

Utilidad (utópica) de la poesía

LUIS SÁNCHEZ CORRAL

El discurso poético como transformación y ruptura

Si es cierto que el hablante manifiesta y configura su identidad como sujeto por y en el discurso, en la medida en que cada uno de nosotros somos nuestro propio lenguaje (el que producimos y el que recibimos), ¿por qué no plantearse entonces qué papel específico desempeña en esta tarea el discurso poético en su calidad de discurso específico? Hasta tal extremo se producen las correspondencias entre el hablante y la lengua, que el rasgo identificador y constituyente del *homo sapiens* estriba, como sostiene la antropología moderna, en su competencia simbólica, esto es, en la capacidad de construir significados a través del lenguaje. Esta es la tesis de la que parte, por ejemplo, el reciente trabajo de Giovanni Sartori, *Homo videns. La sociedad teledirigida* (Madrid, Taurus, 1998, pp. 23-27): «Así pues, la expresión animal *symbolicum* comprende todas las formas de la vida cultural del hombre. Y la capacidad simbólica de los seres humanos se despliega en el lenguaje, en la capacidad de comunicar mediante una articulación de sonidos y signos «significantes», *provisos de significado*».

Para que esta tesis de Giovanni Sartori genere reflexiones en profundidad, hemos de convenir, inmediatamente, en un hecho fundamental. Y es que, durante el acto enunciativo de la comunicación, esto es, durante el proceso personal de construir significados -lo mismo al producir enunciados que al interpretarlos-, el hablante y/o el oyente experimentan siempre una *transformación*, puesto que, cuando acomete cualquier *acto de habla* en general, si este acto logra ser feliz u afortunado, siempre se pretende modificar una situación inicial dada en el mundo del destinatario del mensaje o en el mundo del sujeto que emite el enunciado. Esta transformación se intensifica cuando el hablante participa de la experiencia comunicativa estética, en el *acto de habla poético*, aunque sólo sea porque, en tal caso, se construye un *decir* personal y auténtico frente a las presiones enunciativas de los grupos de control y de poder massmediáticos, políticos, académicos, institucionales, etc..

No solamente es el escritor, el poeta, quien, tras el acto de su escritura, se transforma como sujeto, también el lector, tras el acto de lectura, sufre necesariamente una transformación, se sumerge en un viaje o en una aventura enunciativa y vital que le impide mantener cualquier estado de pasividad o de inercia. Así lo pone de manifiesto Jean Cohen cuando, al explicar su teoría de la «poeticidad» (*El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Madrid, Gredos, 1982, p. 138) insiste en que la lectura poética modifica intensamente nuestra relación con las cosas y con nosotros mismos en la medida en que, necesariamente, se cambia nuestra visión del mundo. En efecto, el acto de construir o de leer un poema -que también es construirlo- produce una transformación en el sujeto justamente porque éste se encuentra situado ante un acto lingüístico de naturaleza muy similar a la del enunciado *performativo*: el texto poético no solamente *informa*, el texto poético *hace* algo porque produce una acción, que produce una conducta en aquellas personas que participan en el proceso comunicativo.

Sucede con el acto creador de la poesía aquello que señala la teoría semiótica de J. Lotman (*La semioesfera*, Madrid, Frónesis, 1996, p. 261): que la poesía, al igual que cualquier otro discurso de naturaleza artística, «*no es ninguna florecilla bonita, sino OTRA forma de pensar, OTRO sistema de modelación del mundo, la creación de OTRO mundo paralelo al mundo*». Pues bien, es aquí, en la posibilidad de alternativa que ofrece la creación de OTRO mundo, donde reside uno de los placeres más fascinantes de la experiencia estética en general: el poder mágico -pero real- de fundar universos posibles, alternativos, que burlan las restricciones a que, ineludiblemente, está sometida la realidad empírica y cotidiana. El placer liberador de la escritura -o de la lectura- poética puede ser ilustrado bajo la metáfora del placer que experimenta el personaje literario de *Alicia* cuando logra penetrar en el otro lado del espejo: en uno y en otro caso, en la *praxis poética* o en la *praxis de ficción* de Lewis Carroll, el sujeto ha conseguido atravesar la enunciación coercitiva cotidiana, ha conseguido ubicarse en el *allá*, en ese espacio

El texto poético es el único en el que el lector se va creando a sí mismo como lector

donde se activa el placer de la trasgresión, simplemente porque han quedado burlados los criterios extraliterarios y moralistas -coercitivos- de la verdad y de la falsedad.

Y ello es así porque la producción y/o la interpretación del texto artístico suspende las reglas (coercitivas) de adecuación que actúan como restricciones en la comunicación convencional no literaria: las condiciones del contrato enunciativo (sobre)avisan a los receptores para que estén dispuestos a participar en la creación de un universo nuevo; universo en el que, de manera inmediata, quedan en suspenso las convenciones y las referencias denotativas de la realidad cotidiana. Es de esta manera como el receptor es invitado a la complicidad con el texto para que participe en la invención imaginaria de una nueva realidad.

Esta situación enunciativa específica, esta enunciación de complicidad a la que nos invita el poeta, le exige al lector una *ruptura cognitiva* no exenta de complejidad, precisamente por lo que acabamos de decir: porque, al sumergirse en el nuevo lenguaje, quedan suspendidas las reglas ilocutivas usuales, liberándose las formas significantes de los vínculos coercitivos de la lógica cotidiana. Es esta *ruptura cognitiva* la que permite interpretar el universo autorreferencial de la ficción poética, porque el tejido lingüístico del poema propicia tanto la conquista del pensamiento divergente como la creatividad de los lectores que interpre-

tan dicho tejido lingüístico.

¿A quién le resulta gratificante adueñarse subjetivamente del discurso para usar sus instancias enunciativas hasta incluso caprichosamente? Este adueñarse subjetivamente de la enunciación, gracias precisamente a la inmersión del sujeto en el discurso literario, origina aquel saludable efecto pragmático al que se refiere R. Ohmann, uno de los máximos representantes de la Estética de la Recepción (*El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas*, en J. A. Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1987, p. 44): «se produce una liberación de la tensión que acompaña normalmente a los actos de habla» (a los actos de habla no literarios, añadimos por nuestra parte).

Llegados a este punto de nuestras reflexiones, adquieren pleno sentido las siguientes palabras que J. Fontanille ha escrito para un trabajo titulado *Semiótica y enseñanza: heurística, creatividad, dominio* (en Rodríguez Illera, J. L., comp., *Educación y comunicación*, Barcelona, Paidós, 1988, p. 130): «¿De qué sirve enseñar a hablar y a escribir a personas que, salvo en caso de ocupar puestos excepcionales, no podrán jamás hacer otra cosa más que seguir el juego de los otros, si no se les dan los medios para poder falsear ese juego e imponer el suyo? El poder del enunciador reside en el hecho de que tiene la iniciativa para definir el nivel de pertinencia, el

El acto de la recepción estética es también una forma propia de nombrar el mundo



valor performativo, la medida de verdad del discurso que se está desarrollando o se va a desarrollar; se ha mostrado por otro lado también de manera suficiente que el acto ilocutorio cambia el estatuto del interlocutor, de tal manera que toda palabra represente una trampa para aquel que no posee la iniciativa».

Justamente, en esto consiste el poder que confiere la práctica poética: las personas que se sumergen en el interior de los textos poéticos poseen la iniciativa ante el lenguaje, no dependen del lenguaje construido por otros, tienen la opción -la saludable opción- de no «seguirles el juego a los otros» y, por consiguiente, la opción -igualmente saludable- de construir, de imponer un juego propio. No cabe la menor duda de que, cuando alguien se decide a participar en una situación comunicativa de naturaleza poético-literaria, no solamente disfruta de unos enunciados placenteros y lúdicos sino que también actúa como alguien que gobierna el proceso mismo de la enunciación: el ser dueño de la enunciación, bien como enunciador bien como enunciatario, es uno de los mayores placeres que procura el dominio del discurso.

mero receptor, tiene que ser considerado como co-creador, como co-creador en fecunda tensión entre las instrucciones recibidas [desde el texto] y el propio impulso individual». Esta funcionalidad constructivista de los textos artísticos frente a los demás textos se produce porque, mientras los primeros están dotados de muchos *espacios vacíos* que han de ser completados, los segundos presentan sus significados de manera explícita y perfectamente concluidos. Es evidente, entonces, que la «coactuación del lector» en el texto poético se lleva a cabo más fácilmente a la vez que se abren las posibilidades de construir interpretaciones de tipo personal: *«La finalidad última de toda lectura es la interpretación; no obstante, es preciso señalar que una cosa es defender el papel activo del interpretador en la lectura de todo tipo de textos y otra la aceptación incondicional de toda propuesta de interpretación personal. En el caso de los textos literarios, su capacidad de sugerencia y los recursos expresivos parecen favorecer la interpretación creativa, mientras que, a causa de su «precisa rigurosidad», los textos informativos, técnicos y científicos se orientan hacia la comprensión objetiva»* (Mendoza Fillola, A.: *Tú, lector. Aspectos de la interacción texto-lector en el proceso de lectura*, Barcelona, Octaedro, 1998, pp. 33-34).

Es en este sentido en el que el discurso artístico ejerce su mejor influencia en la construcción del YO: una vez que se ha decidido participar en el «juego» poético, al igual que sucede con cualquier otro juego, no queda más remedio que implicarse «subjetivamente» con todo el interés y la entrega que suscita el correspondiente contrato o *pacto enunciativo* (lúdico o estético); y esta ineludible implicación *subjetiva* presente en el acontecer mismo del texto significa, como señala Iser (*El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987), que también al lector -no sólo al escritor- le sucede alguna cosa, que la experiencia del texto transforma en alguna medida nuestra experiencia cotidiana: *«Pues la constitución del sentido no es una exigencia unilateral del texto al lector; más bien adquiere su sentido sólo porque en este proceso al lector mismo le acontece algo. Si, por tanto, los textos en cuanto «objetos culturales» necesitan del sujeto, esto no es en razón de sí mismos, sino para poder repercutir en el sujeto. Los aspectos del texto, consecuentemente, no sólo implican un horizonte de sentido, sino igualmente un punto de*

El discurso del mercado se genera el tedio y el aburrimiento, la *abulia*, como algo propio de toda situación mercantilista

El discurso poético como construcción del yo

De lo dicho hasta aquí se desprende que el *proceso activo y creador de la lectura poética*, a causa de la potencialidad y de la apertura de los significados que se generan, le confiere al texto una marcada funcionalidad *constructivista*, aunque únicamente sea porque el lector ha de concluir o cerrar la indeterminación de un amplio abanico de posibilidades de lecturas ofrecidas por el autor, tal y como sugiere K Maurer en su artículo *Formas de leer* (en Mayoral, J. A., ed., *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros 1987, p. 264) : *«El lector no puede ser clasificado como*

visión del lector que debe ser referido por el lector real para que el horizonte de sentido desarrollado pueda repercutir sobre el sujeto. La constitución del sentido y la constitución del sujeto lector son dos operaciones reforzadas en los aspectos del texto».

Esta acción constitutiva del sujeto, generada por el texto poético-literario, es debida a que la literatura representa, según explica E. Coseriu, «la plenitud funcional del lenguaje», porque implica la realización de sus virtualidades expresivas. Parece correcto afirmar entonces que la práctica textual literaria presenta más ventajas que la práctica textual no literaria. Sencillamente porque esas virtualidades del discurso literario incitan a la construcción de sentidos, lo que constituye el requisito para que el lector se instale más fácilmente en el interior del texto como productor de la significación: «Si es cierto - como ha escrito el mencionado E. Coseriu- que todos los textos tienen sentido, los literarios son aquellos textos que se presentan como construcción de sentido». Esto significa que el sujeto que participa en la experiencia literaria se sitúa en «un nivel de contenido superior», activándose unos procedimientos y estrategias de significación que requieren la participación activa en el devenir textual.

Los estudios sobre teoría literaria insisten en este «nivel de contenido superior» en el que se ubica necesariamente el receptor. Como dice J. Lotman (*Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978; p. 21), el discurso literario desarrolla una estructura de gran complejidad; y aquí reside la razón de que puede transportar un mayor nivel de contenido y un mayor nivel de información: «Y si el volumen de información contenido en el discurso poético y en el discurso normal fuese idéntico, el discurso poético perdería el derecho a existir y, sin lugar a dudas, desaparecería. Pero la cuestión se plantea de un modo muy diferente: la complicada estructura artística, creada con los materiales de la lengua, permite transmitir un volumen de información completamente inaccesible para su transmisión mediante una estructura elemental propiamente lingüística. De aquí se infiere que una información dada (un contenido) no puede existir ni

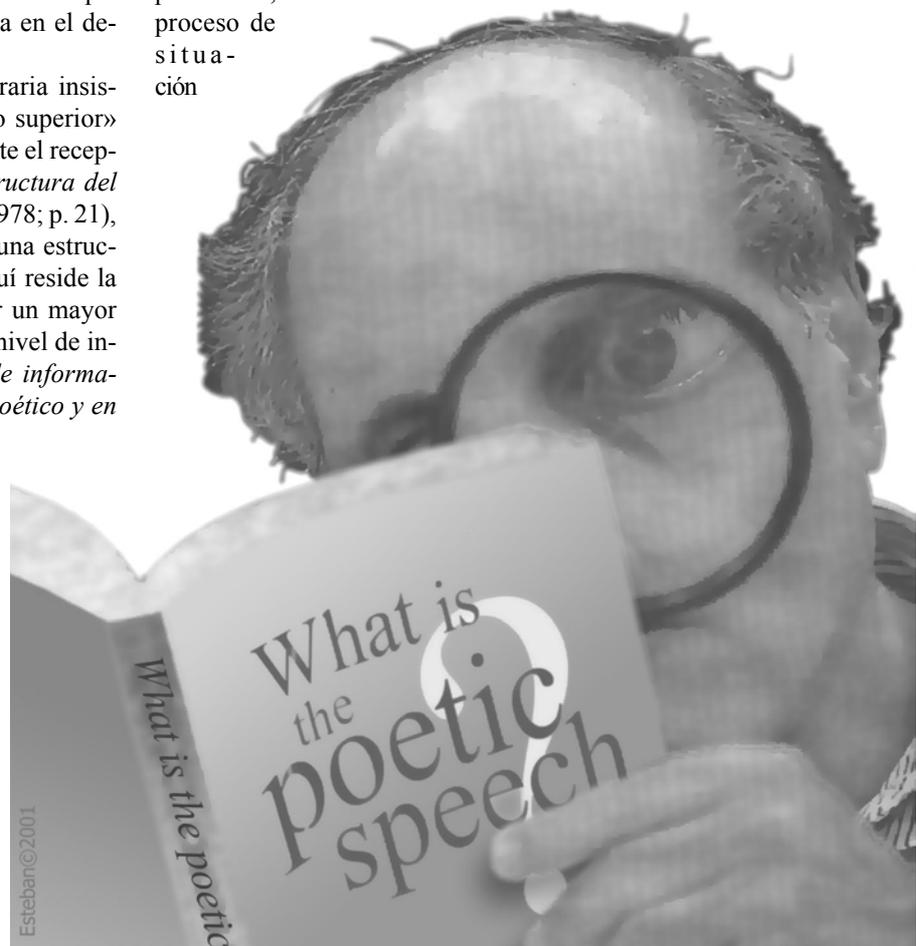
transmitirse al margen de una estructura dada».

Ahora podemos comprender quizá por qué, al iniciar este artículo, hemos hablado de la transformación enunciativa que experimenta el sujeto al ejecutar ese «acto de habla» de la práctica textual poético-literaria. No cabe duda de que nos sumergimos en una situación comunicativa en la que recibimos un *plus semántico excepcional*. Cabe afirmar entonces que acaso sea el texto poético el único texto en el que el lector, al apropiarse de las significaciones, se va creando a sí mismo como lector.

La experiencia poética como actitud y como conducta

Los efectos de sentido del texto poético, tal y como hemos visto hasta aquí, hacen que el lector viva la experiencia estética como una actitud y como una conducta. El juego con las estructuras significantes trasciende una finalidad meramente evasiva o lúdica. En efecto, la naturaleza autorreferencial, propia de ese discurso de ficción que es la literatura en general y la poesía en particular, genera, según estamos comprobando, un proceso de situación

La ruptura cognitiva la que permite interpretar el universo autorreferencial de la ficción poética



enunciativa que requiere adoptar una postura (cognitiva y ética) específica ante el lenguaje mismo, lo que, a su vez, implica una postura también específica ante la actividad humana que ha originado dicho lenguaje. Cabría entonces decir que la naturaleza autorreferencial de la comunicación literaria requiere un determinado comportamiento, una forma de conducta interna del individuo que se hace explícita en la

de la escritura poética constituye una pauta de comportamiento que lleva implícita siempre la idea de transformación, un cambio de la relación con la realidad y con nosotros mismos, tal y como lo pone de manifiesto el ya mencionado escritor Núñez Ramos (*La poesía*, Madrid, síntesis, pp. 15-16): «*Así pues, leer, escribir el poema - dice el profesor Núñez Ramos- es ejecutar una acción (la poesía es una forma de conducta), una clase peculiar de acciones que el mundo del intercambio mercantil ha vuelto difícil, porque tiende a buscar en todas las actividades un beneficio, un rendimiento para el sistema*».

Las personas que se sumergen en el interior de los textos poéticos poseen la iniciativa ante el lenguaje, no dependen del lenguaje construido por otros

Del discurso del mercado al discurso poético

actividad que describe Rafael Núñez Ramos (*La poesía*, Madrid, Síntesis, 1992, p. 13): «*Transmutar [la realidad] en poesía es, entonces, asignarles a las palabras un valor personal, crearlas de nuevo, pronunciarlas por primera vez, nombrar uno mismo su experiencia en el mundo, en vez de asignarles la denominación estereotipada que figura en un catálogo que está a disposición de todos*».

Contra lo que pudiera pensarse de manera apresurada, el acto de la recepción estética -al igual que la escritura- es también una «forma propia de nombrar el mundo», es decir, una forma de conducta, un modo de ser y de estar ante uno mismo, ante el otro y ante la realidad. El ser y el estar del sujeto que participa en el discurso poético constituyen conductas para enfrentarse a los modos estereotipados de mirar y de concebir nuestra realidad interior y nuestra realidad exterior. Es por esta razón por la que el discurso poético desempeña la función de defensa contra la mediocridad y contra la tendencia negativa de la mayor parte de los discursos no literarios dominantes en la sociedad actual que, aparte de elaborar visiones estereotipadas, uniformes y falsificadoras de lo real, conciben a los individuos como meros receptáculos de una ideología más o menos moralizante, como público diana, o, en el mejor de los casos, como sujetos consumidores de objetos y de signos que acaban por engrosar el negocio finisecular de las audiencias.

La práctica significativa de la lectura o

Para que suceda todo lo dicho hasta este momento, para que las personas disfrutemos de la posibilidad de convertir el espacio real (su realidad cotidiana, rutinaria y reiterativa) en espacio imaginario (la invención de una realidad nueva o la transformación de la realidad existente), para que todo esto suceda, es indispensable la *educación y la praxis literaria*. Ahora bien, ¿en qué consiste la *educación y la praxis literaria*? En mi opinión, consiste en desplazarse desde el *discurso del mercado* o discurso del negocio, en el que estamos inmersos por imperativo de la sociedad actual, hasta el otro discurso, el del ocio, aquél que se lleva a cabo precisamente a través del *lenguaje poético de la literatura*.

En esto consiste la *educación y la praxis literaria*: en huir del *aquí*, donde permanece instalado el imperio de la economía junto al tedio de lo cotidiano (o junto al aburrimiento académico); en huir hacia el paraíso del *allá*, donde despliega su reino la imaginación y la fantasía. Si quisiéramos acudir al poeta Luis Cernuda para ejemplificar estéticamente en qué consiste esta transformación, diríamos que en el espacio derivado del *aquí* está la REALIDAD, mientras que en el espacio derivado del *allá* está el DESEO. O lo que es lo mismo, la REALIDAD contra el DESEO. La realidad de la represión y del mercado contra el deseo de la libertad y de la literatura.

Para liberarse de esta dicotomía endemoniada es para lo que el poeta escribe. Para superar la contradicción de una sociedad moralizante y mercantilista (lo real) que le impide y le frustra satisfacer los «placeres prohibidos» de una sociedad nueva, utópi-

ca y libre, en la que obtengan cumplimiento los deseos. Ésta es la función de la escritura estética; ésta misma es la función de la lectura estética; ésta es la función del arte, tal y como se indica gráficamente en el esquema: seguir la trayectoria, el itinerario que indican las flechas. Esto es, pasar desde el discurso del mercado al discurso literario.

El *YO vital* huye hacia el *YO poético*. Huye desde la realidad hasta el deseo. Es así como el escritor y el lector adquieren la *identidad* frente a la carencia de identidad.

En un extremo están la *represión* y el *interés* económico y moralizante de la mercancía: el *negocio*. En el extremo opuesto están la *libertad* y el *desinterés* gratuito del arte: el espacio del *ocio*. No es de extrañar, por consiguiente, que en el primer caso, el sujeto sufra un estado de desilusión y de *disforia*; mientras que, en el segundo caso, ese mismo sujeto, que ya ha transitado por el arte, experimenta una situación de *euforia*. Y es que en el *discurso del mercado* se genera el tedio y el aburrimiento, la *abulia*, como algo propio de toda situación mercantilista, incluida como situación mercantilista la que se produce en la enseñanza convencional, cuando se da la presencia de un «oyente forzado»: un alumno-oyente-silencioso-paciente que, en su relación con el hablante-profesor, no puede escapar ni volverse de espaldas, justamente porque en estas circunstancias mercantiles-docentes el profesor le está vendiendo conocimientos. Aquí, en este discurso del *negocio*, las transacciones verbales son forzadas y forzadas, se rigen por sus leyes de mercado y, en consecuencia, han de cumplir unas restricciones muy fuertes y excesivamente reglamentadas, entre otras, la férrea ley de la verdad moral y de la lógica racionalista e implacable. El territorio del *aquí* es así y no es de otra forma: en él se genera un lugar (*Topos*) tópico y un tiempo (*Cronos*) crónico: un lugar y un tiempo del y para el mercado que tiranizan neuróticamente a los habitantes de ese territorio.

Todo lo contrario sucede en el territorio del *allá*, en el territorio del *ocio*, hacia donde nos conducen la escritura y la lectura literarias. El juego estético de la ficción y de la creatividad nos permite decir enunciados que de otro modo serían indecibles, por la sencilla razón de que ahora permanecen inactivas las leyes y las restricciones del mercado: en la creatividad del arte ya no funcionan ni la verdad de la lógica ni la

verdad de la moral de la mercancía. Por ello, al sujeto se le pueden regalar ya historias fascinantes que se rigen por los cánones, libres y abiertos, de la imaginación y de la fantasía, por las exigencias felices del placer del juego y del placer de la ficción literaria. Y ello es posible porque, como asegura Bárbara Herrnstein (*Al margen del discurso*, Visor, Madrid, 1993, p. 128), el discurso literario se sale del mercado lingüístico, y, al salirse del mercado lingüístico, libera toda su inmensa potencialidad semántica para cumplir otras fun-

El proceso activo y creador de la lectura poética le confiere al texto una marcada funcionalidad constructivista

ciones diferentes a los valores del mercado: frente al «interés interesado» de cualquier mercancía de cualquier naturaleza se sitúa el «interés desinteresado» de la experiencia estética literaria, aquella que no conoce ningún tipo de restricción.

Esta libertad y este *desinterés* del juego literario, al igual que sucede con la libertad y el desinterés del juego infantil, produce en el sujeto un estado de *euforia* que nos posibilita construir un lugar y un tiempo divertidos y gozosos: el *lugar de la utopía* y el *tiempo de la ucronía*, donde quedan suspendidos todos los condicionantes opresivos del negocio. Y es desde esta *utopía* y desde esta *ucronía* desde donde puede generarse el *pensamiento divergente* y donde encuentra su reinado la *imaginación*: «imaginar y jugar es también conocer», dijo G. Rodari.

Ahora ya puede comprenderse por qué el territorio mercantilista del *aquí* -y todas sus derivaciones- nos conducen al *cierre del discurso*, mientras que el territorio del *allá* -y todas sus derivaciones- nos conducen a la *apertura del discurso*.

Luis Sánchez Corral es profesor de la Universidad de Córdoba y miembro de la redacción de *INETemas*.