

Apuntes para una poética de la lectura en dos poemas de Eugenio Montejo

Some Lecture Notes on Poetics of Reading in Two Poems by Eugenio Montejo

Elizabeth Arias Flores

Departamento de Lingüística

Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela

elizaria@gmail.com

Resumen

Dos poemas de Eugenio Montejo permiten dialogar con nociones teóricas asentadas en la estética de la recepción y en la pragmática del texto lírico para indagar sobre la poesía como acontecimiento comunicativo. A partir de la pregunta por la recepción que espera la poesía, se intenta captar cómo la voz enunciativa, manifiesta textualmente como voz autoral, configura un lector, demanda una actitud y actuación, y expresa una explícita *poética de la lectura* que deja ver el poema como un espacio de comunión entre creador y receptor poético.

Palabras clave: lectura poética, Eugenio Montejo, pragmática, estética de la recepción.

Abstract

Two poems from Eugenio Montejo's work contribute to the dialogue between reception aesthetics and pragmatics of lyrical texts towards the characterization of poetry as a communicative activity. Starting with the question of how reception is expected from poetry, the enunciative voice becomes authorial voice which shapes the readers, demands attitude and performance, and shows a poetics of reading that configures a common space between author and reader.

Keywords: poetics of reading, Eugenio Montejo, pragmatics, reception aesthetics.

Autor: Lector que a veces eres recuerdo de presencia frente a mis páginas y no tienes presencia; tu cara se acerca y espejea en mis hojas soñando ser, y no tienes presencia. Lo que me ocupa es el lector; eres mi asunto, tu ser desvanecible por momentos; lo demás es pretexto para tenerte al alcance de mi procedimiento.

Lector: Gracias.

Macedonio Fernández. 1982. *Museo de la novela de la Eterna*

1. EL LECTOR COMO ASUNTO

El diálogo que aparece como epígrafe le da voz a los dos extremos “existentes” en cualquier interacción literaria: autor y lector. También asoma la dinámica “tras bastidores” del texto literario, afianzada en su doble naturaleza: Como artefacto artístico, “signo estético determinado para ser hecho público” (Vodička, 1979: 55), y como hecho lingüístico, el texto literario contempla a su lector y aspira alcanzarlo. Comprenderlo supone un recorrido que abarca desde su producción –lo que un autor postula como obra– hasta su recepción por el público, punto de llegada que obliga, como sostiene Piglia, a la pregunta fundamental:

La pregunta «qué es un lector» es, en definitiva, la pregunta de la literatura. Esa pregunta la constituye, no es externa a sí misma, es su condición de existencia. Y su respuesta –para beneficio de todos nosotros, lectores imperfectos pero reales– es un relato: inquietante, singular y siempre distinto. (2005: 14)

Piglia ofrece ese relato en “El último lector” (2005), su recorrido por las figuraciones del lector en la literatura, en una suerte de espejo de muchísimas caras que refleja tantos y variados modos de leer. El lector inocente y el malicioso; el compulsivo, el adicto, el enfermo; el lector héroe trágico o el místico descifrador de oráculos; el lector creyente y el hereje; el copista y el que busca entre líneas. Narradores que dan nombre y rostro y voz a los que leen en un tren, en un banco de plaza, en una biblioteca o en un sillón de terciopelo verde. Esos lectores novelados dan cuenta de la importancia del lector para la literatura, dicen que cada lector tiene una historia propia y apuntan al acto de leer como experiencia individualizada y única.

El autor precisa aún más: “La pregunta «qué es un lector» es también la pregunta sobre cómo le llegan los libros al que lee” (2005: 19). Queda implícito que entre la obra y su lector se interponen factores como la institución educativa, la labor de editoriales y medios de difusión y la crítica literaria, todas mediaciones que inciden en la valoración del material y en la formación del interés y gusto público (Isava, 2016) y, en consecuencia, producen una diversidad de “actuaciones receptivas” y posibilidades de actualización que pueden apreciarse en el comportamiento histórico de la obra.

En otro sentido, en *Museo de la novela de la Eterna*, desde su poética de “trabajo a la vista”,¹ Macedonio Fernández instala al autor y al lector como personaje y con ello lo pone de relieve como problema de la creación artística. A juicio de Fernández Moreno, prologuista, “el lector fortalece su importancia, al aparecer como último término de toda la actividad literaria; correlativamente, el texto pierde importancia” (Fernandez, 2005: XLIII). Aunque la última proposición es polémica y habría que poner el texto “en su santo lugar”, es indudable el correlato entre el emisor y su destinatario. El texto literario, lo explicito o no, se dirige “al «tan-soñado» Lector”, “al «que-el-autor-sueña-que-lee-sus-sueños» Lector”, “a «lo-único-real-que-el-arte-quiere» Lector”.² Con esa peculiar adjetivación Macedonio Fernández finaliza la búsqueda de identidad para su lector: “Creo haber

¹ Cursivas del autor.

² El autor propone leer esto como un adjetivo formado por composición por lo que debe leerse como una sola palabra.

individualizado a quien me dirijo: al lector, y haberle conseguido la adjetivación total de su ser, después de tanta fragmentaria y algunas falsas”. (2005: 213)

Las consideraciones anteriores son una entrada propicia para aproximarse a la lectura poética a partir de la pregunta acerca de cómo quiere ser recibida la poesía o qué espera de su lector. Este ejercicio dialoga con dos poemas de Eugenio Montejó y con algunas nociones asentadas tanto en la estética de la recepción como en la pragmática del texto lírico. Por su forma y temática, los poemas seleccionados pueden inscribirse en la llamada *meta o auto poesía*, por lo que aquí se incluye una breve caracterización de esa tipología.

Hanni Ossot (2005) dice que “La poesía le llega a uno como el amor o la fiebre”. Sugiere un acontecimiento inesperado o inadvertido, a lo mejor inevitable, pero también algo que ocurre para sí, una experiencia íntima, personalísima y, tal vez, por ello, renuente a la regularización y al escrutinio. Pero si es cierto que la poesía, “alberga palpables intenciones sobre nosotros” (Eagleton, 2010: 112), es decir, se trata de un acto comunicativo, es válido buscar la manifestación de esas intenciones. De modo que aquí se intenta dejar que la propia voz poética, desde su propio asiento, revele lo que pide a su lector.

2. EL DIÁLOGO POÉTICO O MIRAR LA LLAMA

*Uno solo espera de los poetas
un óbolo que nos sirva para el trayecto.*
Rafael Cadenas, 2011

Bajo la entrada *poema*, pueden encontrarse definiciones como las siguientes: “1. Obra poética normalmente en verso. 2. Tradicionalmente, obra poética de alguna extensión”. (DRAE, 2018). “Composición literaria de carácter poético, en general escrita en verso o en prosa.”. (Beristain, 1995: 394). Poesía y poema parecieran jugar con los diccionarios y manuales porque cualquier definición deja escapar la poesía. Sin embargo, a efectos de abordar la experiencia de la lectura poética, siempre es necesario repasar criterios que permitan abarcar la complejidad de este tipo de texto.³

Desde el enfoque pragmático, puede hallarse un asidero válido en las tres dimensiones descriptivas sintetizadas por Chumaceiro (2010): 1) como interacción textual, porque el poema relaciona unas determinadas “entidades”; 2) como materialidad lingüística, porque organiza unas estructuras verbales en función de ciertos efectos; y, por último, 3) como representación, porque remite a un universo de cosas, el mundo allí creado o aludido. Las tres dimensiones coexisten en el poema pero cada una de ellas acota problemas de naturaleza diversa y deja ver rasgos específicos que tienen repercusión en la lectura.

Como “acontecimiento comunicativo” (Beaugrande y Dressler, 1972), manifestación y producto de una interacción discursiva, el texto lírico sostiene un diálogo doble y en dos tiempos, con su creador y con su lector, en ambos casos vital y creador. Siguiendo a Bachelard, el poema toma la forma de una llama de vela y “cuando el soñador de llama habla a la llama, habla consigo mismo, estamos frente a un poeta” (1975: 11). En solitario,

³ La denominación (texto, poema) ya plantea un problema metodológico. Se emplean como sinónimos, aunque no designen lo mismo, *poema*, *texto poético*, *texto lírico*, *composición poética*. Sin dar discusión de este punto, se preferirá aquí emplear el término *poema* y tratarlo como una modalidad textual del género poesía, sin mayores distinciones formales sobre sus variedades.

el poeta dispone las palabras en ciertas formas y al mismo tiempo se dispone para ellas (para las formas, para las palabras). Busca las palabras y con las palabras y lo que emerge de esa búsqueda constituye una *verdad* que se atestigua, una *declaración*, en el sentido de informe o reporte de un “estado de cosas” que Gadamer (2001) da al término, y que en la voz de Rafael Cadenas se hace destino ineludible: “Pero estamos aquí para decir / verdad” (2011: 87)

Supone entonces el poema una indagación dirigida a alcanzar esa *verdad poética* de la que emana un doble fulgor, una irradiación que alcanza por igual la escritura y la lectura, como queda dicho en “El taller blanco”, precisamente un ensayo sobre la escritura poética: “Sólo en la soledad alcanzamos a vislumbrar la parte de nosotros que es intransferible, y acaso esta sea la única que paradójicamente merece comunicarse a otros” (Montejo, 2007: 269). El poema declara la verdad del poeta pero la lectura atrae la verdad del lector. De nuevo con Bachelard, “La llama lleva a los más diversos dominios de la meditación su carga de metáforas e imágenes” (1975; 9). Es ese proponerse como profunda exploración de lo humano lo que hace de la poesía un espacio de encuentro, y por ello doblemente vivo: su acontecer es una experiencia vital tanto para el creador como para su destinatario. De este modo, como expone con belleza Teresa Cacique, el poema contiene un diálogo “cual corazón que da cabida, recibe y expande (en movimientos acordes de sístole y diástole) la iluminadora verdad que se produce en la interlocución” (2007: 28).

La pluralidad de interpretaciones posibles de la obra literaria ha llevado a afirmar que la constitución del sentido es un acto propio y autónomo de la recepción, en contraposición a enfoques del sentido como inherente y exclusivo al texto. Un punto de equilibrio entre estos dos extremos es considerar, como propone Stierle,⁴ la existencia de un “potencial receptivo” que se actualiza parcialmente en la historicidad de la obra pero que se hace posible “por la realidad del texto mismo” con lo cual el texto “constituye un esquema primario de pertinencia” (1979: 122) que orienta una recepción específica. La manera en que se manifiesta la interacción discursiva en el texto poético forma parte de su esquema y es lo que permite diferenciar su recepción de la del texto pragmático.

En general, todo enunciado manifiesta y es consecuencia de una enunciación de la que forman parte el locutor y su alocutario (Benveniste, 1986: 85). Estos, en el texto, dejan de ser individuos empíricos o históricos para aparecer como instancias, “estrategias textuales” (Eco, 1987) o roles discursivos que pueden ser observados mediante marcas o indicios formales. La manera en que esas marcas de enunciación se opacan o transparentan en el texto y las “tareas” que corresponden a cada rol involucran procedimientos y operaciones textuales que colaboran en las distinciones genéricas. Así, pueden distinguirse discursos que prefieren mostrar más de otros que esconden o enmascaran las figuras de su enunciación y también discursos en los que la interpretación textual es más explícitamente orientada por el emisor.

La situación de enunciación así instalada está constituida también –continuando con Benveniste– por un “consenso pragmático” anclado en la referencia,⁵ es decir, en una relación particular con el mundo que crea un “centro de referencia interna” en cada texto,

⁴ Stierle (1979) está viendo la constitución de sentido integrada o contenida en la obra. Discrepa con Iser, que plantea esa constitución como acto receptivo, independientemente de la obra.

⁵ La posibilidad de referir y co-referir, para los interlocutores.

una situación discursiva manifiesta “por un juego de formas específicas cuya función es poner al locutor en relación constante y necesaria con su enunciación” (1986: 85). A esos efectos sirven, entre otros, las formas pronominales, los tiempos y modos verbales, los adverbios de tiempo o lugar y la modalidad oracional. La efectividad comunicativa depende de la clara identificación de la situación de discurso, en razón de lo cual el texto aporta ciertas claves. Los interlocutores, al reconstruir o reconocer el contexto, pueden adecuar sus interpretaciones al mundo referido en el texto.

Pero de otra manera opera la poesía. La enunciación que se instala en/con el poema es opaca y vuelve difusos sus contornos. Ya desligada de su autor histórico, la instancia que habla en el poema ha sido asociada a nomenclaturas tales como “sujeto lírico” o “voz poética”. Y se asume, aunque no siempre es así, que esa voz se expone en primera persona, es un “yo” que dice cosas desde cada línea. Sin embargo, el poema puede contener y hacerse eco de varias voces. No basta entonces con desdoblar la instancia discursiva⁶ porque no siempre hay unicidad o especificidad en ella. Las marcas formales pueden resultar ambiguas y velar el lugar de enunciación hasta confundir las voces. Y esta ambigüedad es parte de la estrategia del poema, la opacidad y densidad que genera es un efecto y comporta procedimientos textuales. De allí que haya consenso en suponer una “precondición de la enunciación” y en asumir que “la poesía es de entre todas las modalidades literarias la más necesitada del recurso a la enunciación como marco descriptivo o definitorio” (Casas, 1994: 269)

En este punto cabe conectar con dos nociones productivas de la estética de la recepción referidas a la representación. Puede entenderse el texto literario como “formación esquemática” por cuanto los objetos no se exponen en su totalidad, es decir, no es posible, con la información que se aporta en los enunciados, retratarlos por completo y con todas sus propiedades. Quedan así “lugares de indeterminación” que el lector va superando, obviando la indeterminación o completando los aspectos con datos provenientes de su percepción y conocimiento. Mediante este proceso de “concreción” de lo representado se produce “la peculiar actividad co-creativa del lector” (Ingarden, 1979: 37).

Vinculado a lo anterior, pero mirando hacia la enunciación, distintas aproximaciones teóricas coinciden en afirmar que la poesía no presenta con nitidez las coordenadas o indicaciones para ubicar y reconocer tiempo y lugar o los seres y objetos aludidos, por lo que sus enunciados aparecen carentes o incompletos de situación de habla. Dicho de otra manera, en lugar de explicitar las condiciones suficientes para reconocer en el esquema quién/cuándo/dónde habla y sobre qué/a quién, el poema genera una situación indefinida y confusa (o incluso, aparentemente inexistente) que hace de la propia enunciación un lugar de indeterminación. Esta “indeterminación enunciativa” es un rasgo estructurador y operativo del poema y su efecto es propiciar “una *actitud especial de recepción* que no reclama tales contextos y acepta los vacíos situacionales no como una merma, sino como un esquema discursivo necesario”⁷ (Pozuelo, 2007: 217)

Dado que esta enunciación forma parte de su estrategia comunicativa y se vale de formas y procedimientos verbales, es decir, de recursos de textualidad, puede hacerse corresponder a

⁶ La narrativa y la dramática delimitan de modo más tajante sus espacios enunciativos ya que es posible distinguir la voz del narrador (y sus tareas hacia el narratario) de las voces de los personajes que viven la historia, incluso cuando el narrador es uno de ellos.

⁷ El resaltado es mío.

lo que Wolfgang Iser denominó “estructura apelativa de los textos”, aludiendo a “las condiciones técnicas del lenguaje que son responsables de la orientación de las reacciones del lector”. (1979: 142). La indeterminación impacta también la relación del texto con los objetos y temas, el orden de cosas referido en el poema: El esquema enunciativo, logra difuminar también el aquí y el ahora “real” del poema para crear lo que Pozuelo Ivancos llama una “imagen de presentez” (2007: 217), una actualidad que involucra al lector por cuanto “actualiza, presentifica lo leído como emergente en ese momento” (2007: 229). Ingarden⁸ (1968, citado por Pozuelo, 2007: 230-231) refiere esta cualidad de “vivencia del presente” asociada con la identidad del “yo lírico” y la plantea como soporte en la *concretización* de la obra literaria lírica.

Cabe aclarar, sin embargo, que no se trata de una desaparición del anclaje del poema, como si existiera una especie de “enunciación cero” que sacara al productor del mensaje (y lo que dijo) y dejara sólo a su destinatario. Ello no es sino una reducción de la complejidad enunciativa que llega a empobrecer la interpretación del poema e, incluso, a “desarticular su sentido” (Palma, 2007: 46). Si se acepta que “La poesía surge cuando una vivencia apremia ser expresada en palabras, por consiguiente en el tiempo” (Dilthey, 2007: 157), no puede sino aceptarse que la representación de esa vivencia guarde alguna huella de quien vivió, de su momento y de su apremio. En ese sentido, esta enunciación indeterminada o difusa produce, no la desaparición de la producción del poema, no el silencio de quien enuncia sino, más complejo, un entrelazamiento de enunciaciones, un coro de voces que hace surgir el misterio poético. De modo que, como parte de la textura poética, la indeterminación constituye una estrategia por cuyo efecto se produce en el poema “un haz que entrecruza o convoca a la figura de la escritura y de la lectura” (Palma, 2007: 42).

Por otra parte, si se entiende el doble diálogo integrado al esquema de pertinencia de la poesía, hay que aceptar el poema como un lugar donde poeta y lector “se acercan y espejean”. Un lugar que guarda alguna huella de aquello que pidió ser dicho en poesía. No palabra suelta, sino palabra enlazada a un vivir humano es el poema, y es por eso capaz de representar humanidad y suscitar empatías. Las palabras no aparecen de la nada en la superficie del poema, están allí para que dos hablen en/con ellas.

Lo que ocurre en el poema es, entonces, como propone Palma, que el lector “confluye en el tiempo y en el espacio con un sujeto enunciativo específico” (2007: 46). De lo que se sigue en el texto poético una dimensión múltiple y abierta que imbrica al que escribe y al que lee, cada uno desde su espacio y tiempo, y hace posible, en consecuencia, la existencia de una referencia no clausurada ni fija. La deixis no se mueve del texto ajeno a un referente también ajeno sino del texto donde se encuentra el lector a un referente que ha sido *apropiado* por este en el acontecimiento de la lectura. La “presentez” es de nuevo un juego de espejos, un artificio para lograr que aquello de lo que el poema habla sea también, al mismo tiempo, aquello de lo que el lector habla.

Quien lee entonces, mediante esta cualidad de enunciación presente, no solo asiste o atestigua sino que vive –tiene vivencia– en el poema. El texto, como propone Ingarden (1979) hace un recorrido desde la magnitud artística –la obra poética– hasta la magnitud estética –la concretización– y la lectura tiene la intensidad de una experiencia compartida,

⁸ *The cognition of the literary work of art*, 1968.

de un acontecimiento vivido. Esto hace decir a Eagleton: “Los poemas hacen cosas en nosotros de la misma manera que nos dicen cosas; son acontecimientos sociales a la vez que artefactos verbales” (2010: 111).

Como acontecimiento social, como experiencia compartida, es decir, en su dimensión pragmática, el texto poético se sustenta en ciertos principios cooperativos que establecen, por una parte, la anulación del criterio de verificabilidad que ordena otras modalidades comunicativas y, por otra, la “aproximación del mundo intensional textual al propio del lector” (Casas, 1994: 260). Ello da relieve a la intervención del receptor, cuya tarea aporta sentidos para (re)crear el poema desde la asunción previa del propósito estético y del estatuto artístico del poema. Adquieren fuerza estas premisas con la afirmación de Cadenas: “Entramos en contacto con las palabras que se reaniman en nosotros, que dependen de nuestra respuesta para cumplirse. El modo de recibirlas es lo que hace al poema.” (1991).

Como materialización verbal –o mediante ella–, el poema concreta y objetiva su particular enunciación, dirigida a la “constitución del texto en la conciencia del lector” (Iser, 1989: 149). Cada lector (re)escribe o (re)crea el poema para sí debido a que el texto lo posibilita o admite que sea así a partir de su “potencial implícito” (1989: 150). Este potencial es lo que determina el alto grado de polisemia del texto, esa apertura a la que aspira desde su *ars*, Huidobro (1916): “Que el verso sea como una llave / Que abra mil puertas” (1971: 129). La interacción poética que instala al lector como “estrategia textual” (Eco, 1981: 81) obliga a unos determinados movimientos discursivos para generar las necesarias tensiones entre la proposición de autoría y la disposición del receptor. Estos movimientos son las selecciones que hace el autor de los recursos de su lengua, corresponden a la naturaleza lingüística/textual de la obra lírica, que la define como “materia verbal que produce sentido y permite comunicarlo” (Chumaceiro, 2010: 111).

Sin embargo es, precisamente, la *forma* en que produce y comunica el sentido lo que distingue al poema de cualquier otro producto verbal. La estructura y recursos lingüístico-retóricos que aparecen en la superficie textual motivan la imbricación del asunto o tema del poema con la hechura lingüística. Es sabido que, en poesía, el lenguaje no sólo transmite la “información” sino que, por sí mismo y sobre todo, *es* la información. De manera que, como grafica Eagleton, “en absoluto el lenguaje es como un envoltorio de celofán en el que las ideas vienen empaquetadas. Todo lo contrario: el lenguaje de un poema es constitutivo de sus ideas” (2010: 10). Esto quiere decir que la dependencia mutua entre la forma y el contenido⁹ adquiere en la poesía una fuerza magnífica. Como bien precisa Chumaceiro, “en el poema todo comunica” (2010:117): la organización de las secuencias, el ritmo y las pausas, la combinación de lo dicho y lo omitido, la disposición gráfica, las palabras y sus combinaciones, las figuras. Cada uno de los elementos está entrelazado con el tema para crear una totalidad significativa que hace surgir lo que Iser llamó “un espacio de sugerencias” (1989: 150). Es en ese espacio donde se mueve el lector y sólo desde allí es posible el resplandor de la experiencia poética. Porque el poema, lo saben los poetas, es esencialmente *su* forma. Vale aquí, al respecto, la poética explicación de Montejó:

⁹ La relación forma-contenido está presente en todas las manifestaciones textuales dado que, en principio, la(s) lengua(s) es(son), precisamente, “una forma, no una substancia” (Saussure, 1990: 161)

El poeta tiene en común con la araña el arte de crear forma. Otros animales también lo hacen, como los pájaros al fabricar sus nidos o las abejas en su panal, pero en el poeta, como en la araña, la forma es segregada sin auxilio ajeno, en total soledad. La simetría con que la araña reproduce cierto orden innato es la base de subsistencia de su especie, como también en el poeta preestablece el lenguaje una secreta simetría, que constituye una parte ciertamente vital para la pervivencia de todos. (2007: 285)

Consecuencia de esa “secreta simetría”, la lectura del poema exige varias tareas. A la integración de los elementos significantes que despliega el texto, hay que sumar el juego entre las circunstancias de producción y las “actuales” y, además, la introspección y el involucramiento de sí por parte del lector. En una síntesis similar del proceso, Genovese (2011) plantea en la lectura de poesía una simultánea atención a la *textualidad* y a la *discursividad*, en la que incluye las subjetividades (Rodríguez, 2014: 210). En otras palabras, la lectura del poema demanda una “función totalizadora” que también se cumple en solitario y es *intransferible*. El término ya citado de Montejo para referirse a la escritura, está asociado a la individualidad y libertad de la percepción estética y reflexiva del sujeto y sirve también a Zaid para ilustrar lo que ocurre en la lectura:

El lector “se pone en el caso” como un actor o una máquina analógica, pero la “máquina” deja de serlo porque su “respuesta” es intransferible. Hay tantas actuaciones como lectores. La actuación no es una “respuesta condicionada”, sino una expresión virtual de sí mismo asumida con la distancia y libertad con que el autor mismo asume su obra. (1986: 15)

El “ponerse en el caso” implica una acción, *algo que se hace* en el poema y que es inseparable de su hacedor, el lector. Es en ese sentido que Fish plantea desacuerdo con la lectura entendida, según dice, como una “extracción” de la significación –lo que supone que el texto “esconde” en su profundidad los significados–, y prefiere plantearla como “verdadera *ejecución*” del lector. En su planteamiento, la actualización del significado se produce en una relación entre “el despliegue temporal de la estructura superficial y su examen continuado sobre el fondo de nuestra representación (...) de lo que se espera será la estructura profunda”, es decir, entre lo que el texto expone y lo que el lector anticipa y asocia como interpretación. Con este ejercicio, en el que incluso, para el autor, los errores cuentan, los contenidos son “vividos en la experiencia; han existido en la vida mental del lector; significan” (1989: 124).

Fish (1989) insiste en oponer la *extracción* (de información) a la ejecución, como si solo hubiera agencia en la segunda. Sin embargo, *extraer* puede entenderse como una acción que implica la búsqueda de algo en lo profundo. Alguien que busca en lo profundo. Del texto, pero también de sí mismo, lo oculto por la palabra ordinaria, que pone a mirar hacia las cosas del mundo y acota el sentido en los límites de la precisa referencia. La palabra poética estaría animando un arduo trabajo, tal cual lo expresan estas líneas del *ars* de Christian Díaz-Yepe: “Cava en la tierra hasta el fondo / como una mina / limpiando siempre los escombros” (2008: 515).

En ese sentido puede pensarse la recepción como un “trayecto”, inicial y parcialmente orientado por la “intención poética”. En su recorrido, el lector ha de sortear obstáculos y resolver incógnitas. Los lugares indeterminados, más que vacíos o incompletos de información, se presentan como tramos densos, brumosos, intrincados. Todo ello implica

tomar decisiones y hacer apuestas no siempre exitosas. El poema invita, pero también reta y desafía, se hace esquivo, opone resistencia, huye. Y hacerlo corresponde a su cualidad de “secreta simetría”, para citar de nuevo a Montejo. El poema es un orden tramado y *tramar*, dice el diccionario, es “disponer los hilos de la trama por los de la urdimbre para tejer la tela”. Allí donde se cruzan los hilos hay mínimas rendijas por las que, es cierto, pueden escapar fragmentos del sentido pero, no menos cierto, puede entrar luz para aclararlo. Tal vez a eso aluda la continuación del *ars* antes citado: “al final el tesoro es poco / y nunca brilla por sí solo” (2008: 516).

Lo planteado conduce a esa “lectura demorada” a la que alude Gadamer (citado por Rodríguez, *sd*) como necesidad de volver varias veces sobre el texto que, lejos de cerrarse en una interpretación y ser parafraseado en una información, abre siempre nuevas posibilidades. La relectura no es redundante porque el poema sugiere siempre nuevas preguntas y moviliza a la búsqueda de nuevas respuestas lo que convierte el acto de leer en “una creación del lector en la cual se debe dejar hablar al texto” (Rodríguez Silva, *sd*: 2000). Detenerse, ir despacio y volver sobre el poema son exigencia del entramado poético. Hay que agregar que trama es, también, “disponer con habilidad la ejecución de una cosa complicada o difícil” y quizá sea por ello que Hanni Ossot ha dicho: “Si a mí se me pidiese un buen consejo sobre cómo leer poesía diría que ante todo hay que querer leerla. Querer como querencia. Sin mala fe, sin desesperación. Averiguando qué diablos quiso decir el poeta. Porque los poetas son difíciles de leer.” (Ossot, 2005). Porque el poema demanda de su lector una entrega que sólo es posible como volición y que se ejecuta como un acto de íntima ceremonia. Del oficio de esa ceremonia dicen las poéticas de Montejo que se leerán a continuación.

3. EL POEMA COMO CEREMONIA. UNA POÉTICA DE LA LECTURA

Porque la poesía es un templo y a ella se va con una vestidura especial y adecuada. Un velo.
Hanni Ossot, 2005

Al margen de las discusiones que suscitan los prefijos, los términos *meta o auto poesía*¹⁰ han resultado útiles para dar cuenta de textos sobre el asunto poético¹¹ que comparten el carácter reflexivo y la marca poética de origen, ya que en ambos casos se asume una enunciación desde el rol y con la voz del poeta. Textos como diarios, cartas, ensayos, manifiestos y artes poéticas presentan una *poética explícita*; en contraposición a la *poética implícita*, que subyace en la obra de un autor (Scarano, 2017). Se trata, en resumen, de la poesía mirando hacia sí misma con transitividad refleja, tal vez obedeciendo al imperativo de Borges (1974: 843): “A veces en las tardes una cara / nos mira desde el fondo de un espejo; / el arte debe ser como ese espejo / que nos revela nuestra propia cara” (1974: 843).

Los poemas de Eugenio Montejo –*Guarda silencio ante el poema y Epístola sin forma*– se han considerado aquí como artes poéticas, independientemente de su título,¹² en atención a

¹⁰ En juego con *meta* y *auto ficción*.

¹¹ En ellos se tratan temas como la creación y los objetos de la poesía, el poeta y su oficio, el lector y la lectura, el poema, los temas, el lenguaje.

¹² Por lo general el título plantea el programa, aunque ya se ha visto que algunos poemas, sin el título, tratan el asunto de ese modo, así como otros, titulados como *ars*, no desarrollan propiamente el tema. Igualmente, un tratamiento exhaustivo del tema, obliga a revisar textos en prosa que también se proponen como artes poéticas.

la manifestación en el texto de una voz autoral que le confiere carácter de poética explícita. Al respecto es preciso señalar que si bien las *artes poéticas*, como textos poéticos que son, están exentas de convencionalidad referencial, se tiende en ellas a fusionar las voces poéticas con las autorales. Así, por ejemplo, explica Federico Peltzer la modalidad: “¿Qué hace el poeta en tal caso? Enuncia un programa estético, propone y realiza la creación mediante el poema mismo”¹³ (1994. Citado por Scarano, 2017: 136). Por otra parte, las artes poéticas tienen la capacidad de exponer líneas conceptuales y éticas sin abandonar su cometido estético. Esa conjunción textual¹⁴ convoca a un doble pacto comunicativo:¹⁵ El *pacto crítico*, focalizado en juicios y conceptos y el *pacto lírico* volcado a la emoción (Scarano, 2017: 145), lo que abre asimismo una posibilidad o potencialidad doble de lectura.

La importancia y poder de estos discursos derivan de ser un ejercicio reflexivo y programático desde el propio quehacer, desde las certezas pero también desde las dudas y angustias de quien ejerce la creación. De este modo, un hablante, voz de autoría, el poeta, hace uso de su fuerza ilocutiva para establecer una expectativa de lectura, es decir, el marco de presuposiciones e implicaturas que orientan la configuración del sentido. De allí que las aserciones o preguntas sobre la poesía y su lugar en el mundo, el poeta y sus destinatarios o sobre el poema y el lenguaje, tengan valor de *autoritas*, de “palabra cierta” o iluminada al respecto. Como se verá, los poemas aquí analizados exponen un “programa” de lectura evidenciado a partir de los indicios de persona (pronominales y verbales) o de situación (adverbios), del modo verbal y del énfasis marcado en las repeticiones:

1. GUARDA SILENCIO ANTE EL POEMA

Guarda silencio ante el poema,
Circula entre sus versos, no interrumpas el paso.
Es casi una oración atea, pero es una oración.
Desde que nacen los hombres se congregan
y repiten en sueños sus palabras.
Es como si quedara algo sagrado
sobre la tierra todavía,
el misterio los junta a cada instante.
Tal vez rechaces tanta ceremonia
o te colme el ritual que los convoca,
da lo mismo. No hables.
Descifra despacio cada letra
como quien oye un gallo a media noche
y siente que su canto, en vez de gritos,
es el pregón de un obituario.
Indaga si tu nombre acaso se menciona,
si para ti también ya cantó el gallo. (2007: 99)

¹³ Peltzer, Federico. 1994. Poesía sobre la poesía. *La literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Botella al mar.

¹⁴ Textos híbridos para Scarano (2017).

¹⁵ Los autores citados por Scarano (2017) coinciden en reconocer tres pactos en la comunicación literaria: fabulante, lírico y crítico.

Los diecisiete versos de este poema mantienen la misma voz. Desde el título, se instala una explícita apelación al lector, con la segunda persona y el modo imperativo de la expresión: *Guarda silencio*. La repetición idéntica del título en el primer verso y luego como sinonimia en el verso 11, es una insistencia en la conducta a la que se conmina al lector. El segundo verso contiene, también en el mismo modo, los verbos *circular* y *no interrumpir*. Ambos se refieren al poema como espacio y, líneas más abajo, en los versos 9 y 10, ese espacio de tránsito o estadía se asocia a ceremonia y ritual. Es bueno puntualizar que el modo imperativo es el modo de las órdenes, pero también el de los ruegos y las exhortaciones, pluralidad que deja abierta la interpretación.

En los versos 3 a 8, el verbo *ser* se conjuga en indicativo para definir el poema como oración. Los aproximativos *casi* y *como* sacan el tema de un plano religioso en términos de un dios o divinidad y lo acercan a lo humano: *los hombres se congregan, el misterio los junta*. Los versos 9 y 10 vuelven a la segunda persona del plural para poner de relieve una posible objeción por parte del interlocutor. Contrariando los usos retóricos, la voz poética ni concede ni contra argumenta sino que insiste en el tono imperativo para imponer o rogar el silencio.

Los dos verbos que siguen, a partir del verso 12, *descifrar* e *indagar*, son explícitos en la tarea exigida al que transita el poema y también lo son las imágenes que refieren a lo que debe ser investigado: *oír un gallo a medianoche, el pregón de un obituario*. El poema finaliza en imperativo y reitera la apelación pronominal: *tu nombre, para ti*. Afianza así la idea del poema como búsqueda profunda, como indagación del lector sobre sí mismo y su destino: *Indaga si tu nombre acaso se menciona, / si para ti también ya cantó el gallo*.

2. EPÍSTOLA SIN FORMA

No nos pidas más forma que la vida,
tal como vino entre las horas
del tiempo en que crecimos.

No había más forma en la palabra que la vida
y lo demás fue azoro en nuestros huesos
o rencor de las piedras,
como quien planta casa
en un solar ajeno.

Tú que leerás después, en otro siglo:
mide tus dioses con los nuestros
deletrea el áspero silencio.

No nos pidas más forma que la vida,
tal como en sombras la aceptamos,
como no quisimos rehuirla.
Delfos era ilegible al teletipo.

Descuenta las pérdidas, descuenta las dádivas.
jamás fuimos infieles a los muertos,
amamos la piedad, la imposible armonía.

Vivimos al filo de las horas
palabra por palabra;
tú que leerás, tal vez, desde otro mundo:
mide tus dioses con los nuestros
descifra el sueño en la ceniza. (2007: 27)

Epístola sin forma es un poema de veintitrés versos, organizados en seis estrofas. La palabra *epístola* (carta, esquila, correspondencia, mensaje escrito) instala la enunciación de un sujeto plural (*no nos pidas, crecimos, nuestros huesos, los nuestros, aceptamos, quisimos rehuirla, fuimos, amamos, vivimos*) que dirige su correspondencia a un destinatario ausente. La atribución descriptiva (*sin forma*) también promueve las preguntas: ¿Cuál es la *forma* de la epístola? ¿Por qué esta se anuncia como *sin ella*? Cabe pensar que la estructura habitual de las cartas consiste en un encabezado que nombra al destinatario y la firma del remitente al final y que la omisión de esas identidades no puede ser casual. Pero en el primer verso *No nos pidas más forma que la vida* esas identidades están sintáctica y semánticamente representadas, aunque enmascaradas, en la desinencia verbal de segunda persona (*pidas*) y en el pronombre de primera plural (*nos*). Ocupan el lugar, pero no se descubren. Tal es el mecanismo de indeterminación que logra el efecto de traer la situación al presente, como solicitud al lector, en definitiva, el destinatario de la epístola. La justificación o argumento en favor de esa reiterada exigencia (versos 1 y 12) se presenta en el verso 4, *No había más forma en la palabra que la vida*, un enunciado que describe al referente *la palabra*, el poema desde la certidumbre de la voz poética.

La apelación se hace todavía más explícita con el vocativo de los versos 9 y 21: *Tú, que leerás después*, y de nuevo la figura de repetición intensifica el efecto. Ambos versos, además, ubican claramente los dos momentos del juego de la enunciación poética, el de producción y el de recepción. Quien escribió, quien puso la forma de *la* (su) vida en el poema, usando formas pretéritas (*vino, crecimos, aceptamos, no quisimos rehuirla, era, jamás fuimos, vivimos*) para referir su vivencia, interpela en futuro (*leerás después*) al lector y anticipa el recibimiento de su mensaje *en otro siglo, desde otro mundo*.

Los verbos en imperativo dejan claro que el lector está siendo requerido, que se le pide la ejecución de ciertas acciones: *mide tus dioses con los nuestros* (10, 22), *deletrea el áspero silencio* (11), *descifra el sueño en la ceniza* (27). La conminación a encarar lo divino, a enfrentar lo absoluto, a discernir un misterio no es sino el llamado al lector a traer al poema el informe de sus profundas emociones, de su confrontación con el mundo y la invitación a convertir ese momento en una *declaración* de sus verdades, es decir, a (re)crear el poema y hacer(lo) propio.

4. COMENTARIOS FINALES

Examinar el ámbito del destinatario en los dos poemas de Eugenio Montejo ha permitido captar el modo como el lector no solo es invocado y anticipado sino materialmente instalado e interpelado en/por el poema y como se le sugiere o demanda una actuación. Leídos como poéticas son una voz situada en el poema mismo, que habla *en* poesía (como texto poético) y *como* poesía (como sujeto lírico) desde un lugar de enunciación privilegiado que es el poema. La superposición de la voz poética y la autoral, propia de las artes poéticas, y de los textos autopoéticos en general, le confiere investidura al hablante para convocar a un ceremonial de lectura que dice cómo quiere la Poesía ser recibida. De este modo estos poemas contienen y comunican una *poética de la lectura* que, si bien no ostenta carga preceptiva, tiene sin embargo un poder emanado de su estatus enunciativo.

En esa poética el texto más que mediador, es inspirador de la comunión, no por virtual menos real, entre creador y receptor poético. Las palabras del poema tejen la simetría que cataliza (podría decirse *impone*) esa *actitud de lectura* que llega a lo reverencial y a lo místico, al “acto inspirado” (Zaid, 1986) en el que el lector se encara con su propia declaración y se hace con ello “receptor de riqueza” (Ossot, 2055). La poesía, en definitiva, existe para ser vivida y *ocurre* en la lectura.

Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. 1975. *La llama de una vela*. Caracas: Monte Ávila.
- Beaugrande, R.A. y W. U. Dressler. 1997. *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona, España: Ariel.
- Benveniste, E. 1986. *Problemas de lingüística general*. Tomo II. México: Siglo XXI.
- Beristain, H. 1995. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Borges, J. L. 1974. El hacedor. En *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- Cacique, T. 2007. *Poesía y verdad. Mínima meditación*. Caracas: Fundación para la cultura urbana.
- Cadenas, R. 1991. *Anotaciones*. Caracas: Fundarte.
- Cadenas, R. 2011. *Intemperie. Exposure*. Mérida, Venezuela: Actual.
- Casas, A. 1994. Pragmática y poesía. En D. Villanueva. *Avances en Teoría de la Literatura. Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas*, 229-308. Santiago de Compostela: Universidad.
- Chumaceiro, I. 2010. Las voces del poema. Una lectura desde la pragmática literaria. *Akados* 12, 1-2: 105-135.
- Díaz-Yepe, C. 2008. Las ruedas. En G. Saraceni. *En-obra. Antología de la poesía venezolana. 1983-2008*, 513-517. Caracas: Equinoccio.
- Dilthey, W. 2007. *Poética. La imaginación del poeta. Las tres épocas de la ética moderna y su problema actual*. Buenos Aires: Losada.

- Eagleton, T. 2010. *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.
- Eco, U. 1981. *Lector in fabula*. Barcelona, España: Lumen.
- Fernández Moreno, C. 2005. El existidor. Prólogo. En M. Fernández. *Museo de la novela de la Eterna*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Fernández, M. 1982. *Museo de la novela de la Eterna*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Fish, S. 1989. La literatura en el lector: estilística "afectiva". En R. Warning (ed.). *Estética de la recepción*, 111-130. Madrid: Visor.
- Gadamer, H.G. 2001. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- Genette, G. 1970. Lenguaje poético, poética del lenguaje. En J. Sazbón. *Estructuralismo y literatura*, 53-80. Buenos Aires: Nueva visión.
- Huidobro, V. 1971. En J. O. Jiménez. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970*, 128-141. Madrid: Alianza.
- Iglesias Santos, M. 1994. La estética de la recepción y el horizonte de expectativas. En D. Villanueva. *Avances en teoría de la literatura*, 35-115. Santiago de Compostela: Universidad.
- Ingarden, R. 1989. Concreción y reconstrucción. En R. Warning (ed.). *Estética de la recepción*, 35-53. Madrid: Visor.
- Isava, L. M. 2016. Artes de la crítica de poesía en Venezuela. *Prodavinci*. <http://prodavinci.com/2016/02/20/artes/de-la-critica-de-poesia-en-venezuela-por-luis-miguel-isava-2/> 18 de enero 2018.
- Iser, W. 1989. El proceso de lectura. En R. Warning (ed.). *Estética de la recepción*, 149-164. Madrid: Visor.
- Iser, W. 1989. La estructura apelativa de los textos. En R. Warning(ed.). *Estética de la recepción*, 133-148. Madrid: Visor.
- Montejo, E. 2007. *La terredad de todo*. Mérida, Venezuela: El otro, el mismo.
- Ossot, H. 2055. *Cómo leer la poesía. Ensayos sobre literatura y arte*. Caracas: bid&co.
- Palma Castro, A. 2007. *El sujeto enunciativo y sus espacios en algunos poemas de Francisco Hernández*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Piglia, R. 2005. *El último lector*. Buenos Aires
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. www.dle.rae.es, 2 de marzo de 2018.
- Rodríguez Moreno, P. 2014. Reseña. Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 2: 209-219.
- Rodríguez Silva, A. *sd. Poesía y poética en Gadamer*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes.
- Saussure, F. de. 1990. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

Scarano, L. 2017. Escribo que escribo: De la metapoesía a las autopoéticas. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 2: 133-152.

Stierle, K. 1979. ¿Qué significa recepción en los textos de ficción? En R. Warning (ed.). *Estética de la recepción*, 89-142. Madrid: Visor.

Vodička, Félix. 1979. La estética de la recepción en las obras literarias. En R. Warning (ed.). *Estética de la recepción*, 55-88. Madrid: Visor.

Warning, R. 1989. *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.

Zaid, G. 1986. *La poesía en la práctica*. México: FCE.