacer comparaciones (pues todas las comparaciones, como tales, son jerárquicas), ni de la voluntad de hacer disminuir las peculiaridades de ningún acontecimiento; más bien proviene del deseo de descubrir esas correspondencias de las cuales la suma total sería una prueba de la indivisible totalidad de la existencia. Es a esta totalidad que la poesía aspira, y esta aspiración es el extremo opuesto del sentimentalismo; un sentimentalismo que siempre clama por una excepción, por algo que sea divisible.

No me parece una casualidad que otro de los grandes estudiosos de la imagen y la metáfora en nuestro espacio y nuestro tiempo, el cubano José Lezama Lima, haya titulado precisamente *Fragmentos a su ímán* su último y extraordinario libro de poemas. Todo lo que se encuentra en un momento dado disperso ha de volver a casa: la unánime unidad. Sin sentimentalismos de por medio.

Teniendo esta totalidad en mente que toda metáfora redescubre y confirma, y con este anhelo de ir más allá de los fragmentos hasta volver al origen unitario de la creación, aquí vale la pena señalar que no todas las metáforas tienen el mismo carácter de urgente. Esta urgencia es privativa de ciertas metáforas; podríamos ir incluso más lejos y decir que tan sólo se manifiesta en las auténticas metáforas: aquellas que no son el azaroso resultado de un capricho ni un adorno ni una mera balandronada, sino que responden a la necesidad imperiosa de hablar, así sea oblicuamente, de lo que no se puede hablar.

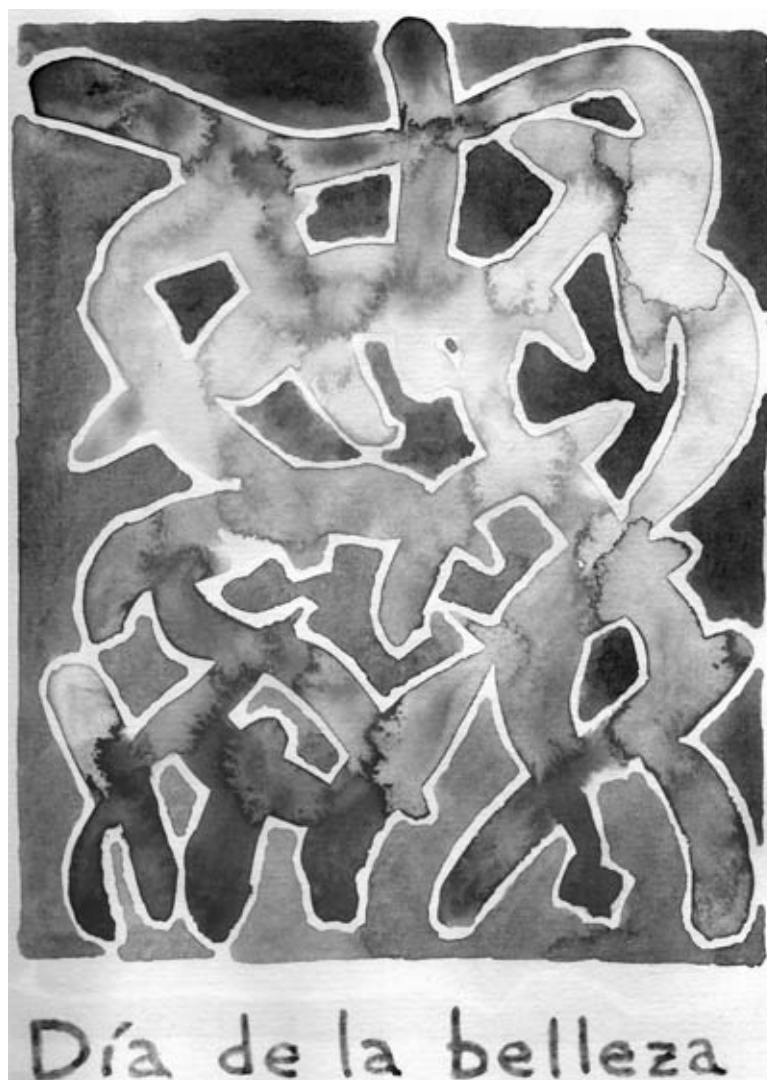
Cuando el Conde de Lautréamont profiere, al principio del cuarto fragmento de *Los cantos de Maldoror*: “Es un hombre o una piedra o un árbol el que va a dar comienzo al cuarto canto”; o cuando Octavio Paz canta: “Hombre, árbol de imágenes, palabras que son flores que son frutos que son actos”; o cuando Salvador Dalí afirma: “la mujer-flor-piel-peyote-joya-nube-llama-mariposa-espejo”, lo que estos poetas están hacien-

do es renovar el viejo pacto con la lógica poética. Frente a las dos posibilidades vitales: la que encarna el lado derecho de la mente (que, tal y como hemos explicado ya, corresponde al lado izquierdo del cerebro) y la del lado izquierdo (y su diestra correspondencia cerebral) la poesía se inclina por el lado izquierdo del mundo y por la diestra mental.

Día y noche, Apolo y Dioniso, masculino y femenino, vigilia y sueño, ciencia y poesía, razón e intuición... la metáfora, al optar por el camino de las transformaciones y la ambivalencia no deja lugar a dudas respecto de su filiación. Allí donde el lenguaje duro, lineal, del conocimiento científico que no admite interpretaciones ni opiniones, nos dice que $\pi = 3.1416$, y nada más... la poesía nos dice otra cosa. La poesía nos recuerda que todo está relacionado y, en última instancia, todo es lo mismo. “Todo es un ojo abierto —observa Roberto Juarroz— y yo formo parte de ese ojo”.

La cuarta y última escala en el camino del dominio de la analogía es el “símbolo”. Aquí ya no se trata tan sólo de presentar, como en el caso de la imagen; o de comparar, como en el caso del símil; o incluso de descubrir relaciones ocultas, como en el caso de la metáfora... sino de otra cosa. Se podría decir que el símbolo comienza allí donde las metáforas manifiestan un carácter de urgencia *absolutamente esencial*. Hago hincapié en las dos últimas palabras porque ambas expresan dos características inalienables de los verdaderos símbolos: son absolutos y son esenciales. Casi se podría decir que el símbolo es de un orden metafórico distinto. El símbolo es *la otra forma* de usar los poderes del Demonio de la analogía.

Ya en el capítulo dedicado a la poesía y el lenguaje de *El llamado y el don* habíamos dicho que la capacidad de simbolizar es inseparable del pensamiento abstracto y conceptual. Desde la necesidad más entrañable del lenguaje por clasificar y conceptualizar surge esta capacidad de reconocer que es posible que una cosa signifique otra cosa. Esto que, en principio, parece tan sencillo, y que se encuentra en la base misma de nuestra manera de comprender y de expresar el mundo, es en realidad uno de los más grandes misterios a los que podemos enfrentarnos. Que esta capacidad de simbolización no es privativa de los seres humanos, ya lo han demostrado los experimentos hechos con chimpancés, por ejemplo, y que muestran que estos animales (y algunos otros también) son capaces de reconocer que una figura o un color o un sonido o una acción pueden significar otra cosa. Sin embargo, hay que subrayar que la capacidad de formar y de compartir símbolos es una cuestión de grados: ésta va desde la simple asociación de un símbolo arbitrario —lo que propiamente constituye un signo— con otra cosa (como sucede precisamente en los experimentos con los chimpancés), hasta la posibilidad de operar entera y únicamente con símbolos, como es el caso de las matemáticas.



Sólo que hablar de símbolos en matemáticas y hablar de símbolos tradicionales son dos cosas completamente distintas, pues el simbolismo tradicional es, para decirlo en palabras de A. K. Coomaraswamy, “el arte de pensar en imágenes”. Y aquí me permito citar en extenso a J. E. Cirlot, que en el ensayo introductorio a su *Diccionario de símbolos*, al hablar del origen y la continuidad del símbolo, afirma:

Con acierto afirma Paul Diel que el símbolo es a la vez un vehículo universal y particular. Universal, pues trasciende la historia; particular, por corresponder a una época precisa. Sin pretender analizar cuestiones de “origen”, consignaremos que la mayoría de autores están conformes en situar el principio del pensar simbolista en una época anterior a la historia, a fines del paleolítico, si bien hay indicios primarios muy anteriores. El conocimiento actual sobre el pensamiento primitivo y las deducciones que pueden establecerse válidamente sobre el arte y la manera de ajuarse del hombre de aquel tiempo justifican la hipótesis, pero especialmente los diversos estudios realizados sobre grabados epigráficos. Las constelaciones, los animales y las plantas, las piedras y los elementos del paisaje fueron los maestros de la humanidad primitiva.

Y es que la única manera de hablar de lo que no se puede hablar es hablar de lo que no conocemos en función de lo que sí conocemos. Éste es el mecanismo que gobierna los símbolos. Como dijo Platón: “aquello que es perceptible a los sentidos no es sino la reflexión de lo que para la mente es inteligible”.

La poesía, como todo el arte, es siempre un vínculo, y, en esta medida, se encuentra siempre en el ámbito de lo sagrado: busca re-ligar. La poesía es, pues, bien vista, no un sustantivo sino un verbo. Es un acto. Está siempre en proceso de ser... o de llegar a ser. Como dice Paul Valéry: “no se trata de ser un poeta; se trata de llegar a serlo”; o como dice Michael Hamburger: “La poesía constituye un tráfico perpetuo y en dos sentidos entre la experiencia y la imaginación”.

Claro que uno a veces se siente más cerca de esta reunión, de este reencuentro, que en otras. Y se dan ocasiones en que, incluso, uno llega a sentirse “parte de”, o se tiene la sensación de “estar adentro” del proceso mismo de la reunión. Pero hay veces en que uno mismo no se siente, así como hay otras en que el “yo” pesa demasiado. Pero queda claro que en el proceso de la poesía va involucrado algo más que eso que llamamos “yo”. Va involucrado siempre el hecho de dar forma.

Y es que en el arte, como decía Edgar Degas, “no es cuestión de lo que puedes ver, sino de lo que puedes hacer ver”. *Donner à voir*, como lo quería Paul Éluard. Éste es el secreto del arte: Dar a ver. Dar a escuchar, dar a sentir y dar a pensar; dar a imaginar, dar a entender y dar a soñar. Dar a través de las palabras una probada de miel de ese otro mundo que anhelaba Baudelaire, y que en sus *Pequeños poemas en prosa* hace su aparición... ¡en inglés! *Anywhere Out of the World*: “Al cabo, mi alma hace explosión, y sabiamente me grita: ¡A cualquier parte! ¡A cualquier parte! ¡Con tal que esté fuera del mundo!”. Sólo que ese otro mundo, ¡es éste! No hay otro. Vuelvo a Éluard: “Hay otros mundos... pero están en éste”. Para bien y para mal, el mundo, que conocemos, y del único que en realidad podemos hablar, es éste: el de los nombres y las formas.

Una vez más: *per visibilia ad invisibilia*. Y lo que en un primer paso no fue sino reconocer que en el mundo de los “sándwiches de realidad”, como solía llamarlos Allen Ginsberg, lo que vemos y vivimos es más un mundo de relaciones que de objetos, más un universo de procesos que de cosas, tarde o temprano puede llegar a convertirse en una visión poética. Una visión que partiendo de los símiles, transitando por el puente de las metáforas, y propulsada en una última etapa por el poder impersonal de los símbolos, nos lleva a recorrer el Dominio de la analogía a todo lo largo y lo ancho, lo alto y lo profundo del lenguaje, hasta dar con el espacio central, fundamental y fundador del mito.

Así relacionan en su ensayo *El carácter de la escritura china como medio poético* Fenollosa y Pound este proceso y este espacio con el lenguaje:

Esto es más que analogía; es una identidad estructural. La naturaleza provee sus propias claves. Si el mundo no estuviera lleno de homologías, simpatías e identidades, el pensamiento se habría muerto de hambre y el lenguaje estaría encadenado a lo más obvio. No habría habido un puente para cruzar desde las verdades menores de lo visto hasta las verdades mayores de lo nunca visto.

¿Y qué son estas “verdades mayores de lo nunca visto” si no los mitos que nos dan base y sostén, lo mismo como individuos que como comunidades? Y es por este intrincado enjambre de relaciones, por esta red de homologías, parecidos y similitudes —lo que Baudelaire llamaba “las correspondencias”— que podemos intuir el espacio primordial, la almendra sagrada de nuestra visión: el mito. Ésta sería la culminación de la cuarta y última escala en este viaje por el dominio de la analogía. Pero este centro irradiante de sentido es, por su propia naturaleza, plural y no lineal. Es, ni más ni menos, la fuente de toda la poesía.

La fuente de las fuentes, la simiente de las simientes: *Der Kern des Kernes*. “Un mito es siempre simbólico —nos dice Pavese— y por esto no tiene nunca un significado unívoco, alegórico, sino una vida encapsulada que, según el terreno y la savia que la nutre, puede estallar en los más diversos y múltiples florecimientos”. Surtidor de imágenes: germen de gérmenes... estallido de esporas de lenguaje poético en otra realidad.

Todo lo que conocemos lo conocemos a través de los nombres y las formas; pero los poetas tratan de ir siempre más allá: tratan de llegar a la orilla y de asomarse a “la otra orilla”... si es que en verdad existe “otra orilla”. La poesía siempre está buscando llegar hasta el límite de sus fuerzas. Ese límite es el que define paradójicamente su forma.

Y la forma visual que adquiere un poema escrito (y de la que sólo podemos hablar en relación a la escritura, pues no existe como tal en la poesía oral) es un elemento que no podemos dejar de mencionar en un capítulo dedicado a la poesía y la imagen, si bien amerita un capítulo aparte. Porque un poema escrito no se dirige a los ojos del lector sólo mediante las imágenes, símiles, metáforas y símbolos que emplea, sino que nos pide una lectura, una comprensión y una manera de ver distinta mediante su forma tipográfica misma. Por medio del arreglo de los signos en la página la poesía nos habla no sólo con palabras, imágenes y sonidos, sino que lo hace también mediante el silencio y los espacios en blanco. Ésta es una de las grandes lecciones de Mallarmé.

No por casualidad —y hablando de Mallarmé y de la poesía como una prueba concreta no sólo de la existencia del hombre, sino de la existencia de “otro mundo”— el manifiesto del grupo Noigandres con el cual se sientan las bases de la poesía concreta brasileña, *Plan Piloto para la Poesía Concreta*, nombra como antecedentes de esta escuela a una serie de autores, comenzando por Stéphane Mallarmé con *Un tiro de dados* de 1897, seguido de los *Caligramas* de Apollinaire de 1918, los *Cantos* de Ezra Pound, escritos y publicados a lo largo de muchas décadas, el *Finnegans' Wake* de James Joyce de 1939, así como los poemas de e. e. Cummings y Oswald de Andrade, amén de la música de Anton Webern y el *Broadway Boogie-Woogie* de Piet Mondrian.

La poesía concreta, que a partir de 1950 pasó a designar en gran medida la práctica de la poesía visual, se convirtió rápidamente en un movimiento internacional, aunque se podría argumentar que su creación se debe, antes que nadie, a Eugen Gomringer, un poeta boliviano-suizo que fue secretario del pintor Max Bill, discípulo de Theo van Doesburg, autor del *Manifiesto del arte concreto* de 1930. Eugen Gomringer lanzó en 1955 su manifiesto *Del verso a la constelación: función y forma de una nueva poesía*.

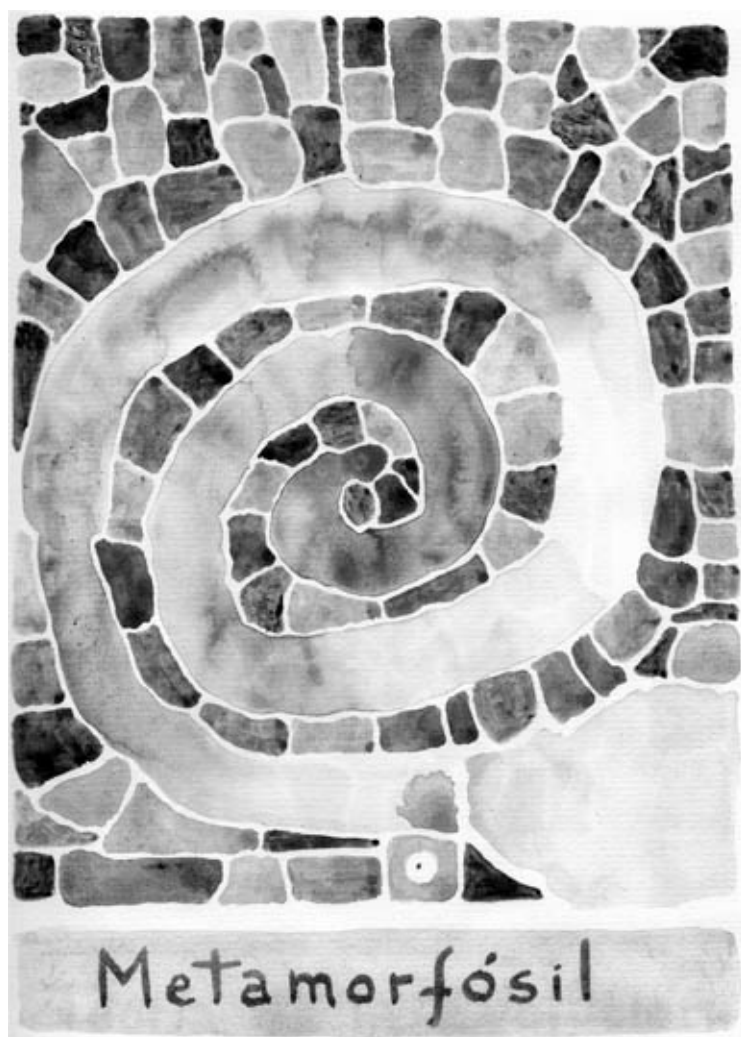
De esa misma época es el *Plan Piloto para la Poesía Concreta*, de Décio Pignatari y los hermanos Augusto y Haroldo de Campos, donde se reconoce que las tentativas experimentales futuristas y dadaístas (y aquí habría que mencionar también los experimentos de los cons-

tructivistas rusos) están en los orígenes de este nuevo procedimiento poético que ofrece una serie de alternativas a la organización convencional poética cuya unidad formal es el verso. Como dice el *Plan Piloto*: “El poema concreto o ideograma pasa a ser un campo relacional de funciones”.

Ésta es también la lección que Ezra Pound aprendió de la poesía ideogramática china por intermedio de Fenollosa. Así, *El carácter de la escritura china como medio poético*, Pound y Fenollosa insisten en que “el idioma chino, con sus muy peculiares materiales, ha conseguido pasar de lo visible hasta lo invisible empleando el mismo proceso que todas las razas antiguas han usado. Este proceso es la metáfora: la utilización de imágenes materiales para sugerir relaciones inmateriales”. Subrayo aquí lo de las “relaciones inmateriales” porque, en realidad, una relación —por su naturaleza misma de vínculo— sólo puede expresarse metafóricamente.

Pero hay otra lección, quizá más importante aún, que podemos aprender de la poesía china. Y ésta tiene que ver con lo que Joseph Brodsky, hablando de la reticencia en la poesía de Cavafis, describe como un salto del primer término de una metáfora —“el tenor”, como lo llamaba I. A. Richards— al segundo término de la ecuación: lo que denominaba “el vehículo”. Al suprimir el tenor y atenerse solamente al vehículo (en el caso de Cavafis el tenor era su vida y el vehículo era Alejandría), el poeta da por sentada la primera parte de la metáfora y procede directamente a la segunda. La gran





poesía china es así, y por eso tantos poemas resultan al lector occidental poco atento meros paisajes, descripciones sin sustancia, poesía sin metáforas. ¡Cuando el poema todo es una metáfora!

En la metáfora, como reveladora de la naturaleza, radica la esencia misma de la poesía. “La metáfora, tendiendo un puente sobre el abismo que separa las actividades mentales, interiores e invisibles, y el mundo de las apariencias externas, ha sido, ciertamente, el mayor regalo que el lenguaje podía haber concedido al pensamiento —dice Hannah Arendt— y, por lo tanto, a la filosofía; pero la metáfora es, en sí misma, más que filosófica, poética desde sus orígenes”. Éste es el poder de la metáfora y tal es el alcance de la imaginación. Por eso no duda Gaston Bachelard en afirmar que “cuando la imagen es nueva el mundo es nuevo”.

Tal vez sorprenda a algunos que el mismo Gaston Bachelard, en ese hermoso libro que dedica al estudio del fenómeno de la imagen poética y que se titula *Poética del espacio*, afirme convencido que “la imagen, en su simplicidad, no necesita un saber. Es propiedad de una conciencia ingenua. En su expresión es lenguaje joven”. Para rematar unas páginas adelante: “En poesía, el no-saber es una condición primera; si hay oficio en el poeta es la tarea subalterna de asociar imágenes”. Sin em-

bargo, no por mera casualidad el capítulo dedicado a explorar las relaciones entre la música y la poesía termina en la misma nota: no-saber. Y es que en poesía este no-saber es muy importante. Más aún: es fundamental. Tanto como el saber. *Wei wu wei*, como dicen los taoístas chinos: hacer y no hacer al mismo tiempo. Saber y no saber. Saber del oficio subalterno de asociar imágenes y no-saber de la conciencia ingenua para dar con ellas. Sentir: ver.

Y es por eso que un poeta nunca puede ver demasiado —así sea el paisaje o la muerte del paisaje— o sentir demasiado —hablo de la muerte y del paisaje— sin que su poesía sea un diálogo entre el ojo y el corazón; sin que sus poemas sean un pacto entre el ojo y el oído; sin que su obra sea una alianza entre el corazón y el oído. Un poeta no puede cumplir con su destino sin que su vida sea un acuerdo entre la visión, el sentimiento, todos los demás sentidos y la inteligencia de las palabras.

Sé que Este Mundo es un Mundo de Imaginación y de Visión. Yo veo Todo lo que pinto en Este Mundo, pero no Todos vemos lo mismo. A los Ojos de un Miserable, una Moneda es más bella que el Sol, y una bolsa raída por el uso del Dinero tiene proporciones más bellas que una Vid henchida de Uvas. El árbol que hace llorar a algunos, es a los Ojos de otros, tan sólo un estorbo Verde en el camino... Así como es un hombre, así ve...

Estas palabras tomadas de la carta que William Blake le dirige al doctor Trusler el 23 de agosto de 1799 revelan con absoluta claridad cómo ve un poeta con los ojos de la imaginación y la visión. Porque, como decía otro de los grandes pensadores de Occidente, Goethe: “Pensar es más interesante que saber, pero es mucho menos interesante que ver”. Y es que para ver de verdad es indispensable que la mente deje de parlotear. En este sentido, el pensamiento fácilmente puede convertirse en un obstáculo de la visión.

Quien observa sus palabras, sus opiniones, todo lo que sabe, no está viendo. Quien compara lo que supuestamente ve con lo que ha visto, no está viendo. Quien habla, bien sea en voz alta o con la boca cerrada, no está viendo.

Para un artista —y un poeta no puede ser la excepción— primero hay que ver con claridad —ver la forma— y luego expresar. Dar forma a la visión. Por eso no se equivoca Ruskin:

Lo más grande que un ser humano puede hacer en este mundo es ver algo, y decir lo que vio de la manera más clara posible. Cientos de personas pueden hablar por una sola que puede pensar, pero miles pueden pensar por una sola que puede ver. Ver con claridad es poesía, profecía y religión: todo al mismo tiempo. **U**