

DONDE TERMINA EL POEMA EMPIEZA LA POESÍA:
LA PÁGINA EN BLANCO COMO LENGUAJE

EMMA SEPÚLVEDA-PULVIRENTI
Univesity of Nevada, Reno

El lenguaje poético ha sufrido severos cambios a partir del siglo XIX. Una de las determinantes del cambio fue la toma de conciencia de las diferencias entre el sentido psicológico de la realidad y los antiguos modos retóricos del lenguaje poético. Para sobrellevar el proceso de cambio de la sensibilidad moderna, algunos poetas trataron de encontrar diferentes maneras de romper con los confines tradicionales de sintaxis y definición. Rimbaud y Mallarmé, entre otros, trataron de devolverle al lenguaje el carácter provisional de fluidez. Trataron de darle nuevamente a la palabra la capacidad de encantamiento; de conjurar lo sin precedente. Se dieron cuenta que la sintaxis tradicional organiza nuestra percepciones de tal manera que absorbemos las cosas con modelos lineales y conforme a su origen.¹ Los cambios producidos acercaron el acto poético de lo observado a lo imaginado. Mallarmé llegó a crear con las palabras no solamente actos de comunicación sino de iniciación a un mundo de misterios privados.² Según Barthes «La agrafia tipográfica de Mallarmé quiere crear alrededor de las palabras enrarecidas, una zona de vacío en la que la palabra, liberada de sus armonías sociales y culpables, felizmente ya no resuena».³ Dentro de este mundo poético aparece la noción de lo que no se

1. George STEINER, *The Language of Silence: Essays on Language, Literature and The Inhuman*, New York: Atheneum, 1967, p. 27.

2. STEINER, p. 28.

3. Roland BARTHES, *El grado cero de la escritura*, p. 77. Agrega Barthes que este tipo de arte tiene la estructura del suicidio porque el silencio es en él como un tiempo poético homogéneo que se injerta entre dos capas y hace estallar la palabra menos como el jirón de un criptograma que como luz, vacío, destrucción, libertad.

dice con la palabra (que está encadenada a la limitación del lenguaje) sino que se deja absorber por el espacio del silencio.

Veamos cómo funciona este espacio del silencio. Empecemos diciendo que la poesía es, en parte, la lucha de la palabra en contra del silencio para crear su propio significado. Después de vencer su lucha, la palabra deja que el silencio vuelva a preponderar sobre todos los demás significados. Por esta razón se dice que la poesía, a menudo, parte de un silencio para llegar a otro.⁴ El primer silencio es el espacio anterior a la creación del lenguaje, y el último silencio es el que nace después de la palabra; está hecho de palabras, pero postula una palabra que niega las palabras. «Es silencio (silencio cifrado) porque además de rechazar las palabras con las cuales se expresa, dice lo que le estaba vedado decir a las palabras».⁵ Pero irónicamente este silencio, como todos los silencios, depende de la palabra, porque: «El poema es algo que está más allá del lenguaje. Mas eso que está más allá del lenguaje sólo puede alcanzarse a través del lenguaje».⁶ Podemos agregar entonces que el poema depende del silencio y de la palabra, y su creación es más que nada el constante intento de depender de ambos y al mismo tiempo lograr trascenderlos en el camino hacia la conquista de su propio significado. Al buscar su propio significado después de la palabra y el silencio, el poema trata de hacer del espacio su escritura. Jaime Alazraki ha definido los silencios entre los cuales se mueve el poema para crear su discurso poético:

Ese hacia... y ese más allá de lo escrito es un espacio en cuyo ámbito el poema se resuelve en la estela que dejan las palabras: un silencio, sí, pero diferente del que precede a la escritura. El primero es un espacio vacío, amorfo, una nada; el segundo también es una nada, pero fecundada de sugerencias: espacio vacío recordado por la palabra que comunica desde su invisible volumen. El silencio que antecede al poema es un caos estéril; el silencio que dibuja el poema es una oquedad poblada de voces inaudibles, que en última instancia son las verdaderas voces de la poesía.⁷

De esta interpretación de los silencios del poema, podemos deducir que el silencio que nace después de la palabra tiene elementos similares a los del silencio anterior a la palabra, pero sus funciones son totalmente diferentes. El silencio inicial era el espacio en el cual la palabra luchaba para buscar su significado y poder nombrar el mundo de las cosas —Paz ha dicho que «la actividad poética nace de la desesperación ante la impotencia de la palabra»— y el silencio al final del poema es el que quiere decirnos lo que las palabras no pueden decir —

4. Jaime ALAZRAKI, «Para una poética del silencio», *Cuadernos hispanoamericanos*, 343-345 (enero-marzo 1979) p. 163.

5. ALAZRAKI, p. 163.

6. Octavio PAZ, *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 23.

7. ALAZRAKI, p. 169.

por eso Paz agrega que la actividad poética «culmina en el reconocimiento de la omnipotencia del silencio».⁸

Los usos del silencio posterior al lenguaje son variados, y van desde su definición por medio de la palabra, hasta el extremo intento de hacer poesía refugiándose en el silencio.

Examinemos las preguntas que aparecen al final del discurso poético. Estas preguntas son generalmente de carácter retórico y tienen la función específica de crear un espacio más allá de la palabra. A veces el poema desarrolla un planteamiento general que al final se cuestiona con una pregunta, que en vez de terminar el discurso lo extiende al campo de la meditación.

Veamos como primer ejemplo, un poema de José Hierro, titulado «Cumbre». El hablante describe el momento en que pisa la tierra firme después de haberla evocado en sueños por mucho tiempo. Todo le parece similar a lo que fue en otro momento, pero sin embargo el tiempo ha pasado y no será nunca lo que fue antes: «Firme, bajo mi pie, cierta y segura, / de piedra y de música te tengo, / Señor, Señor Señor: todo lo mismo, / Pero, ¿Qué has hecho con mi tiempo?»⁹ La pregunta final del poema, en vez de servir como cierre último al discurso poético, abre el poema al espacio del silencio. Después de la pregunta ya no se piensa en el lugar que se describe sino en el tiempo que ha transcurrido. No es una pregunta que espera respuesta sino que es una interrogante que extiende el poema más allá de lo dicho por las palabras.

Algo similar ocurre en un poema de Dámaso Alonso en el que se describen las diferentes actitudes humanas frente a la muerte. Se enumeran las reacciones de los seres humanos: 1. los que «van quedando estupefactos, / mirando sin avidez, estúpidamente, más allá, cada vez más allá / hacia la otra ladera»; 2. los que «voltean la cabeza a un lado y otro lado»; 3. los que «agitan con angustia los brazos por fuera del embozo»; 4. los que «maldicen a Dios, / escupen al Dios que les hizo, / y las cuerdas heridas de sus chillidos acres / atraviesan como una pesadilla las salas insomnes del hospital»; 5. los que «llaman con débil voz / a sus madres»; 6. los que hablan «de viajes largos, / de viajes por transparentes mares azules, por archipiélagos remotos»; 7. los «félices, / que pasan de un sueño rosado, de un sueño dulce, tibio y dulce / al sueño largo y frío». Todos los que mueren, aunque mueran de diferente manera, tienen una característica en común: «todos, todos se quedan / con los ojos abiertos». Después de esta afirmación, el hablante trata de encontrar la razón de este «espanto último». Termina el poema con la pregunta desesperada «Ah, Dios mío, Dios mío, ¿qué han visto un instante esos ojos que se / quedaron abiertos?»¹⁰ El poema describe el comportamiento del ser humano en el umbral de la muerte, pero

8. Octavio PAZ, *Corriente alterna*, México: Siglo XXI, 1967, p. 74.

9. José HIERRO, *Poesías completas*, Madrid: Adonais, 1947, p. 96.

10. Dámaso ALONSO, *Hijos de la ira*, Baltimore: The John Hopkins Press, 1970, p. 30.

la pregunta final cambia el sentido total del poema que se convierte en la interrogante de qué es verdaderamente lo que encuentra el individuo internamente al morir. La pregunta abre el poema al espacio del pensamiento en el silencio. No se espera respuesta, la pregunta sirve para meditar sobre el momento de transición entre la vida y la muerte.

En algunos casos la pregunta final del poema, que da paso al silencio que nace después de la palabra, puede cambiar totalmente el tono del pensaje poético que se quiere expresar:

Una mano divina
Tu tierra alzó en mi cuerpo
Y allí la voz dispuso
Que hablase tu silencio.

Contigo solo estaba,
En ti sola creyendo;
Pensar tu nombre ahora
Envenena mis sueños.

Amargos son los días
De la vida, viviendo
Sólo una larga espera
A fuerza de recuerdos.

Un día, tú ya libre
De la mentira de ellos,
Me buscarás. Entonces
¿Qué ha de decir un muerto?¹¹

Este poema de Cernuda, titulado «Un español habla de su tierra», hace un recuento de los lugares que el hablante añora volver a ver. La primera parte menciona los lugares geográficos e históricos que son «Tan dulces al recuerdo». Después abruptamente el hablante nos da la razón por la cual esos lugares solamente pueden existir en el recuerdo: «Ellos los vencedores / Caínes sempiternos, / De todo me arrancaron, / Me dejan el destierro». Desde ese momento España se convierte en la destinataria del resto del discurso: «Tu tierra»; «Que hablase tu silencio»; «En ti sola creyendo»; «tú ya libre / De la mentira de ellos, / Me buscarás». Todo culmina en el «Entonces» que aparentemente dará la respuesta al hablante. — No tenemos respuesta — sino todo lo contrario, el poema termina con la profunda ironía de la pregunta final: «¿Qué ha de decir un muer-

11. Luis CERNUDA, *La realidad y el deseo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 176.

to?» Esta pregunta cambia el tono del poema, y al mismo tiempo enlaza la palabra con el silencio que empieza después de la pregunta. En este espacio del silencio se reflexiona sobre la idea de que cuando España sea libre será demasiado tarde para volver.

En relación directa con el silencio, existen variedad de recursos poéticos que se apoyan en el silencio al final del poema para crear la sensación de estar frente a un discurso abierto. En algunas instancias se detiene bruscamente el desarrollo del mensaje y termina el poema con una sola palabra entre paréntesis, o, en otros casos cambia el tono y el ritmo del poema para llegar a concluir en una frase final de carácter exclamatorio. También se destacan los puntos suspensivos que detienen el fluir de la palabra, y logran que, por medio del silencio, el poema continúe en el lector.

Dentro de la estructura del poema nos encontramos con puntos suspensivos que tienen una importante función al comienzo y al final del poema. Al comienzo del discurso su función es primordialmente la indicación de que existe un espacio de silencio anterior al comienzo del discurso poético. No olvidemos que en su relación con el silencio, los puntos suspensivos tienen también un papel importante dentro del poema. Al comienzo del poema servían para separar el silencio y la palabra; determinaban que la palabra vencía al silencio y llegaba a ser lenguaje. Cuando aparecen dentro del poema, crean un espacio elíptico que puede lograr, a veces, grandes cambios en el significado del discurso poético.¹² Y como correlación lógica, si los puntos suspensivos sirven como antesala al silencio, tenemos que decir que tendrán gran importancia en el espacio que crea el silencio después de la palabra.

A menudo los puntos suspensivos se usan al final del poema para acrecentar un espacio que no se quiere delimitar con el final del discurso:

.....
No era el mar...: Llegados
a las bocas de luz que lo decían
con largor infinito,
vibra, otra vez, inmensamente débil
—síííí—,
en un lejos que el alma sabe alto
y quiere creer lejos, sólo lejos...¹³

12. El uso de los puntos suspensivos dentro del poema es muy frecuente en la poesía de Antonio Machado. Ver los poemas XVI, XXVIII, XXX, XCII y XLV en *Poesías completas*, Madrid: Espasa Calpe, 1955.

13. Juan Ramón JIMÉNEZ, *Diario de un poeta recién casado*, núm. 56, *Libros de poesía*, Madrid: Aguilar, 1979, 217.

En este caso podemos ver que hay diferentes elementos que juegan un papel importante en la creación de la atmósfera espacial de distancias: «el sí infinito, / al que nunca se llega»; el uso de la palabra sí con la vibración de un alargado eco: «sííííí»; la luz evasiva que llama al hablante, quedando siempre fuera de su alcance, y «un lejos que el alma sabe alto». Todos estos parámetros de distancia crean la sensación de un espacio abierto que continúa después de los puntos suspensivos que van al final del poema. La función comunicativa de la palabra termina antes de los puntos suspensivos, pero el discruso se extiende con el silencio que nace al terminar la palabra «lejos». Algo similar ocurre en un poema de A. Machado:

Sobre la tierra amarga
caminos tiene el sueño
laberínticos, sendas tortuosas,
parques en flor y en sombra y en silencio;
criptas hondas, escalas sobre estrellas;
retablos de esperanzas y recuerdos.
Figurillas que pasan y sonríen
—juguetes melancólicos de viejo—
imágenes amigas,
a la vuelta florida del sendero,
y quimeras rosadas
que hacen camino... lejos...

Se describen en este poema las distancias que el hablante percibe en el mundo onírico. Son más que nada espacios visuales imaginados que desfilan por la mente del hablante: «caminos... laberínticos»; «sendas tortuosas»; «parques en flor y en sombra»; criptas hondas»; «escalas sobre estrellas» etc. En el desfile de las «imágenes amigas» se van alargando los espacios, y al terminar el poema se puede visualizar la descripción del camino que continúa con la palabra «lejos». El hablante termina de usar las palabras, pero recurre al silencio para extender el poema a otros espacios imaginables que nacerán después de los puntos suspensivos.

Podemos deducir por lo mencionado anteriormente que el acto poético resulta ser una batalla en contra del silencio. El poeta intenta vencer esta batalla usando como arma la palabra.¹⁴ Octavio paz ha dicho que mediante esta lucha, el poeta se acerca al último extremo del lenguaje: «Por una vía que, a su manera, es negativa, el poeta llega al borde del lenguaje. Y ese borde se llama silencio, página en blanco».¹⁵ El poema fue un intento de nombrar lo innombrable a

14. ALAZRAKI, p. 165.

15. PAZ, *El arco y la lira*, p. 147.

través de los signos de la escritura, pero «donde termina el poema, comienza la poesía; la presencia no son los signos pintados que vemos, sino aquello que invocan los signos».¹⁶ Hay un verdadero paralelo entre poesía y religión; ambas aspiran a un absoluto. «Al final del texto religioso espera Dios como la revelación que salmo o veda desatan; al final del texto poético espera el silencio».¹⁷ Pero este silencio en vano espera «la inminencia de una revelación que no se produce».¹⁸ Porque, nuevamente repitiendo las palabras de Paz, tenemos que entender que «La mística es una inmersión en lo absoluto; la poesía es una expresión de lo absoluto o de la desgarrada tentativa para llegar a él».¹⁹ Quizás era esto lo que intentaba proclamar Rilke al anunciar que el verdadero lenguaje comenzaría donde terminaba el lenguaje.

El hombre se hizo hombre gracias a la palabra, y haciendo uso de ella intenta alcanzar y sobrepasar los límites que se le han impuesto como ser humano; «el hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del lenguaje natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear el lenguaje».²⁰ Notemos que al crear el lenguaje el hombre eligió separarse del mundo natural que lo envolvía, y como consecuencia directa entró en el mundo de las cosas. A partir de esa decisión tuvo conciencia de ser, tuvo historia y cultura; fue miembro de una comunidad humana. Pero el mismo elemento que lo hizo humano (la palabra) lo empujó a enajenarse y más tarde a des-humanizarse.²¹ La cultura, que fue parte de su proceso de humanización, lo hizo vivir desposeído de su fundamento originario. Esos presenciando el momento en que la palabra ha ido más lejos de lo que se esperaba:

La palabra no es idéntica a la realidad que nombra porque entre el hombre y las cosas —y, más hondamente, entre el hombre y su ser— se interpone la conciencia de sí. La palabra es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior. Mas esa distancia forma parte de la naturaleza humana. Para disolverla, el hombre debe renunciar a su humanidad, ya sea regresando al mundo natural, ya trascendiendo las limitaciones que su condición le impone. Ambas tentaciones, latentes a lo largo de toda la historia, ahora se presentan con mayor exclusividad al hombre moderno.²²

16. Octavio PAZ, *El signo y el garabato*, México: Joaquín Mortis, 1973, p. 51.

17. ALAZRAKI, p. 172.

18. Jorge Luis BORGES, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires: Emecé, 1964, p. 12.

19. PAZ, *Las peras del olmo*, Barcelona: Seix Barral, 1971, p. 99.

20. PAZ, *El arco y la lira*, p. 34.

21. ALAZRAKI, p. 163.

22. PAZ, *El arco y la lira*, p. 35.

Es difícil determinar cual será la alternativa a seguir, porque si el hombre para volver a su estado natural tiene que reconquistar su unidad primordial que mantenía con el mundo... «¿no saldrían sobrando las palabras? El fin de la enajenación sería bien el del lenguaje. La utopía terminaría, como la mística, en el silencio».²³ Esta alternativa está lejos de su fin y mientras tanto será necesario recurrir a la poesía para eliminar esas distancias creadas por la enajenación del lenguaje: «Es evidente que la fusión —o mejor la reunión— de la palabra y la cosa, el hombre y lo nombrado, exige la previa reconciliación del hombre consigo mismo y con el mundo. Mientras no se opere este cambio, el poema seguirá siendo uno de los pocos recursos del hombre para ir, más allá de sí mismo, al encuentro de lo que es profunda y originalmente».²⁴

Pero el poema bien se ve afectado por la crisis del lenguaje, y cada vez vemos con mayor claridad el uso y el abuso del lenguaje. En esta crisis del lenguaje una de las posibles alternativas de escape es el silencio: «Cuando las palabras de la ciudad están llenas de salvajismo y mentira, nada habla más alto que el poema no escrito».²⁵

Esta situación expresa un estado de crisis general humana, que afecta bien a la palabra. El silencio aparece en el contexto de esa crisis. Pero no siempre la conciencia de las limitaciones del lenguaje ha estado unida a un sentimiento de crisis. A veces, han servido para expresar la ambición humana de ir, más allá de las palabras, y sumergiéndose en el silencio, llegar a lo absoluto. La poesía y la doctrina de San Juan de la Cruz representan uno de los más altos ejemplos a este canto a las virtudes del silencio. Pero desde la poesía medieval latina hasta Mallarmé, y el simbolismo, la inevitable limitación de la palabra humana ha sido un tema frecuente de reflexión. Esta limitación lleva consigo, a veces, la consideración de la amenaza de lo que podría encontrar el poeta si intenta sobrepasar los márgenes del discurso humano.²⁶

Después de los ejemplos del espacio de silencio que nace donde termina la palabra, es necesario que nos preguntemos el porqué de esta tendencia a favorecer el valor de lo no escrito: ¿Cuál es realmente la razón de la desconfianza en el poder del lenguaje y la entrega de la poesía al espacio del silencio? Podemos buscar muchas posibles soluciones. George Steiner ha planteado que vivimos en un mundo donde lo primordial es el discurso del lenguaje. Pero que necesios encontrar las posibilidades que ofrece el mundo sensorial e intelectual que está más allá del lenguaje. La comunicación no se puede limitar sólo al campo del lenguaje, porque el lenguaje solamente es capaz de representar el sentido de un segmento de la realidad, mientras que el resto (la mayor parte) puede ser inter-

23. PAZ, p. 36.

24. PAZ, p. 37.

25. STEINER, p. 54.

26. STEINER, p. 39.

pretada por medio del silencio. El poeta al confiar en la primacía del silencio puede verlo como una ventana abierta a la luz, y no la obstrucción de una muralla. De esta manera, a través del lenguaje veremos, efectivamente, la luz y no la oscuridad.²⁷ Hemos abusado del lenguaje lo hemos llevado a los extremos, la poesía ahora intenta recobrar terreno y quiere obligar al lenguaje a callarse: «para que de ese silencio emerja su mensaje más profundo: un puente de retorno hacia la verdadera realidad».²⁸

27. STEINER, p. 21.

28. ALAZRAKI, p. 180.