

¿Para qué poemas?*

Raúl Dorra**

1.

El volumen 11 de la HISTORIA CRÍTICA DE LA LITERATURA ARGENTINA tiene un sugestivo título: *La narración gana la partida*⁽¹⁾. Sugestivo pero para nada sorprendente, ese título, como se indica en la Introducción al citado volumen, no supone a su vez una toma de partido sino simplemente la constatación de un hecho que, por lo demás, es notorio. Ahí, en esa Introducción, leemos que a partir de los sesenta quien con más legitimidad siente que puede aspirar a ser reconocido como «escritor» es el narrador de ficciones y, de manera especial, el novelista. Es como si, a partir de un determinado momento en el decurso del siglo que acaba de pasar, los lectores y la crítica hubieran advertido que había una secreta rivalidad entre poetas y narradores (pues el hecho de que los narradores ganen la partida supone que son los poetas los que la han perdido) y que esa rivalidad se hizo evidente en el momento justo en que una de las facciones pudo adjudicarse la victoria.

Estas afirmaciones coinciden con muchas otras que se han venido repitiendo y se confirman, además, con una práctica social ya establecida: es la autoría de novelas, antes que la dedicación a otros géneros, lo que con más facilidad puede hacer de un escritor un hombre público, un hombre al cual se le solicitan opiniones sobre las más diversas materias porque se piensa que, dado lo interesante de su profesión, él siempre tendrá algo interesante que decirle a la gente.

Tales afirmaciones son en cierta medida curiosas, y hasta paradójicas. En primer lugar, porque con la misma frecuencia con que se habla del primado de la novela, se repite el dictamen de que la novela es un género nacido del realismo burgués y de alguna manera ya extinguido con éste, y que eso explicaría que los grandes narradores del siglo XX como Proust, Joyce, Kafka o Faulkner fueron quienes anunciaron, con sus extraños relatos, la declinación de la novela. En segundo lugar porque, y en esto también existe un vasto consenso, el gran siglo de la novela fue el XIX, siglo de apogeo de un género cuyo desarrollo y cuya madurez en nada impidió que la poesía siguiera su camino: el siglo XIX, en efecto, es un gran siglo también para la poesía, lo cual confirmaría que la rivalidad entre un género y otro es imaginaria o, peor aun, construida por una intencionada propaganda.

* Este artículo, aparecido en el No.90 de la revista *Crítica* (BUAP, enero de 2002), es, con algunas correcciones, la primera parte de la conferencia «Elogio de la poesía», leída en el *Primer Festival-Congreso Internacional de Poesía*, Puebla, octubre del 2000.

** Programa de Semiótica y Estudios de la Significación, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. 1

¹ *La narración gana la partida*, volumen a cargo de Elsa Drucaroff; Emecé, Buenos Aires, 2000. La dirección general de LA HISTORIA CRÍTICA DE LA LITERATURA ARGENTINA está a cargo de Noé Jitrik.

Es difícil incorporarse, con una opinión fundada, a la discusión sobre la clasificación que corresponde dar a las obras que actualmente circulan en profusión bajo el nombre de novelas. Los propios autores que sostienen que la novela ya ha muerto siguen llamando novelas a toda obra narrativa de mediana o de larga extensión, tal vez por falta de otro nombre, tal vez porque los límites del género nunca pudieron ser establecidos con nitidez. A lo que sí uno puede sumarse sin mayores riesgos es a la idea de que el actual auge de esas narraciones que seguimos clasificando como novelas es sobre todo un auge comercial. La novela parece acomodarse mejor que otros géneros literarios a la industria del espectáculo, acaso por su vecindad con las narraciones que difunden el cine y la televisión. Juan José Saer, un prominente narrador de nuestros días que, además, es reconocido por sus lúcidas reflexiones, juzga que, de todos los géneros, la novela es el único que ha alcanzado, en “la era de la industria cultural, el estatuto de mercancía”, y de inmediato agrega: “Es evidente que, en la edición de una novela (e incluso en su redacción), consideraciones de formato, de volumen, de expectativa de mercado y, naturalmente, de género, tienen una importancia mayor que los imperativos internos de la invención artística”⁽²⁾. Dichas observaciones, numerosas y reiteradas por otros pensadores, aunque no puedan pretender un valor absoluto, expresan una convicción generalizada y, más que una convicción, una evidencia para cuya corroboración no habría necesidad de conocer sino someramente las políticas de las grandes editoriales que no ven alternativa más segura que promover la novela con el fin de incrementar sus ingresos.

No se trata de desconocer el valor de la novela, un género que ha producido, y sigue produciendo, obras que se cuentan entre las más perdurables de la literatura. Se trata de constatar un fenómeno si se quiere extraño a la literatura misma pero cuyos efectos no dejan de operar en ella, un fenómeno por el cual, al parecer, el auge de un género se realiza a costa de los otros. La difusión de la novela (no de toda novela, es bueno aclararlo, sino de aquella que reúne ciertos ingredientes que van desde la extensión hasta factores temáticos pasando por técnicas enunciativas) comienza, al menos de manera visible, por la promoción que hace de ellas la industria editorial y, termina, desgraciadamente, por instalarse en las instituciones dedicadas a la enseñanza de la literatura. En las carreras de letras, en efecto, el estudio de las peculiaridades del lenguaje poético ha pasado a ocupar un lugar tan modesto que ya no causa extrañeza saber que alguien puede llegar a doctorarse en literatura, y a dedicarse a la formación de estudiantes, sin conocer las leyes elementales del ritmo o de la versificación. El principio de la versificación, en efecto, los valores del ritmo, la función de las cláusulas acentuales, las variaciones de tono, de altura o intensidad de las vocales, la curva melódica, en fin, la relación sonido-sentido parecen hoy problemas obsoletos cuyo destino es el olvido. Es como si el campo de la prosodia, convertido ahora en un extraño anacronismo, hubiera desaparecido de nuestra mirada, mejor dicho, de la mirada de muchos de los que se dedican a estudiar, y enseñar, la literatura.

Todo esto, claro está, comporta una pérdida, una pérdida seria pero al cabo relativa, una pérdida más bien programática y por ello lamentable pero por ello también no muy profunda pues lo que se da por perdido es por naturaleza imperdible. Por ejemplo si valoramos a una narración sobre otra, si declaramos que un narrador tiene más calidad que otro lo hacemos por

² *El concepto de ficción*, Planeta, México, 1999; p.129.

consideraciones de estilo. ¿Pero que es, en lo profundo, un estilo sino un tono de voz, y más profundamente aun, un modo de respirar? No hay, acaso, un trabajo prosódico, una organización del ritmo, una distribución de tonalidades y tensiones en la estructura del relato? La narrativa actual debe en gran parte su aceptación y su vigencia al hecho de haberse volcado sobre la tensión enunciativa, esto es, de haberle dado una importancia preponderante a la enunciación más que al enunciado o, hablando en términos consagrados por el estructuralismo, al discurso sobre la historia. Actualmente importa menos la historia narrada que el modo de narrarla: el narrador se ha vuelto una figura visible, presente en su modo de decir y de percibir los sucesos; más que la peripecia de los personajes, la voz del narrador es lo que cubre la escena de la narración y por lo tanto la narración nos conduce de manera incesante a esa voz. Como advirtió Maurice Blanchot hace ya tiempo, «El relato no es la relación de un acontecimiento sino el acontecimiento mismo»⁽³⁾ esto es, la peripecia de la voz que nos instala en esa navegación que es el relato. Todo ello supone una suerte de tránsito de lo épico (el interés por las pasadas acciones del héroe) a lo lírico (el interés por la actividad de la voz siempre presente), de modo que, con no poca frecuencia, las narraciones que consumimos en realidad nos instalan en la experiencia poética. He aquí que, lo que por un lado parece haberse fugado, no hace sino retornar -más o menos inconscientemente- por el otro. El secreto de la narrativa estaría en su lirización, aunque los librereros y los profesores lo ignoren con la seriedad que les impone sus respectivos oficios.

2.

La poesía, dijimos, es por naturaleza imperdible, inextinguible, pues ella nos pone en contacto con las formas primarias de la vida emocional. En realidad, si la industria editorial (que se limita a promover los libros de poetas consagrados cuyo conocimiento constituye un rito de habilitación para el ingreso en la sociedad de los letrados) ha diagnosticado la debilidad mercantil del poema, no por ello ha determinado que hoy se escriban menos poemas que antes y, tampoco, que se haya atenuado la necesidad de leerlos y, más que de leerlos, de retenerlos y repetirlos. Podría quizá pensarse -aunque desde luego no sea ésta la única explicación- que la distancia creada entre el gesto mercantil y la adquisición se deba, por lo menos en parte, a razones profundas: por un lado la poesía ha sido siempre experimentada como un don, como una suerte de gracia, es decir, de gratuidad, y, por otro, el espacio propio de la poesía no es el libro sino la memoria. La poesía, como fenómeno global, es anterior al libro pero aun la poesía impresa tiene en el libro sólo un sostén, una suerte de ayuda-memoria pues la poesía está hecha para la retención. Si se trata de la poesía de tradición popular, obviamente su receptáculo es la memoria colectiva, memoria que no se limita a la fijación sino que actúa también como agente de circulación y aun de transformación pues, como lo advirtiera a comienzos del siglo XX Ramón Menéndez Pidal, la poesía popular vive en sus variantes, esto es, cada ejecución repite a la anterior y a la vez la modifica o recombina en algún punto. En cuanto a la poesía de autor identificado, a la que nuestros hábitos de personas letradas nos llevan a pensar como «la» poesía, ésta también se compone, y se recoge, para la memoria pues es ahí donde se almacena y permanece disponible para que ella vuelva a la conciencia cada vez que alguna experiencia trascendente -una quiebra afectiva, una pérdida, incluso algún

³ *El libro que vendrá*, Monte Àvila, Caracas, 1979; p.12.

júbilo- hace aumentar la tensión de nuestra vida emocional. La poesía está ahí, a la espera, para que mediante ella el espíritu tome su forma y su tonalidad propias. Por lo menos a partir del romanticismo, la poesía ha pasado a ocupar, o a compartir, el espacio propio de la plegaria, ese espacio de recogimiento, esa promesa de redención a cuyo contacto la oscura vida resulta iluminada por una luz que llega de un lugar siempre otro y a la vez siempre presente. La humilde y poderosa estrofa de Atahualpa Yupanqui según la cual «la vida, la más oscura/la que tiene más quebranto/hallará siempre en el canto/remedio pa su tristura» continúa siendo una verdad de la que nos nos apartamos.

3.

De modo que, aunque parezca silenciada porque, en lo que tiene de esencial, se mantiene apartada de toda publicidad, la poesía circula de manera si se quiere secreta pero incesante, sigue cumpliendo la perentoria necesidad de darle forma verbal a nuestro mundo afectivo, de darle voz al deseo, al temor o a la esperanza. No debemos olvidar que, más allá de la forma, si se quiere convencional, que adquiere en el poema, la poesía nos llega continuamente en retazos de canciones que oímos casi al azar y nos llega también, aunque de ello no seamos demasiado conscientes, en los ritmos de la conversación cotidiana, en los matices que ella adquiere según las tonalidades que el emisor imprime a sus palabras para atraer la mirada del otro. No olvidemos tampoco que, rodeando a esta poesía en la que inmediatamente pensamos llevados por el hábito de personas letradas, se difunde, se sigue difundiendo otra poesía, anónima, colectiva, apegada a los movimientos del cuerpo y a los gestos con que socializamos las pasiones.

La poesía está en la base de toda literatura y aun en la base de la comunicación social. En la poesía está el deseo de decir para que ese decir sea un acto de reunión con el otro y por ello es que digo que ella está en la base de toda la comunicación. En la cadena enunciativa, comenzando por la frase, actúan las leyes de la sintaxis con el fin de que el mensaje mantenga la coherencia de sus estructuras y conserve la posibilidad de ser recogido e interpretado; pero estas leyes que ordenan el enunciado adquieren una continua tensión porque, desde una posición de marginalidad que es igualmente centralidad, también actúan dos componentes verbales que no forman parte de la estructura sintáctica y más bien la atraviesan: ellos son la interjección y el vocativo. Si la interjección es la directa expresión del sujeto, es el sujeto a su vez atravesado por la urgencia de salir fuera de sí, el vocativo es el llamado del otro, el llamado dirigido hacia el otro y que también atraviesa la estructura sintáctica. La poesía tiene su sede en estos dos núcleos de tensión y de ahí proviene esa fuerza que pone continuamente a prueba las leyes estructurales del enunciado. Podemos pensar la poesía, entonces, como pura enunciación. En tanto expresión -aparición- del sujeto, o puro llamado, la enunciación, antes que en lo hablado, se realiza en la voz pues la voz es el lugar y el momento en que emerge el sujeto: es su *ahora* y su *aquí*. De modo que, más que la palabra, lo que la poesía nos trae es en realidad la voz; más que lo dicho, la decisión de decir. Por ello resulta necesario no confundir la voz con la materia fónica que el hablante expulsa. La voz, precisamente, no es materia sino forma; la voz es el pliegue de la materia fónica, el pliegue donde a su vez toma forma el sujeto, o sea el «quién» del habla o, dicho aun con más propiedad, el

que habla en el habla. La voz es modulación de la materia fónica y por lo tanto es un fenómeno de la continuidad. En el movimiento continuo de la voz aparecen sus componentes -timbre, altura, intensidad, cromatismo, tempo, etc.- cuya combinación, siempre única, señala la marca de una identidad, muestra al sujeto en tanto uno consigo y en tanto tendido hacia el otro.

Ahora bien, es en el interior de ese movimiento donde a la vez toma su forma el habla. Porque si la voz es continuidad, el habla es articulación pues con ésta el murmullo original se segmenta, construye una arquitectura de acontecimientos y de pausas significantes, así como define los ejes del paradigma y del sintagma y organiza la relación sonido-sentido. En el habla la voz define su voluntad de decir. La poesía es entonces la forma discursiva que mejor ejemplifica esa voluntad de decir que, al cabo, no es otra cosa que la voluntad de que el deseo se haga palabra o que la palabra se haga deseo.

4.

En su estudio sobre la «Estructura del lenguaje poético»⁽⁴⁾, Jean Cohen observó que en el poema la relación sonido-sentido adquiere una organización peculiar: mientras el sonido es recurrente y por lo tanto tiende a la circularidad, el sentido es fluyente y por lo tanto tiende a la linealidad. Según Cohen, en el nivel del sonido, al efecto de reiteración que producen la rima y las aliteraciones, se le agrega la reiteración de cláusulas acentuales y de períodos rítmicos. Ello querría decir que en el nivel del sonido no hay un transcurrir sino un retornar y que por lo tanto más que un efecto de temporalización el sonido produce un efecto de espacialización. La rima -lo dijo Antonio Machado de diversas maneras- es la reunión de un sonido con el recuerdo de otro. Esta definición nos advierte que es en la memoria donde se producen los efectos del sonido y que esta memoria está hecha de duración: es, pues, un presente continuo, una simultaneidad, aunque no todos los elementos que integran dicha simultaneidad estén inmediatamente en los primeros planos de la memoria: a muchos de ellos, sin duda a la mayoría, es necesario que la conciencia los busque y los invoque pues todo lo que existe -como advirtió San Agustín- *está* en la memoria. Incluso aquello que ya invoqué, por ejemplo una estrofa ya pronunciada, permanece, *está* en la memoria como un presente-pasado, y la estrofa que todavía no invoqué, *está* también en la memoria como espera, como un presente-futuro⁽⁵⁾. La memoria es un *donde* y por eso la poesía, que tiene su sede en la memoria, se mantiene ahí en la duración.

Por su parte el sentido -volviendo a Cohen- se ordena como sucesividad y se realiza en la transformación. El sentido es un avance, aunque desde luego, no se se trate siempre- en realidad casi nunca- de un avance lineal o continuo. Lo que avanza y se transforma es el decir y, desde luego, el sujeto de ese decir. La línea del sentido es la línea de la transformación del sujeto. Podemos pensar, pues, que el sentido se realiza en la temporalidad y que esa temporalidad es un devenir del presente, un presente deviniendo continuamente otro pero sin que ese *otro* deje de mostrar las huellas de una *mismidad* que lo hace reconocible y persistente. Si nosotros decimos (u oímos decir): «Éstas son las mañanitas/ que cantaba el Rey David /a las muchachas bonitas /te las cantamos a ti», ponemos en actividad un sistema de articulaciones de sonido que trazan una circularidad; por ejemplo, cuando llegamos al final del segundo verso, el hábito

⁴Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Gredos, Madrid, 1971

⁵San Agustín, *Confesiones; libro XI*, BAC, Madrid, 1994.

nos hace perceptible que hemos completado un ciclo (o un hemicyclo) de sonrisas y que debemos prepararnos para un nuevo ciclo de la misma duración y con la misma terminación: la sílaba «ti» con que termina el segundo ciclo nos reenvía a «David», palabra con que había finalizado el primer ciclo y ésta a su vez retrotrae el ciclo entero y vuelve a remitirnos al sonido «ti». Todo aquí es reiteración y por lo tanto reenvío y duración: presente. Los recursos del sonido, sus efectos en espejo, nos ponen frente a una espacialización y son la enseñanza de un arte de la memoria.

Ahora bien; si ponemos atención a los procesos del sentido nos encontraremos con un sujeto en devenir, un «quien» del habla que, a medida que va tomando formando en la ejecución, va también transformándose. En este caso, la transformación del sujeto se da en un doble nivel pues hay un decir *actuado* y un decir *evocado*. El enunciado de la canción asegura que *éstas* son «las mañanitas que cantaba el Rey David» y por lo tanto que el cantante que las entona -acaso yo mismo- no hace sino repetir lo que en *otro* tiempo entonaba el bíblico rey, como si dijéramos que un actor actual actúa el decir de un actor legendario. Ello nos pondría frente a dos niveles: uno superficial en el que está cantando el actor actual y otro profundo en que vuelve a cantar -retorna a *este* presente- aquel lejano rey. Sin embargo esta afirmación nos conduce a una perplejidad: ¿el Rey David, cuando cantaba -y cuando canta ahora- actuaba el mismo decir? ¿Decía él: «Estas son las mañanitas que cantaba el Rey David»? Si fuera así, entonces deberíamos pensar en *otro* Rey David, anterior a *éste* Rey David que ahora canta, un Rey primordial, un ser puro inicio del que este Rey invocado no es sino una repetición. La perplejidad está creada por un juego del lenguaje pero este tipo de juegos -tan frecuentes en la poesía de tradición oral- nos indica una aguda conciencia de que el sujeto no sólo se transforma a lo largo de un devenir sino también en cada punto de su recorrido pues cada punto tiene niveles de profundidad. Como diría Claude Zilberberg estamos ante una muestra de «la profundidad del tiempo», profundidad que nos advierte que el sentido fluye en diferentes direcciones.

5.

Hasta ahora nos hemos referido a la poesía como un acontecimiento puramente verbal, un mensaje articulado desde la voz y recogido por la audición, lo cual quiere decir que nos hemos referido a la poesía en su naturaleza originaria. Sin embargo, dadas la regularidades de su organización sonora, sus períodos acentuales y sus medidas rítmicas, la poesía, al transferirse a la escritura transfiere necesariamente medidas y regularidades gráficas. De tal modo, el primer contacto con la poesía escrita nos entrega una imagen visual: la poesía es tocada y recorrida por el ojo. En un artículo que se titula «La imagen que reside en el poema» Noé Jitrik⁽⁶⁾ se ha referido a esta imagen visual, también ella portadora de sentido. Cuando nos ponemos en contacto con la escritura, rápidamente la imagen que conforma esa escritura nos informa que estamos ante un género discursivo particular, a saber el poético. Incluso ese primer contacto nos persuade de que lo que vamos a leer debe ser leído con una voz -incluso si se trata de una voz silenciosa- ritualizada. No podemos leer un poema -en rigor ningún texto verbal, pero sobre todo un poema- sino como una actuación de la voz, una voz que no es, desde luego, la del que lee sino la que el poema exige. Ahora bien, las imágenes gráficas que forman los poemas tradicionales -sucesión de estrofas

6) Noé Jitrik, «La figura que reside en el poema» inédito (artículo enviado para el No. 6 de TÓPICOS DEL SIMUNARIO, Revista del Seminario de Estudios de la Significación; edición prevista para diciembre del 2001.

regulares- se construyen con independencia de la página -o del material de soporte- sobre la que las estrofas y los versos se distribuyen. El poema está ahí como una pura espacialización de la voz, como un segundo espacio que prescinde del primero, el espacio de la página. Podemos decir que lo que vemos ahí es sólo material gráfico, material que -se supone- es una representación visual de la sustancia y de la forma sonora. Digamos: un soneto copiado sobre una página más ancha o más angosta, más pálida o más encendida, con letras de mayor o de menor tamaño, sigue siendo el mismo soneto (aunque ésta sea una observación que en algún sentido puede cuestionarse), un soneto que deberá leerse de la misma manera. Pero la poesía moderna, sin duda influida por las formas experimentales de las artes plásticas, dio un paso que actualmente concebimos como un avance irreversible: incorporó el espacio visual como sustancia, incorporó, y con ello dio forma, a la superficie sobre la cual el trazo se distribuye haciendo así del espacio una materia significativa. Es cierto que en muchos juegos manieristas los poetas tuvieron en cuenta la organización de la página; la propia Sor Juana Inés de la Cruz escribió poemas en ecos o poemas que debían leerse en columnas y que tenían un valor u otro según las columnas que se incorporasen a la lectura⁽⁷⁾, mientras otros como Saenz de Ovecurri compusieron laberintos versificados que podían leerse de izquierda a derecha o de derecha a izquierda o bien en diagonal⁽⁸⁾. Sin embargo la página no dejó de ser un soporte implícito que, como tal, no agregaba valor al poema. Debemos esperar el llamado verso libre (piénsese en el famoso «Nocturno» de José Asunción Silva) para que el blanco, la interrupción o la caída del verso incorporen una dimensión semántica que sólo la presencia de la página como una superficie que se extiende «entre» o «más allá» de las grafías podía hacer visible: el blanco considerado como pausa, como espera o, más aun, como silencio.

La incorporación del silencio en el interior del lenguaje es una conquista de la poesía, una conquista trascendental que hace de la poesía un género único, el único para el cual el no decir puede alcanzar un valor incluso más alto que el decir, el único donde el callar encuentra el modo de expresarse, un modo que tiene que ver con el misterio, con la angustia, con la desgarradora aventura de situarse al otro lado de la palabra. Por ello el poeta, además de atender al juego de las sonoridades y a los secretos de la sintaxis, atiende ahora a la composición gráfica, se vuelve un diagramador del sentido. Antes que nadie el poeta es el que comprendió que una modificación visual tanto como una modificación sintáctica o fonética importan una modificación semántica, una modificación que puede ser decisiva en el mensaje, y que el blanco es extensión callada. Para citar un solo ejemplo, Gloria Gervitz utiliza una página entera, una página en blanco a la que apenas interrumpe con esta breve pregunta:

«¿me oyes todavía?».

Esa página⁽⁹⁾, pues, está dedicada al silencio del otro, al callar del otro, y ese

⁷ Véase de Sor Juana, por ejemplo, su *Laberinto endecasílabo*, composición que comienza: «Amante - caro - dulce esposo mío» y que puede leerse de tres modos según las columnas que se seleccionen. En *OBRAS COMPLETAS*, t.1 *Lírica personal*, F.C.E., México, 1995; poema 63, pág.176

⁸ De los laberintos barrocos acaso el de más notable ingenio sea el poema anagramático titulado *Libro primero de la Thomasiada*, compuesto por Diego Sáenz de Ovecurri e impreso en Guatemala, en 1667, por Joseph de Pineda Ybarra.

⁹ *Pythia*, Mario del Valle, México, 1993. En esta edición, cuidada por la propia autora, el poema tiene cinco secciones y presenta dos particularidades relevantes: 1) Gloria Gervitz eliminó la numeración de las páginas para que éstas no presentaran ningún signo extraño al poema; 2) la quinta sección no tiene palabras sino imágenes: esta sección consta de cinco colotipias en cada una de las cuales se ve la imagen de una mujer desnuda, en distintas posiciones que tematizan la angustia o el acoso. Las colotipias no son de la autoría de G.G. sino de la fotógrafa Luz María Mejía para quien posó la bailarina Lola Lince. En esta edición, por lo tanto, lo verbal se continúa naturalmente con lo visual así como una autora se continúa en otra. El material del libro está también escogido para la percepción táctil.

callar es el que hace de la página una suerte de escenario en el que se dramatiza un desencuentro del yo con su palabra. Así la poesía introduce una experiencia que, en apariencia paradójica, no es sino la experiencia del límite. Es como si, en estos casos, la poesía se situara en el punto en que la palabra *no* dice.

En la poesía moderna debemos considerar, entonces, dos tipos de espacio: el espacio sonoro y el espacio gráfico. Dado el valor plástico que adquiere, dicha poesía requiere de la mirada pues posee valores que quedan más allá de las posibilidades de la voz. Como contrapartida, la pintura no sólo con cierta frecuencia incorpora grafías, incluso frases enteras sino que cada vez más necesita ser explicada por la palabra. Así, podemos hablar tanto de una lectura -una suerte de audición silenciosa- de los objetos plásticos como de una tactualización de la mirada. Como vemos, la poesía, aparte de explorar los recursos significantes de la prosodia -y aun de la sintaxis- como ningún otro discurso verbal alcanza a hacerlo, ahora ha ido a la búsqueda de los -hasta no hace mucho insospechados- valores semánticos que se ponen en actividad cuando la poesía, en un gesto de absoluto realismo, haga patente la presencia de la página. La poesía ha inventado el silencio.