

Explicar poesía a una liebre muerta, seguido de “Diccionario anapoético”*



Pablo López-Carballo**

RESUMEN

En el siguiente texto se propone una reflexión acerca del sentido poético. Se establece una comparación entre el arte y la poesía para resaltar las posibilidades lectoras que alberga la práctica literaria. A partir de una obra de arte que problematiza su relación con los espectadores, aquí se genera una analogía con la poesía, en la que el lector puede encontrar otros caminos a los habituales en la lectura y la creación. Al final del texto, a modo de coda, se presenta un diccionario que invita a una reflexión similar, desde otro tono diferente al del artículo.

► **Palabras clave:** lectura literaria, poesía, sentido, significado, técnica poética

Explicar poesía a una liebre muerta

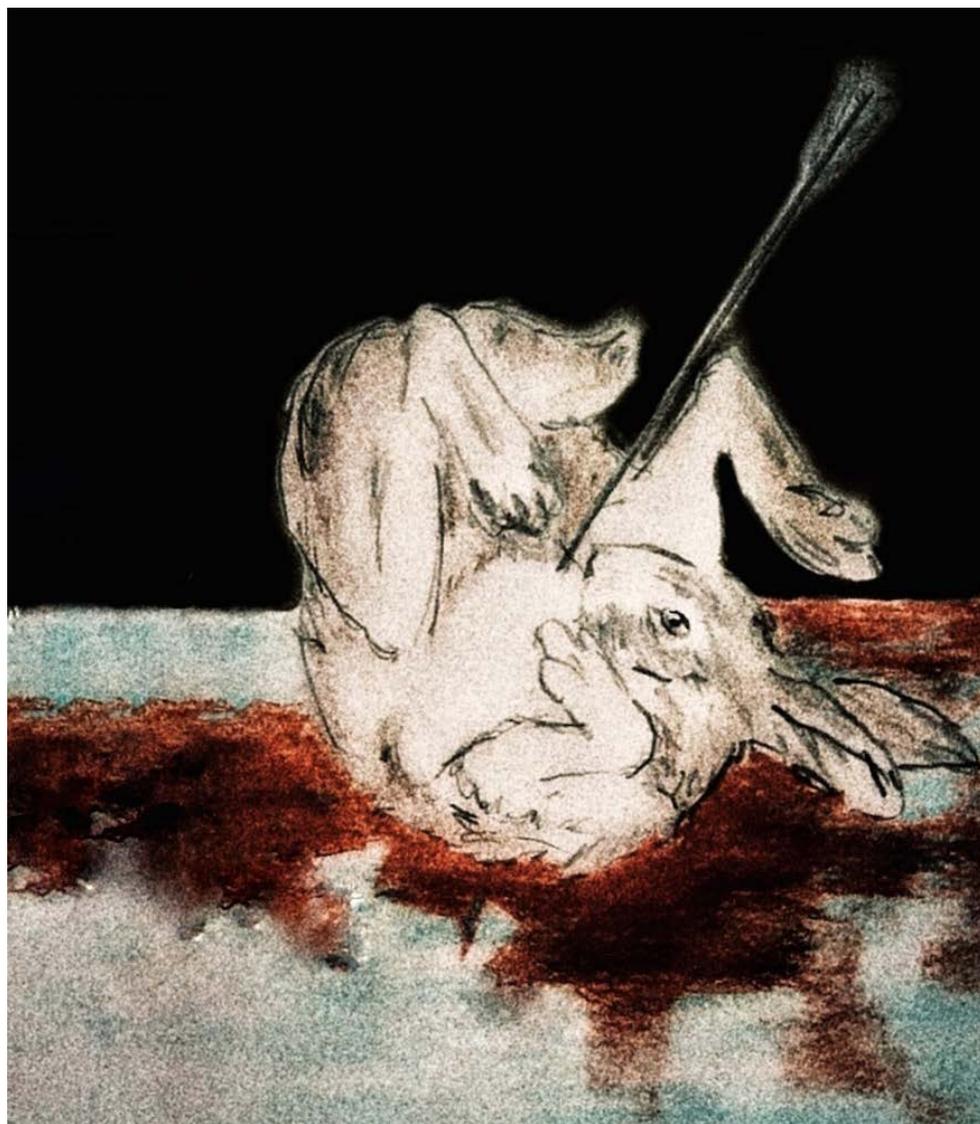
*Los dioses son realmente respuestas transitorias
a nuestras preguntas eternas.*

MIGUEL TORGA

En 1965, el artista alemán Joseph Beuys, en la Galería Alfred Schmela de Düsseldorf, llevó a cabo una de las acciones artísticas más singulares y estimulantes de la historia del

* Texto financiado por el Plan de Recuperación, Resiliencia y Transformación y la Unión Europea - Next Generation EU.

** Universidad Complutense de Madrid. pablolopezcarballo@ucm.es



↓
De la serie *Il cielo in una stanza*
Mondo Cane, 2022

arte de la segunda mitad del siglo pasado. Durante tres horas, Beuys explicó los cuadros expuestos con todo lujo de precisiones, tanto verbales como kinésicas, a una liebre muerta. En algunos momentos, se sentó con el animal en su regazo para concretar detalles, en otras ocasiones lo acercó hasta los cuadros e incluso promovió que interactuara con ellos, al tiempo que le susurraba al oído. El público no pudo contrastar ninguna de sus palabras,

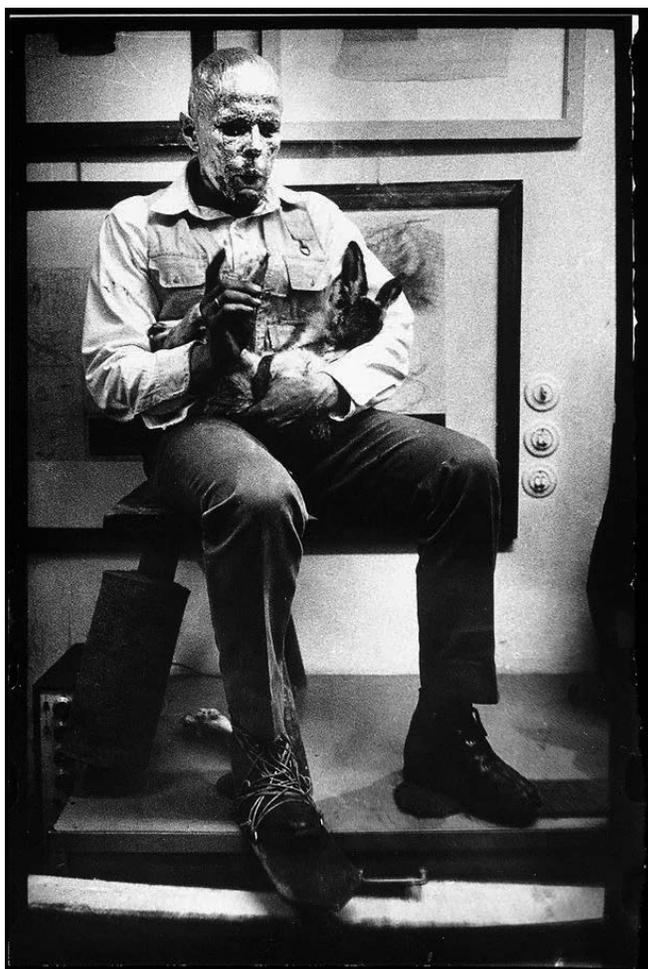
ya que asistía a la escena al margen, tras un cristal. Entre otras cosas que ahora no abordaremos, esta propuesta buscaba, desde su construcción conceptual, establecer nuevos nexos entre el espectador y la obra. De manera provocativa, Beuys defendía que una liebre muerta estaba más capacitada para experimentar el arte que unos seres humanos que, por exceso de racionalidad, desinterés en la intuición y falta de atención, se enfrentaban a los cuadros de una manera completamente inadecuada. Es decir, en ese momento, lo que planteaba el artista era la búsqueda de una percepción y experiencia más acorde con la obra de arte. Por eso, este toque de atención se puede entender no solo en términos históricos, referido al arte conceptual, sino de una manera general, en relación con toda la historia del arte.

Con esta idea en la cabeza sobre la necesidad de construir un nexo diferente entre las obras y los espectadores, rescato ese interés presente en la acción artística de Beuys para adaptarlo a la lectura de poesía. En este sentido, la relación entre las obras y los lectores parece obvia sobre el papel y se da por hecho que todos sabemos acercarnos a un poema. Incluso se ha extendido la costumbre de decir que, si el poema se resiste después de haber empleado las herramientas habituales de lectura, es que no merece la pena. Sin embargo, cuando profundizamos en el modo en que nos confrontamos con el poema, esos modos escolares, esas ideas preconcebidas que pretenden allanarnos el camino, como si las palabras estuvieran anestesiadas y solo se pudieran decir cosas muy elementales, saltan por los aires. Desde que comencé a escribir, me ha preocupado esa relación con la lectura, esa necesidad de buscar otro tipo de experiencia. Siempre me han inquietado más los modos de acercamiento a otras poéticas que señalar y resaltar lo que se debe entender por poesía o lo que no. No tengo clara esa delimitación, pero sí que debo aprender nuevas formas de relación lingüística cada vez que me enfrente a un poema. Desde mi punto de vista, identifico la lectura y la escritura como acciones muy cercanas, inseparables, diría. Leer y escribir se confunden.

Para seguir con la analogía que se puede establecer entre el espectador de una obra artística y el lector de un poema, que conlleva la necesidad de encontrar nuevas formas de acercamiento

y experiencia más allá de la expectación ante lo previsible, he solido entender la lectura de poesía como un ejercicio muy parecido al de la observación de un paisaje, debido a los mecanismos perceptivos que activamos en esa praxis. Para la idea que quiero desarrollar aquí sería algo secundario que el paisaje fuera rural o urbano, real o recreado, que fuera idílico, fantástico o estuviera encuadrado en cualquier otra variante que podamos imaginar. Al margen de detalles, nuestra atención tiende a comportarse de manera semejante cuando miramos cualquiera de esas escenas. En nuestras interpretaciones, en la manera en la que nos representamos el mundo, las ideas de coherencia y armonía resultan inevitables, pero toleramos más su ausencia y las asumimos con más tranquilidad al observar un paisaje que al leer sobre este. Ante un paisaje también estamos predispuestos a buscar relaciones, sin duda, pero admitimos diferentes órdenes y elementos disímiles. No nos incomoda que se unan lo perdurable y lo efímero, ni las diferencias lumínicas entre zonas, o que no alcancemos a determinar todas las articulaciones y relaciones entre objetos después de mirar, ya sea esta una mirada rápida o dilatada. Si trasladamos estas cuestiones al poema y aplicamos la misma amplitud perceptiva que disponemos ante un paisaje, aceptaríamos y entenderíamos sin ninguna dificultad que en una parte del texto se hable de algo que no se retoma unos versos más tarde; que en otra predomine la fonética y esa misma lógica no se imponga en el resto del poema; que sea preciso regresar líneas atrás en busca de otras relaciones entre partes; o que debamos añadir otras interpretaciones a las lecturas lineales o literales, etc., entre otras contingencias. En definitiva, admitir estas variables en la práctica poética implicaría afirmar que leer puede ser como mirar un paisaje, dilatando el tiempo de exposición de manera desprejuiciada, esto es, leer siendo conscientes de la potencialidad del lenguaje y de sus infinitas posibilidades.

Pero la eventualidad que nos ofrece esta analogía no termina ahí. El paisaje surge en muchas ocasiones bajo la fórmula de lo pintoresco, como si fuera un objeto singular o estuviera al margen del tiempo y sus acciones. No obstante, el paisaje debe entenderse en relación con el ser humano, subrayando el papel radical e indispensable que este ha desempeñado en su construcción, aprehensión,



↓

Cómo explicar arte a una liebre muerta

Joseph Beuys, 1965

Alfred Schmela Gallery

definición y modificación; este no tiene una existencia independiente y, por tanto, impide ser tratado como un elemento aislable y cuantificable. Muy por el contrario, en el paisaje se establecen puntos de conexión con el sujeto mucho más fecundos que la simple mensuración de un espacio, donde el perceptor asume un cometido esencial en cuanto a su conformación y dotación de sentidos. De esta forma, en la experiencia paisajística se accede a un marco de actividad diferente, en el que se conjugan tanto la vertiente subjetiva, como aquella que indaga en los aspectos históricos, geográficos, políticos y sociales de la propia idea de paisaje.

Con todo ello, la interpretación de esos lugares gana enteros, pues no se trata de poner en marcha un determinado procedimiento mimético o valorativo, sino, más bien, de investigar en torno a la representación, o presentación, en el terreno lingüístico. De esta manera, las diferentes percepciones se proponen como motores desde los que se ejercita la creación poética, ya que se trataría de un concepto en continua formación.

A través de este ejemplo se percibe la importancia de la interacción y las relaciones indisolubles entre la lectura y la escritura, que tan bien señaló Roland Barthes. Del mismo modo, resuena en todo ello una idea que manejaba el dramaturgo Jerzy Grotowski y que considero adecuada para ser llevada al terreno poético y añadir nuevos matices. Este autor planteaba el trabajo de los intérpretes como una vía negativa, es decir, su práctica, parafraseando al polaco, no se componía de una colección de técnicas que debían ser aprendidas y ejecutadas, sino que el verdadero trabajo actoral se ubicaba en el lado contrario, en destruir obstáculos. Grotowski se refería al cuerpo del actor y a los movimientos codificados que perviven en cada cultura. Me aprovecho de esta concepción, y utilizo los mismos términos, para comprender el espacio poético: no se trata de hacer un acopio de técnicas poéticas, sino de la destrucción de obstáculos. Entonces, el trabajo con las palabras, tanto en la lectura como en la escritura, es una búsqueda que no pone únicamente en marcha técnicas, que no solo suma voluntades, sino que elimina imposibilidades, desde las más íntimas hasta las macroestructurales. Uno de esos impedimentos es el del sentido o el entendimiento, porque vivimos en permanente obsesión por que todo tenga un sentido, pero a veces en poesía no hay nada que entender y sí mucho que experimentar y disfrutar.

Las formas artísticas son tan importantes como las vivencias, aunque en poesía habría que entender la relación habitual entre los supuestos extremos del lector y el texto con sus dos horizontes desbordados. Aquí no funciona la transmisión delimitada y cifrada, pues las capacidades de ambos no están cerradas, al contrario, se abren a variables inexploradas. Reducir una obra de arte, o un poema, a un efecto o tema determinado o construir una interpretación como resultado de la suma de sus partes son

acciones que cercenan su alcance. La prevalencia de este modelo, conforme una obra artística, un poema en nuestro caso, ha perdurado en el tiempo con unas características muy bien definidas, que han provocado que esta sea asumida culturalmente, pero no por ello deja de ser constrictora. Por eso, hay que traer el pasado al presente, para que ese movimiento haga que algo de esos códigos consuetudinarios se quiebre. Un poema no posee unas características completamente delimitadas y perdurables en el tiempo, así como una obra de arte tampoco puede permanecer indemne al paso de los años y a sus continuas apropiaciones por parte de los sujetos, individuales y colectivos, que le dan sentido.

Acceder al arte, leer poesía, es asumir que no estamos ante un objeto cerrado, sino dialéctico, en formación, en disputa constante e integrado en nuestro día a día. Tanto el productor como el lector están buscando lo significativo, lo que los mueve y descoloca, no un revestimiento del que salir indemne. Entonces, siendo así, al contemplar un cuadro, o al leer un poema, no se trata tanto de hallar un valor o un significado, como de integrarlos en la vida actual y que esa presencia enriquezca nuestro entorno. Los poemas generan sensaciones o nos hacen experimentar y pensar de modos irreconocibles hasta el momento de la lectura. Estos no necesariamente se recuerdan, como ocurría en siglos pasados, y, en ocasiones, ni siquiera seríamos capaces de delimitar de qué tratan con exactitud. Por fortuna, la poesía tiene innumerables caminos y el lector, si quiere y está dispuesto, puede recorrerlos todos.

Diccionario anapoético

Instrucciones de uso

Como toda obra lexicográfica, este diccionario debe leerse de principio a fin. Su lectura fragmentaria puede resolverle alguna situación concreta, pero nunca le solucionará la totalidad de los problemas que puedan presentarse; su lectura completa, tampoco, pero le ayudará a entender que vive en una zona pantanosa del lenguaje. Cualquier cambio de contexto alterará el

sentido. Cualquier cambio de sujeto alterará el significado. El lector comprobará que, al igual que el diccionario, esta lectura depende enteramente del uso que se haga de él. Si encuentra una verdad irrefutable, restriéguese los ojos y vuelva a leer. Si la detección de verdades irrefutables continúa, deténgase, frótese, mediante un masaje lento, las partes más extremas de la cabeza, tratando de alcanzar mediante la prolongación sensorial la masa más alejada de la superficie craneal, y luego relea. Si el problema persiste, dedíquese a otras ocupaciones.

Sugerencia de primera alternativa a este diccionario y a la poesía

Conviértase en un apasionado de las aguas, podrá dedicarse concienzudamente a explorar los diferentes tipos de surgimiento del agua en el mundo. Esto le llevará a viajar a sitios fascinantes y a realizar innumerables actividades relacionadas lateralmente con su nueva dedicación. Profundice en el agua y sus estados, su transformación, sus tratamientos y empleos, etc.

Sugerencia de segunda alternativa a este diccionario y a la poesía

Comprométase con la observación del paso del tiempo en la pintura de su habitación. Constate los cambios día a día: la incidencia del viento, del sol, las alteraciones provocadas por la temperatura y la reacción frente a todo tipo de sustancias y materiales ajenos a ella. Regístrelo por escrito, o no, tampoco es necesario. Si su habitación está empapelada, aproveche la oportunidad para pintarla.

- Abanar.** Comparó los agujeros de su poema con un teléfono que siempre comunica. Me pareció exacto en todas sus acepciones.
- Abandonar.** Los poemas tienen noche y día, pero siempre uno de los dos está más allá de lo conocido.
- Abatanar.** ¿Para qué mirar, si no es para quemarnos los ojos?
- Aberrar.** La poesía es el lugar de la atención. Si atendemos, si demoramos la percepción en el poema, alejamos los abusos y resulta complicado ser deshonesto con

aquello que está ante nosotros. Si falla la atención, renunciamos a entender y aparece la tiranía en cualquiera de sus múltiples formas, incluida la del significado, o la del sentido único. La curiosa tranquilidad de la opresión.

- Aborar.** Siempre hay un riesgo, en toda escritura, de que resulte asombrosa, sorprendente, estúpida.
- Absortar.** Hacer visible lo invisible sin que deje de ser invisible.
- Acalugar.** Los poemas son detalles que abren atajos entre conceptos. Como una caricia.
- Acantear.** Orden del discurso poético: paradójico silencio. Re-compensas de la intimidad.
- Acarar.** Nunca tomar la voluntad por acción.
- Afinar.** De entre los modos de estar triste, la alegría es su preferido.
- Aflorar.** Solo lo provisorio es definitivo. Todo poema que mezca la pena está inconcluso.
- Alborozar.** En poesía, a toro pasado, todo son moscas.
- Aldabear.** Los intelectuales se citaron en la caja de Schrödinger. Desde entonces nos vemos en esta parte del poema, sin saber si sentirnos huérfanos o esperanzados.
- Alear.** Expectante. Como si ante los ojos del sueño fuese a aparecer la realidad.
- Alugar.** Los sentimientos son pasto para vacas. Si las vacas se van, solo queda un terreno abonado.
- Amolar.** Un poeta hablando de ciertos temas es como si al hablar de los perros siempre mencionáramos que tienen rabo: “Mi perro, que tiene rabo, se despierta todos los días a las seis” o “Anoche vi un perro, que tiene rabo, corriendo por la avenida”. Sí, efectivamente, el amor, la muerte, el paso del tiempo, muy bien, pero ¿y la poesía?
- Anunciar.** Un poema es como un ecosistema. Suceden cosas, aunque no las veamos a primera vista. Con el paso del tiempo, la vida se abre paso con formas que no habíamos previsto, transformaciones. Colocar una vida en el poema no garantiza que siga existiendo mañana.

- Añascar.** Un escritor debería tener una idea, al menos una, acerca del lenguaje.
- Arañar.** No somos una generación, dice mientras nos cuenta que él y sus amigos han traído lo que la poesía y el mundo necesitan en ese momento.
- Arroyar.** Los más tontos de cada época pregonan que la actualidad está de espaldas al pasado. Para ellos el presente son los límites de lo conocido.
- Asolar.** Todo puede ser nombrado como poesía, pese a que no lo sea. Incluso a las palabras que juegan con la expectativa de lo previsible las llamamos poesía.
- Asturar.** Retratar una mano, no. Construir el signo de una mano, no. Una mano en el poema es una mano en el poema y puede llegar a ser un hombre, polvo, y todo lo contrario al mismo tiempo.
- Atestar.** Los poemas no parten de situaciones o circunstancias. Los poemas se alimentan de situaciones o circunstancias pasadas, presentes y futuras. Por eso hay que dotarlos de aparato digestivo y su aparato excretor debe funcionar de manera óptima, porque cuando no estemos tendrá que nutrirse y expulsar lo que sobra.
- Atizar.** Deseo de ambigüedad. Para que las cosas no queden atrapadas.
- Avispar.** El poema ve pasar síntesis.
- Aziñar.** Llega protegida por preámbulos: arrojado conocido, silencio adentro y la ocultación que conllevan las probabilidades. Luego se decide, ajena, y es lo que ocurre al margen, sin ser vista, solo unos restos. ○



DIRECCIÓN GENERAL DEL LIBRO
Y FOMENTO DE LA LECTURA