

# Mecánica y azar en la poesía<sup>1</sup>

PEDRO RUIZ PÉREZ  
Universidad de Córdoba

**RESUMEN:** Se recogen algunas consideraciones en torno a las relaciones establecidas en la poesía moderna y contemporánea entre los principios de orden y regla, por una parte, y de azar, por otra. Se atiende de modo particular a los orígenes de esta dicotomía y a su desarrollo en la “tradición de la ruptura”, deteniéndose en algunos casos y aspectos de la poesía de carácter experimental y situada en los límites de la racionalidad del lenguaje.

**ABSTRACT:** I gather in this paper a number of considerations that hinge around the relationships and links established in modern and today’s poetry among the principles of order and rule, on the one hand, and those of haphazard, on the other. More specifically, I focus on the origins of the dichotomy and its evolution in the so called “tradition of breakage”, paying special attention to cases and aspects of experimental poetry, situated in the boundaries of language rationality.

**PALABRAS CLAVE:** Poesía experimental. Poética clasicista. Poética de la ruptura.

**KEY WORDS:** Experimental poetry. Classicistic poetics. Breakage poetry.



En el movimiento de renovación que sacudió la cultura y la estética de la década de los setenta del pasado siglo una de sus insignias en el panorama poético español lo constituyó tempranamente el fenómeno de los “novísimos”<sup>2</sup>. No es éste el momento de entrar en una discusión (por otra parte, necesaria) acerca de lo que en esta imagen hay de realidad histórica o de construcción crítica más o menos interesada. Prescindiendo por el momento de tal precisión, es posible afirmar que con fenómenos como éste la década en la poesía española fue un corrolato de la profunda crisis de transformación que vivía la cultura occidental a ambos lados del Atlántico, en un mundo aún lejano para nuestro país en razón de sus peculiares circunstancias políticas y sociales. La poesía agrupada en la recientemente reeditada antología de Castellet puede considerarse como el último

---

<sup>1</sup> El presente texto reelabora la intervención realizada en las “Primeras Jornadas Hispano-Francesas de Creatividad y Literatura Potencial” (Homenaje a Raymond Queneau), desarrolladas en abril de 2003 en la Facultad de Ciencias de la Educación de Córdoba, bajo la dirección de Luis Sánchez Corral y José Reyes de la Rosa.

<sup>2</sup> Como es bien sabido, el fenómeno estético y mediático lo desencadenó la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, ed. J. M<sup>o</sup> Castellet, Barcelona, Barral, 1970 (reed. Barcelona, Peninsula, 2001).

fenómeno vanguardista en nuestra lírica que asume expresamente este planteamiento y asienta su escritura sobre sus postulados básicos.

Como bandera del movimiento se coloca rápidamente la poesía de Pere Gimferrer, sobre todo con su emblemático *Arde el mar* (1966), uno de cuyos poemas más evocados, "Oda a Venecia ante el mar de los teatros", dictaminaba en su verso inicial: "Tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos". Frente a la tradición realista, dominante en aquellos momentos en la poesía española, la imagen irracionalista abre un nuevo paisaje, con la reflexión sobre la poesía al fondo. La simbología erótica, tema mayor en toda la tradición lírica occidental, se equipara en un golpe de sutil mecanismo metafórico con el movimiento mecánico del mar, "toujours recommencée", como evoca el verso de Valéry, en un onomatopéyico reflejo de un movimiento constante y repetido, como las olas.

La mecánica supone una lógica, una regla de funcionamiento, pero en este caso, como corresponde a lo tratado por la poesía mayor, se trata de una mecánica no evidente, oculta (como el símbolo al que alude el verso). Para el profano, ajeno a la implacable sistemática de su devenir, su funcionamiento se identifica con el azar; en el extremo opuesto, su desvelamiento y la exploración exhaustiva en los límites de la razón constituyen la empresa primordial de la actividad poética, en especial para aquella concepción de la poesía donde los valores estrictamente comunicativos quedan relegados, al menos, a un papel secundario. Si no supone esto necesariamente una decantación definitiva y confiada hacia la noción de la poesía como conocimiento (cuya posibilidad resulta severamente cuestionada, como más adelante veremos), sí representa una reflexión acerca de las relaciones entre los signos (incluidos los poéticos) y el mundo, así como las posibles reglas que las rigen, incluido lo que en ellas puede haber de aleatoriedad o, al menos, de inestable e irregular sucesión de una mecánica tan oscura como la simbología amorosa.

El azar y la poesía quedan así relacionadas, como dos categorías situadas entre una suerte de sinonimia y una franca confrontación, en una dialéctica de amplias y recónditas dimensiones, fecunda y productiva para la escritura lírica moderna, no sólo en el discurso de la vanguardia, sobre todo si la entendemos ceñida a las llamadas "vanguardias históricas" y sus herederos más directos, extendidos hasta las postrimerías del siglo XX. Y es que la mayor parte de las grandes transformaciones en el discurso de la lírica a lo largo del último milenio han estado unidas a la reflexión y la explotación de las conclusiones acerca de esta relación, con algo de azarosa y con mucho de poética.

### **Poesía y azar**

Desde su formulación clásica, ya en la antigüedad grecolatina, la lírica ha mantenido dos actitudes esenciales y definitorias, en torno a la celebración o el lamento acerca de la realidad. Erigida ésta en objeto incuestionable de la

*mimesis*<sup>3</sup>, la poesía se entiende como imitación de manera más o menos estricta, ya sea como reproducción, ya sea como recreación. Por el contrario, y en un brusco cambio de dirección, la poesía moderna, desde el abandono o superación del romanticismo histórico, se sitúa en el problema de la indecibilidad<sup>4</sup>, y se alimenta en gran medida de la explotación de las tensiones generadas por una problemática que puede situarse más allá de los límites de la inefabilidad sustentadora de una lírica como la bécqueriana, ya que ésta no se sitúa tanto en la tensión entre mundo real y mundo imaginado o deseado, como en las carencias del lenguaje poético, pues incluso confía aún en la existencia misma de una poeticidad como elemento distintivo y definitorio de una dimensión peculiar, alejada de la lengua de uso corriente, en los salones de burgueses y otros “filisteos”<sup>5</sup>. Al par de la disolución del sujeto operada en Rimbaud (“J’est un autre”) y su descenso al infierno de lo no consciente, el sueño y la ebriedad, como el barco sacudido por una tormenta sin control, Mallarmé exploraba los límites de la expresividad y concluía, ante la página en blanco, encontrándose con el azar de la tirada de dados y el silencio<sup>6</sup>.

Tiempo habrá de volver sobre estas aventuras finiseculares páginas adelante. Quedémonos por ahora en la íntima unión que se aprecia entre la insatisfacción ante las posibilidades de la lógica y la renuncia a la retórica y a los elementos formales de la tradición poética<sup>7</sup>. No se trata sólo de la rebeldía ante las reglas clásicas o la explotación de los espacios abiertos por el versolibrismo, ensayado ya en la época romántica, puesto que los procedimientos elocutivos aplicados podrían acabar reduciéndose a los catalogados por Quintiliano y sus discípulos, del mismo modo que no puede hablarse de un total rechazo de las constricciones canónicas, como se muestra, en el plano mismo de la métrica, en la intensidad con que, por ejemplo, siguen cultivando el soneto Rimbaud y Mallarmé, e incluso las formas classicistas el primero. Más bien lo que se pone en cuestión es el sistema mismo; mejor, la posibilidad de la existencia de un sistema

<sup>3</sup> Durante siglos, la poética se alimentó de una formulación aristotélica elaborada por el pensador ateniense a partir del modelo del teatro, desde el que se extendió la noción mimética al resto de las disciplinas artísticas, sometidas así a un modelo dominante y no siempre acorde con sus naturalezas peculiares.

<sup>4</sup> Véanse, por ejemplo, las reflexiones acerca de esta cuestión de Juan Carlos Rodríguez, *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*, Madrid, Akal, 1994.

<sup>5</sup> Aborda críticamente la problemática de esta actitud del artista en la modernidad Luis García Montero, en *Poesía. Cuartel de invierno*, Diputación de Granada, 1987 (reed. Madrid, Hiperión, 1989).

<sup>6</sup> Es fundamental en este aspecto (y en las páginas que siguen) el ensayo de Juan Carlos Rodríguez *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*, Sevilla, Renacimiento, 1994. Ahora puede sumarse, desde otra perspectiva, Andoní Alonso, *El arte de lo indecible: Wittgenstein y las vanguardias*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002.

<sup>7</sup> Como señala Enrique Gastón, *Sociología del gusto literario* (Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1974), se pasa de la insatisfacción por estas limitaciones a un franco enfrentamiento, por la pasividad que introducen en el lector, de donde se deriva el desarrollo de lo que él denomina “técnicas de eventualización” (ob. cit., pp. 17-66).

como garante de la eficacia poética<sup>8</sup>. Con su división y articulación, la técnica retórica, desde la *inventio* a la *actio*, opera como un mecanismo lógico, vinculado a esta disciplina científica, paralelo a la dialéctica y destinado a la intervención pragmática en los receptores del discurso. ¿Qué ocurre cuando el individualismo extremo del sujeto<sup>9</sup> se manifiesta como marginación y desdén por los semejantes, hasta concluir en su propia crisis y disolución, y cuando, en correspondencia, se desconfia por completo del lenguaje y su potencialidad comunicativa y expresiva? ¿Qué posibilidades quedan al desaparecer la lógica como sustento del conocimiento?

Los embates románticos ya habían desmoronado la fachada más externa de este edificio. La belleza como conclusión del orden racional se había disuelto en los avatares de la ensoñación romántica, tras un largo camino desde la identificación platónica con los arquetipos morales y epistemológicos hasta la reflexión ilustrada en la fundamentación de la estética como disciplina. No es distintivo o determinante en este caso (aunque no deja de resultar pertinente) que sea en el desplazamiento de las cualidades objetivas a la subjetividad como clave de la experiencia artística (operado por la estética dieciochesca, como una manifestación más del criticismo ilustrado<sup>10</sup>), donde encuentren su base los postulados románticos. Me interesa más subrayar cómo se produce una alteración sustancial en el objeto mismo del arte y de la experiencia estética, parejo al descubrimiento de nuevos mundos en el sueño y la imaginación. La noción misma de belleza resulta insuficiente e insatisfactoria ante las aspiraciones e ideales de la sensibilidad nacida como novedad en la estética romántica. La constitución de “lo sublime” como categoría, más allá de la noción retórica del *sublimis stilus* en el clasicismo, supone trascender un concepto de belleza regido por unos rasgos formales del objeto regidos por principios como el de armonía y claridad<sup>11</sup>. Su lugar estará ahora en el plano de la subjetividad, a partir de su

<sup>8</sup> Se acercan a esta problemática Michael Hamburger, *The truth of poetry: tensions in modern poetry from Baudelaire to the 1960s*, Harmondsworth, Penguin, 1972, Ramón Pérez Parejo, *Metapoesía y crítica del lenguaje (de la generación de los 50 a los novismos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002; y Arthur Terry, *La idea del lenguaje en la poesía española: Crespo, Sánchez Robayna y Valente*, Universidad de Santiago de Compostela, 2002. En la base filosófica de esta actitud crítica puede situarse el pensamiento de la escuela de Walter Benjamin; véase, por ejemplo, Theodor W. Adorno, *La ideología como lenguaje*, Madrid, Taurus, 1971.

<sup>9</sup> La ruptura de la voluntad mimética como una de las actitudes características del romanticismo es planteada por M. H. Abrams en su seminal estudio *El espejo y la lámpara*, Barcelona, Barral, 1975.

<sup>10</sup> Véase Elio Franzini, *La estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 2000; y Paolo D'Angelo, *La estética del romanticismo*, Madrid, Visor, 1999, para aspectos básicos del pensamiento sobre el arte en estos períodos.

<sup>11</sup> Siguiendo al pseudo-Longino y todos sus ecos europeos a partir de Burke, lo sublime se presenta para los ilustrados y neoclásicos como ese componente indiscernible que, más allá de la belleza, produce en el hombre un estremecimiento, cercano al terror, provocado por la presencia de lo inmenso, como la divinidad. La versión española es el *Tratado de Rhetorica El Sublime de Dionisio Longino*, traducido del griego por don Manuel Pérez Valderrábano, profesor moralista en Palencia (Madrid, 1770). Para esta noción y su desarrollo en la España dieciochesca puede verse Helmut C. Jacobs,

capacidad para transmitir o producir un estremecimiento, un sobrecogimiento del alma tanto más factible cuanto el objeto se aparta de la normalidad y sus reglas para asentarse en el territorio de la anomia, de lo extraordinario, de lo informe. Lo grotesco<sup>12</sup>, explotado por el género emblemático de la novela<sup>13</sup> (por la identificación de novelesco con romántico, y sus valores de irregularidad y heterogeneidad), se erige en el paradigma de la nueva estética, afectando por igual a la imagen del poeta y a la naturaleza de su discurso, aunque éstas sean sólo las manifestaciones más superficiales o evidentes. En el trasfondo lo que se halla es la fractura que comienza a ahondarse entre arte y vida, entre la lógica de lo cotidiano y el plano de la realización estética.

No se trata sólo de la inversión en los procesos idealizadores que caracterizaban los mecanismos artísticos precedentes, sustituyendo la estilización positiva por la negativa, pues la elevación de lo feo a categoría estética es más un síntoma que una clave. Estamos ante la emergencia de lo raro, de lo extraordinario, de lo anormal. El propio poeta lo adopta en su autorrepresentación, desde sus hábitos de comportamiento social a su imaginario creativo<sup>14</sup>. La bohemia, con su provincia última de malditismo, entre lo dandy y lo demoniaco, es la representación más conocida, hasta el punto de servir de caracterización de toda una época<sup>15</sup>. Sin duda, y junto a razones estrictamente sociológicas (o, más directamente, socioeconómicas), había en ello algo de pose, de actitud impostada, entre la justificación, el desplante y el desafío, como proclamaba la fórmula de *épater le bourgeois*. Pero esto no era todo. También, y en su extremo, había mucho de conflictivo, de una problemática auténtica y radical, que sacudía los cimientos del sujeto y no sólo como miembro más o menos marginal de una colectividad. Era su esencia misma la que se ponía en cuestión, se escindía o se manifestaba en la extrañeza, como daría cuenta el estremecedor verso de Lorca: "Qué raro que me llame Federico", al tiempo que buscaba bajo la arena el teatro más esencial o encontraba en su experiencia como extranjero en Nueva York y su diálogo con los negros (más que con los gitanos) las vías para su poética más radical.

La extrañeza tiende, así, un puente entre la poesía y la otra categoría que consideramos, el azar. Del mismo modo que la poesía moderna se abre paso entre la demolición del sentido de la lógica clásica, el azar levanta su imperio sobre las

*Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana, 2001.

<sup>12</sup> Véase Wolfgang Kayser, *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Nova, 1957.

<sup>13</sup> No me refiero aquí tanto al sentido narrativo del género en su formulación decimonónica como a la reivindicación romántica de lo "novelesco" (tan vinculada a la etimología del concepto), como paradigma de lo irregular, lo heterogéneo y la expresión de un sujeto en crisis. Véase Paolo D'Angelo, ob. cit.

<sup>14</sup> Abordo ciertos aspectos de esta actitud en *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*, Bern, Peter Lang, 1996.

<sup>15</sup> En *Corsarios de guante amarillo. Sobre el dandismo* (Barcelona, Tusquets, 1983) Luis Antonio de Villena extiende el fenómeno desde el romanticismo inglés al modernismo español y Cernuda.

ruinas de las nociones de Destino o Providencia, como expresiones clásica y judeo-cristiana, respectivamente, de un orden trascendente, pues incluso el capricho obedece a una divinidad, por no considerar que lo inescrutable de los designios divinos no implica la inexistencia de un orden. Frente a ellos, en el extremo opuesto, el azar se impone como una categoría de carácter material (como el propio texto poético y sus soportes, el papel o la palabra) y más o menos mecanicista, que viene a cuestionar los pilares de la tradición poética, entre el clasicismo y la modernidad. Se trata de unas nociones sustancialistas o animistas, determinantes de todos los mecanismos expresivos sustentadores del modelo lírico dominante hasta la segunda mitad del siglo XIX: la libertad, el sujeto, la voluntad, la expresión, pero también la forma y el símbolo, la construcción y el sentido, que no tardarán en entrar en su crisis definitiva, aun antes de la extensión de las vanguardias históricas.

Como liberación de la subjetividad y de todos sus componentes sentimentales y expresivos, la irrupción del azar representa la superación o, mejor, la anulación completa de la dicotomía clásica que había articulada todo el discurso lírico en torno a la epifanía o la pérdida. La primera determinaba la oda, como celebración de la presencia, mientras que la segunda daba origen a la elegía, como lamento por la ausencia, encerrándose en estas dos modalidades básicas el abanico de virtualidades de la lírica clásica<sup>16</sup>. Al situar el poema al margen de la celebración o el lamento, la poética atenta al azar opera de manera ineludible la suspensión de la sentimentalidad, como corresponde a la pérdida del protagonismo del sujeto y de los mecanismos que lo constituían en individuo y elemento del discurso poético. De manera paralela, al anular la oposición distintiva entre presencia y ausencia, la poesía se instala en el terreno de la posibilidad, que constituye el elemento fundamental de sus operaciones, impulsadas, cuando no sustentadas, por la aleatoriedad, las probabilidades o las permutaciones, de manera similar a como comienza a contemplarse la materia y el lenguaje mismo, porque el lenguaje, como constata la poesía moderna, es la única presencia incuestionable, la única materialidad ineludible en el poema<sup>17</sup>. Problema distinto es la consideración que este lenguaje merece, su definición y la consideración de su naturaleza, abandonada ya por completo la noción del mismo como un instrumento eficaz en manos de la razón humana y al servicio de la expresión del sujeto y la comunicación de un universo referencial estable y perfectamente delimitado. Tampoco se mantiene ahora de manera satisfactoria la

<sup>16</sup> Pueden consultarse a este respecto los trabajos contenidos en los volúmenes del Grupo P.A.S.O., en especial *La oda*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 1993; y *La elegía* ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 1996.

<sup>17</sup> Además de los apuntados en la nota 8, hay algunos acercamientos, ya clásicos, a la renovación operada en la poesía del siglo XX, como son los de Hugo Friedrich, *La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1974; y Gottfried Benn, *El yo moderno y otros ensayos*, Valencia, Pre-Textos, 1999. Más específico y reciente es el estudio de José Enrique Martínez Fernández, *El fragmentarismo poético contemporáneo. Fundamentos teórico-críticos*, Universidad de León, 1996.

imagen renovadora de un lenguaje que, invirtiendo el modelo clásico, nos dice a nosotros mismos, sujetos de la escritura o de la lectura, sino que más bien las conciencias más agudas se enfrentan con un lenguaje que sólo se dice a sí mismo, en los límites de la tautología y el *nonsense*, tan bien explotado, llevando al extremo los juegos de la matemática, por Lewis Carroll desde los rincones ocultos del universo victoriano, o por Edgar Allan Poe, en los sótanos del incipiente capitalismo industrial norteamericano, donde su implacable lógica se manifiesta con los rasgos del terror, en los umbrales de la locura<sup>18</sup>.

El siglo del maquinismo y la filosofía positivista toca a su fin. En sus postrimerías Marx plantea una respuesta, por la cual el sujeto deja de ser el individuo para que la historia asuma esta condición. En París, entre el *spleen* de la bohemia y los obreros que salen de las fábricas, el personaje lírico de Baudelaire encarna el *flâneur* vagando por los bulevares y experimenta entre los vapores de la ausencia el vértigo de la disolución, buscando en los mecanismos alógicos del lenguaje un clavo del que asirse, aun con la sospecha de una no menos vertiginosa inestabilidad, ni siquiera resuelta por las correspondencias del símbolo. Tras sus pasos, la amenaza del silencio se cierne como una presencia constante desde entonces en la escritura moderna, desde la radicalidad de Rimbaud a la tematización mallarmea, para proyectarse en el siglo siguiente y en los géneros más contrapuestos con Joyce y Beckett. Pero luego volveremos sobre ello, tras repasar algunos antecedentes y algún episodio paralelo.

### Algo de historia

Sirva este excursus, más que como una nota erudita, como una matización a las pretensiones de adanismo que casi siempre han subyacido a las actitudes vanguardistas y a sus gestos de radicalidad, aun sin incurrir en extremos ideológicos más perversos, si cabe. La consideración de hechos del pasado que pueden mostrar una cierta similitud no debe confundirse en ningún caso ni con una acrónica identificación ni con un historicismo evolucionista tan ingenuo como falsificador. Se trata más bien de señalar la recurrencia de algunos elementos de la problemática en torno a las posibilidades expresivas del lenguaje y sus mecanismos de funcionamiento y, sobre todo, las diferencias en su formulación radical.

Ezra Pound y sus máscaras, cercanas en ocasiones a la logomaquia y, tras la heteroglosia, a la logorrea, apuntan hacia una de las poéticas relevantes en su tratamiento de problemas emparentados con los de la poética de la modernidad, y lo hacen a través de la admiración por Arnaut Daniel, el inventor de la culta, artificiosa, compleja y esotérica sextina. Aunque la consideración no es extensible a toda la dimensión europea, la Provenza de los siglos XI y XII es el escenario de una civilización que ya no puede considerarse altomedieval, pues su

---

<sup>18</sup> Véase, al respecto, la significativa recopilación de textos de Lewis Carroll editada por Leopoldo Panero como *Matemática demente* (Barcelona, Tusquets, 1975); y los estudios de Charles Baudelaire sobre el poeta americano, recogidos en *Edgar Allan Poe*, Barcelona, Fontamara, 1979.

cultura se ha liberado en gran medida de las cadenas que ataban al hombre medieval a lo sagrado y ya no se asienta en la aceptación confiada de un orden recibido, característica del clasicismo grecolatino. La construcción de un universo cortés es la de un imaginario en el que, junto a una acendrada filosofía del amor como cimiento de lo creado y motor de la acción, ocupa un lugar de centralidad la noción trovadoresca de la poesía. El cultivo del verso constituía, al tiempo, una práctica aristocrática y un saber esotérico. En ambos casos, quedaba reservado en su dimensión más profunda a unos pocos elegidos, como resultado de una naturaleza especial y, sobre todo, del ennoblecimiento y la dignidad alcanzada por medio del esfuerzo, pues la esencia de la poesía, como su propia denominación apunta, es la búsqueda y el encuentro. Ésta es la tarea, la empresa del trovador (de *trouver*, encontrar), a la que dedica su labor, su vida, su espíritu, en una vía, entre cabaleresca y ascética, de renuncia, trabajo y dedicación.

Evidentemente, hay una proyección del orden nobiliario de base militar y expresión cabaleresca, como se manifiesta, más que en la lírica estrictamente, en el desarrollo del *roman courtois*. Pero en la conformación del "gay saber", tal como fue formulado en los consistorios poéticos de Toulouse y, posteriormente, de Barcelona, asistimos a otra suerte de síntesis de tradiciones, en la que se unen (con el horizonte cercano de las Cruzadas, con su mística y con su encuentro de civilizaciones) oriente y occidente, o, más bien, donde ambas culturas encuentran algunas de sus raíces comunes, las más profundas y, por ello, escondidas. Entre ellas se pueden atisbar, de un lado, el espíritu cabalístico y, del otro, la *quête du Graal*. Más allá de una pertinencia de la numerología, actuante aún con fuerza en la construcción dantesca de la *Comedia*, no en balde "Divina", la kábala alimenta un sentido de la trascendencia, de la convicción en un sentido oculto más allá de las palabras, que cobran, no obstante, un sentido mágico, taumatúrgico; por él crean una realidad ajena, pero se conforman a sí mismas en una realidad inmutable como garantía de su eficacia, resultante en una fórmula perfecta e inalterable cuyo descubrimiento no se halla al alcance de cualquiera ni resulta de una práctica simple o ceñida exclusivamente a la voluntad del escritor, ya que algo no fácilmente definible distingue al verdadero poeta del mero versificador, algo que ni siquiera son capaces de agotar todas las reglas de una poética compleja y rebuscada.

No menos ardua resultaba, con su dimensión mítica, la otra gran empresa que se le ofrecía al caballero cortés: la búsqueda y recuperación del cáliz de la Última Cena, el mítico Grial, con toda su eficacia y simbolismo evanescente. En el camino, entre selvas y encrucijadas, el caballero dejaba correr su montura el hilo del azar, a la búsqueda de escribir su propio destino e inscribirlo en el discurso de una historia que volvería a comenzar tras el hallazgo de la copa con el agua de la vida.

Con los números del verso, el relato de la *quête* o la empresa misma de restitución, el caballero cortés y su reverso, el trovador, encarnan y textualizan la combinatoria y la búsqueda como expresiones de un orden traducido en azar y en



aventura. Ésta última alimentaría la narrativa en prosa y verso, mientras que lo aleatorio cobraría especial relieve en los salones en los que el verso deja paso a la poesía. El diálogo con el azar, o, mejor, el reto a su arbitrariedad, se situaría, precisamente, en el incremento de las dificultades y constricciones a la hora de la composición, reservada para un ejercicio de maestría técnica, desenvuelta por los imprevisibles cauces tejidos en el desarrollo de la vida cortesana y sus juegos entre damas y caballeros.

No se trataba de algo frívolo, ya que tras todos estos ejercicios latía un sentido de la trascendencia, representada por lo oculto, lo encerrado en el *hortus conclusus* o el castillo de la Rosa, o manifestado en el *roman* por el misterio o el *secretum*, algo oculto y maravilloso, con la naturaleza del símbolo. Para alcanzarlo, para conquistarlo y para desvelarlo, como en el resto de las empresas caballerescas, era necesario el esfuerzo, incluso el sacrificio, en una mecánica en la que cabalgar y componer resultaban equivalentes. El resto, el encuentro en el camino, era cosa del azar<sup>19</sup>.

Centrándonos en el caso de la poesía, hay que recordar lo que en la *gaya sciencia* hay de mecánica combinatoria, reflejada paradigmáticamente en el prolífico uso de glosas y variaciones, de respuestas por los mismos consonantes, de artificio matemático, como el culminante en la compleja y hermética arquitectura de la sextina, de larga trayectoria, a través de Petrarca, hasta el *locus amoenus* de la arcadia pastoril renacentista, para reaparecer con un significado restaurador en manos de Pound o cargarse ironía en la escritura de Gil de Biedma. La vigencia de este eje poético a lo largo de cuatro siglos, antes de sus episodios modernos, se sostiene en un terreno de alta densidad. En él aparecen discursos más difíciles de reducir, ni siquiera en apariencia, a la condición gratuita del juego. A la ya citada kábala judía, asumida y desarrollada por alguna tradición mística musulmana, cabe unir la síntesis en clave cristiana realizada por Raimundo Lulio en su *Ars Magna*, extendida por otras vías en la práctica de la alquimia; o, en otro ámbito menos esotérico, la profusión del aparato lógico, lindante en muchos casos con las permutaciones matemáticas. En estos y en otros discursos propios de la primera mitad del segundo milenio alcanza una notable intensidad el vínculo entre trascendencia y azar, y en muchas ocasiones la poesía se presenta como el camino para desplazarse entre uno y otro espacio, con un trazado de ingeniería difícil y compleja<sup>20</sup>.

Con el paréntesis de la ilustración y el neoclasicismo, este papel casi iniciático de la poesía reaflore en el romanticismo, decae a mediados del siglo XIX y recupera nuevo vigor entre siglos, con modernismos y vanguardias.

<sup>19</sup> El modelo resulta operativo aún, como señalo en *El espacio de la escritura* (ed. cit.), en los impulsos que mueven al hidalgo Alonso Quijano en su definitiva experiencia, sin olvidar lo que en su figura y discurso hay de identificación con el poeta, como se manifiesta en su duda inicial entre la escritura y la aventura.

<sup>20</sup> En el extremo de la misma se hallarían las que Rafael de Cózar denomina *Formas difíciles del ingenio literario*, subtítulo de *Poesía e imagen*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991.

Algunas de las más importantes manifestaciones del vanguardismo poético se desarrollan, como es sabido, en estrecha contigüidad (cuando no franca comunicación) con la renovación de las teorías lingüísticas y epistemológicas, sobre todo las de base formalista, hasta el extremo de plantearse el establecimiento y la dilucidación de una suerte de "lógica poética", que ha ocupado el quehacer de prácticamente los dos primeros tercios del siglo XX, hasta la formulación de distintas definiciones, expresables casi en forma de ecuaciones matemáticas. Es el caso de la conocida tesis de Jakobson acerca de la función poética, en la que cualquier cosa que ésta sea, como en la kábala o el *ars magna*, se articula en un ejercicio de series y permutaciones, por las que cada signo del poema actualiza al tiempo el paradigma (*in absentia*) y el sintagma (*in praesentia*). En los términos acordes a nuestra línea de reflexión, podríamos afirmar que la sintaxis del poema desvela en su movimiento, más o menos mecánico o simbólico, pero siempre rítmico, nuevas relaciones paradigmáticas, de sustitución o de equivalencia. Esta variación del principio de entropía puede entenderse también como una versión distinta, una traducción, del aserto jakobsoniano de que la función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de sustitución en el eje de combinación.

Volviendo a los términos "mágicos" de las poéticas desarrolladas a partir de las cortes provenzales, nos hallaríamos ante el principio de "analogía", como formulación extrema de los mecanismos de equivalencia. Su manifestación más evidente es el juego de la metáfora, pero en ésta, más allá de su codificación lingüística como mecanismo reconocible entre los propios de la *elocutio* retórica, pueden determinarse diferencias radicales, a partir de su relación con los procedimientos de naturaleza simbólica o alegórica, cuyas diferencias pueden servir de base, incluso, para el establecimientos de las diferencias entre épocas estéticas o períodos en la historiografía poética. Baste pensar en las radicales diferencias existentes entre la naturaleza y significado de la metáfora vanguardista, con el creacionismo como una de sus expresiones más sobresalientes, y los correspondientes al concepto barroco, del que la codificación de Gracián es sólo una de más de las desarrolladas a lo largo de toda la Europa del barroco<sup>21</sup>. En lo que aquí nos concierne, la oposición se establece entre dos extremos contrapuestos. De un lado, el ingenio, como expresión de una razón lógica, movida por un ejercicio de la voluntad y regida por un conjunto de reglas y procedimientos que pueden ser analizados en su casuística, sometidos a orden y expuestos para su utilización por otros poetas, es decir, pueden constituir un "arte" o sistema de interpretación y producción de textos. Del otro lado, como pusiera de manifiesto el surrealismo y su reivindicación del automatismo inconsciente en el germen y desarrollo de la escritura, el encuentro no se produce

<sup>21</sup> Sirva la contraposición entre las reflexiones desarrolladas por Philip Wheelwright en *Metáfora y realidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1979, de una parte, y, de otra, los modelos barrocos estudiados por Mercedes Blanco, *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Genève, Slatkine, 1992.

como fruto de un racionalizado proceso de búsqueda, sino como consecuencia del azar: el encuentro de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección se mide en su eficacia poética, justamente, por su capacidad para sorprender, para desatar incontrolables juegos de asociaciones y libres equivalencias en el plano de las palabras y de sus significados.

Se trata, como se ve, de dos manifestaciones extremas, basadas en la explotación, respectivamente, de las potencialidades de lo racional y de lo irracional. De ahí que en el primer caso se acentúe el gusto por el exceso de reglas, que conduce a una formalización extrema, como la que tiene lugar en expresiones barrocas por excelencia como las justas y academias poéticas, pero también en todas las formas del ingenio difícil<sup>22</sup>. Por el contrario, la exploración surrealista de los espacios del subconsciente que Freud descubrió y comenzó a colonizar demanda para su empeño una extrema libertad, identificada con la negación absoluta de la voluntad racional hasta incurrir en el automatismo. Curiosamente, ambas formulaciones coinciden en un sentido de la trascendencia, pues mientras los poetas barrocos confiaban ciegamente en la existencia de un orden superior del que el orden lógico del artificio sólo era un pálido reflejo, Breton y sus seguidores perseguían el acceso a una “superrealidad” a través de las puertas o mediaciones proporcionadas por el objeto surrealista, por el hallazgo surgido del azar.

### Un ejemplo

Si posiciones como las señaladas marcan los confines, hemos de concluir aceptando que la mayor parte del discurso de la poesía se mueve entre los distintos grados alcanzados por la relación entre esos dos elementos, posiblemente más ideales que efectivos: el rigor de las constricciones o reglas y la libertad absoluta. De hecho, esa analogía entre textos a la que nos referimos con el nombre de “imitación”, con todas sus variables es otra de las perspectivas de este juego. Y puede hablarse de imitación (o intertextualidad u “homenajes”) tanto en el seguimiento de autores o argumentos como en la adopción de modelos, llámense éstos “géneros” (si afectan a los contenidos) o “formas” (como las que tienen que ver con la métrica regular).

Una cierta línea de escritura, más o menos heredera directa de las vanguardias, se instala como rasgo distintivo en esta conciencia, haciéndola manifiesta como parte de su juego textual y orientando éste hacia una profunda exploración (y explotación) de sus posibilidades, incluso como vía de recuperación de una cierta expresividad (basada en la lucidez lúdica e irónica) propia de un sujeto de características nuevas, ajeno a la sentimentalidad anterior<sup>23</sup>. En el último tercio del siglo XX, sobre todo, se ha desarrollado una

<sup>22</sup> Se halla una buena actualización y repertorio bibliográfico en el monográfico *Ver la poesía: la imagen gráfica del verso* coordinado por Victor Infantes, *Insula*, 603-604 (1997).

<sup>23</sup> El problema se plantea ya en *Juan de Mairena* y en la fabulación machadiana de los apócrifos, con su invento de la “máquina de hacer versos”, en el contexto de una renovación de la poesía basada en

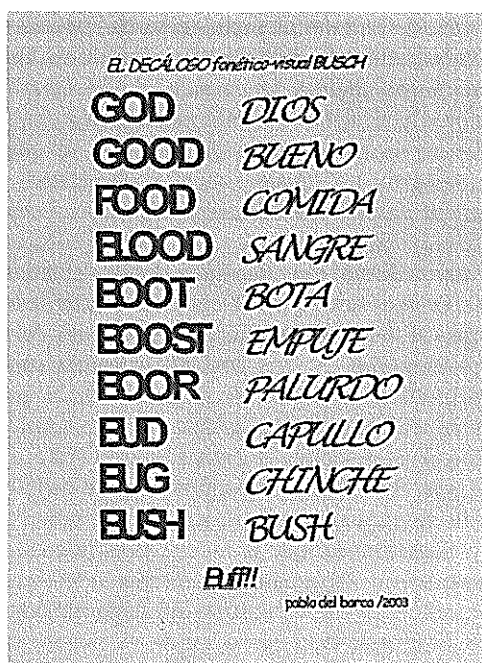
pujante línea de esta escritura bajo epígrafes diversos, más fruto de la desorientación de sus presuntos críticos que de la intencionalidad de sus autores. Poesía experimental, concreta o visual, estas manifestaciones han presentado, y no podía ser de otro modo, unas altas dosis de metarreferencialidad, aunque han rehuido casi siempre esa forma de abstracción que podemos identificar con la clausura, abriéndose casi siempre a un diálogo con la realidad en que tanto el mundo como la poesía quedan iluminados desde una nueva perspectiva<sup>24</sup>.

Viene al caso (en todos los sentidos) un poema visual difundido a través de la red por el poeta afincado en Sevilla Pablo del Barco, con motivo de los ominosos sucesos vividos con la amenaza y agresión a Irak. Articulado en un doble eje, que obliga a una lectura en el plano y a la dualidad de relaciones, el poema se despliega en juego de paradigmas, basado en permutaciones en los límites de la lógica y la analogía. Su juego secuencial no se identifica, sin embargo, con la lectura lineal, sino que se desdobra en una serie de encrucijadas donde a las presentes en el texto se suman las implícitas (todas las variaciones desdeñadas en el proceso de escritura), para reproducir en la lectura el proceso de búsqueda, la aventura de la inquisición y, finalmente, la sorpresa del hallazgo. El texto es el siguiente:

---

una revisión de la sentimentalidad, en un camino retomado a principios de los ochenta por Luis García Montero, Álvaro Salvador y Javier Egea con sus postulados de *La otra sentimentalidad* (Granada, Don Quijote, 1983), de tan fecundos frutos en la última poesía española.

<sup>24</sup> Recientes trabajos se han ocupado intensa y extensamente de este asunto. Pueden consultarse Felipe Muriel Durán, *La poesía visual en España*, Salamanca, Almar, 2000; Màrius Serra, *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*, Barcelona, Península, 2000 (3ª ed. 2001); y Túa Blesa, *Logofagias: los trazos del silencio*, Universidad de Zaragoza (Anexos de *Tropelías*), 1998; y el monográfico *La imagen de la palabra. Poesía visual española de Anfora Nova*, 49-50 (2002).



El mecanismo poético, en el plano estrictamente lingüístico y sin entrar en valoraciones de orden emocional relativas a su referencialidad y su valor pragmático, consiste en una doble y paralela exploración de las potencialidades latentes en una serie de conceptos y términos, jugando con los planos del significante y del significado, utilizando para ello un juego de espejos proporcionado por la heteroglosia, motivada en este caso por un uso de los idiomas inglés y español no menos motivado por las circunstancias bélico-políticas en la raíz de la escritura que por la dicotomía de forma y de sentido, de expresión verbal y valor referencial. La inmotivación del vínculo que, según Saussure, se establece entre significante y significado es sometida aquí a su máxima tensión, redundando en una suerte de significación en la que se aloja gran parte del valor poético del texto.

Aunque la disposición parece propiciar y privilegiar una lectura en el orden tradicional occidental (de izquierda a derecha y de arriba abajo), la simetría del cuadrilátero resultante de la caja de escritura en dos columnas invita al lector a ensayar otros recorridos, desde cualquiera de los cuatro vértices, en una variación donde se impone sobre la posible relación establecida entre los extremos superior e inferior de las dos series la identidad de los elementos inferiores en ambos paradigmas, resultante en una entropía en la que nos detendremos más adelante, pero que ya nos delimita el punto de partida y el referente último del poema. Ignoro si puede resultar excesivo considerar que

existe una estrecha relación entre el objeto exterior del poema y su objeto interno: la reflexión sobre la mencionada arbitrariedad del signo lingüístico, sobre los mecanismos ocultos y sorprendentes de una motivación ajena a la convencional y sujeta a la lógica superficial, así como la concentración de estos rasgos en los nombres propios, los de un mayor nivel de entropía, ya que al incremento de intensionalidad (al designar un objeto único e irrepetible) le corresponde el mínimo de extensión, de valores significativos.

El poema parte de lo que debemos tomar a todas luces como una constricción previa, la del decálogo (bien que desdoblado), ya que no es sostenible postular que el resultado de diez pares es fruto del azar; en este caso, no. La base decimal ya posee en sí misma el suficiente carácter convencional como para constituir la en un mecanismo conformador al que debe someterse, como una regla previa, el juego de la escritura. Hay que tener en cuenta que la raíz surrealista latente en la creación de Luis Eduardo Aute, más apreciable aún en su pintura que en sus versos, hace cuestionable y de difícil aplicación en este caso el fragmento de su canción que afirma: “quien pone reglas al juego/ se engaña si dice que es jugador./ Lo que le mueve es el miedo/ de que se sepa que nunca jugó”<sup>25</sup>. Como pusieron en la base de su creación los miembros del *Ouvrier de Littérature Potentiel (OuLiPo)*, la constricción funciona como punto de partida para la creación textual, en este caso hecha, no de variaciones a partir de un texto previo, sino explotando en el texto mismo las permutaciones, dentro de los límites establecidos por el decálogo, en principio en su estricto sentido etimológico de “diez palabras”. No obstante, la constricción se carga de significado a partir de su mecanismo referencial, evidente a partir de la conocida y reconocida convicción del personaje de que habla todos los días con Dios, el otro extremo de la serie verbal. Y uno de los paradigmas de la apelación de Dios a su elegido, al menos en el Antiguo Testamento, es el encuentro de Jehová con Moisés en el Monte Sinaí, donde le hace entrega de su decálogo. Éste no sólo se halla inscrito en piedra, con lo que ello tiene de valor lapidario, sino que encierra la palabra del dios de las batallas, augurio de la violencia con que su profeta, aureolado de redentorismo, estrella y destroza las tablas de la ley ante lo que considera la degeneración de su pueblo, su caída en el pecado. Las similitudes con el caso contemporáneo son evidentes y construyen un trasfondo de significado contra el que se recortan los juegos en el plano formal para constituir el discurso del poema.

Éste se articula mediante una serie de desplazamientos pautados sobre el eje del significante, cuya convencionalidad es sustituida por el uso de un idioma distinto al castellano. El juego consiste en permutaciones de sonidos dentro de una secuencia regida por la homofonía, que arrastran en paralelo cambios aparentemente aleatorios en el plano del significado, representado por los términos españoles. Pero, si entre uno de estos términos y los contiguos no se

---

<sup>25</sup> “De paso”, en el álbum *Albanta* (1974-1978).

aprecia una relación evidente, el conjunto de la serie la pone de manifiesto, al agruparse en una suerte de esfera semántica marcada por la negatividad y abarcadora de una serie de rasgos atribuibles (al menos desde la perspectiva del emisor y de muchos de sus receptores) al personaje, en una gradación intensificadora inversa al sentido, aunque en éste se van concretando y perfilando las marcas de un carácter, si tenemos en cuenta la intervención que motiva el texto. Así, el discurso de los significantes, el discurrir de la lectura por los mismos, desemboca en el descubrimiento de significados ocultos y situados entre la aparente arbitrariedad y un vínculo “secreto”, una relación que el lenguaje mismo contribuye alternativamente a disimular y a hacer aflorar.

Como quedaba apuntado anteriormente, la reflexión metalingüística no está ausente en este tipo de juegos, sino que se sitúa en la base misma de la actividad creativa. Sin embargo, en casos como el presente, no se limita a esta reflexión, pues lo que en el espacio de éste se manifiesta no es tanto la problemática de la indecibilidad, sino algo más concreto, sin que ello signifique que sea más limitado: lo que el poema evidencia es la inefabilidad del personaje, su esencial entropía, al tiempo que los efectos ilimitados de su actividad. Ante ello un nuevo elemento, “Buff!”, aparece apoyándose en la homofonía (y en el uso del color rojo en el original): la exclamación de agobio, por el esfuerzo y la impresión resultante, es el único espacio concedido al sujeto, la única posibilidad de expresión ante la fuerza de un “decálogo” actuante que, entre otros rasgos, impone el “empuje” de su “bota”, con los resultados conocidos y explicitados en el poema.

La dialéctica que ahora se presenta se sitúa al margen de la dicotomía entre lo consciente y lo inconsciente, para establecer una relación distinta con las reglas del juego poético y las posibilidades azarosas de su resolución en el hallazgo. Y retornamos con ello al principio de estas notas en el verso de Gimferrer: tiene el lenguaje su mecánica y sus símbolos, y la labor del poeta es la tarea, en ocasiones infructuosa o insatisfactoria, de indagar en ellos y explorar sus posibilidades, pero siempre desde una premisa, la del encuentro inesperado. Y es que la búsqueda no excluye la sorpresa, la extrañeza, como base de toda la poesía, al menos la gran poesía que no se autoconcibe como la explicitación con una “fermosa cobertura” de un mensaje previamente constituido, ya que la experiencia tiene que tener lugar en el espacio mismo del poema, en los límites trazados por el lenguaje y de acuerdo con las reglas que pautan una aventura de resultado incierto. Recurriendo a otro poeta de la misma generación, podría repetirse con Guillermo Carnero que “la carga poética resulta de la imprevisibilidad”, o en los términos del título de otro de sus libros, la poesía se mueve en el espacio marcado por “el azar objetivo”.

### **Las reglas de lo imprevisible**

Nos encontramos aquí con una de las claves de la poesía, tanto si la consideramos en su desarrollo histórico como si atendemos a su naturaleza esencial, entendiendo por ello las invariantes observables a lo largo de casi tres milenios de cultivo. Más allá de una práctica de la versificación, incorporada en determinadas épocas a la educación y el desenvolvimiento mundano del hombre cultivado (el caballero, el cortesano o el académico ilustrado), la poesía, la lírica en su sentido más profundo, nunca es el resultado, al menos no exclusivo, de una voluntad consciente, de un ejercicio deliberado de la escritura, siguiendo unas reglas, unas pautas o una predeterminación, por medio de las cuales se pretendería dar forma “poética”, es decir, “bella” a un contenido previo, a una idea anterior. Todo lo contrario. Tal como lo narrara el mito primigenio, en que un numen sobrehumano (musa, dios...) arrebató al poeta en la profundidad del bosque o la caverna, la poesía tiene su raíz en la perplejidad, y el poema es la expresión *in fieri* de esa perplejidad, desde la que escritor y lector inician un camino sin una meta conocida o prefijada.

El poema se convierte en una experiencia, en un viaje en cuyo recorrido, hecho de encrucijadas y recodos, podemos contemplar el mundo con ojos nuevos. Es la mirada del peregrino de Góngora, del extranjero de Rimbaud, del viajero de Machado o del desasosegado de Pessoa, una serie de fecundos exploradores del territorio ajeno del heterónimo, de la otredad. Pero también es la mirada del niño, ese personaje-atalaya privilegiado en la poesía de las últimas décadas<sup>26</sup>, o la que se abre ante el espacio difuminado y simbólico de la memoria y el sueño, esos otros escenarios constantes en la poesía del siglo XX, territorios en los que aún puede desplegarse la nostalgia y la esperanza, los materiales de la elegía y de la oda. No obstante, lo que se acentúa a lo largo de estos cien años que siguen a la explosión de las vanguardias, que hunden sus raíces en el psicoanálisis freudiano y su cuarteamiento del sujeto, que se nutren con el desplazamiento del individuo por la dinámica histórica analizada por Marx, que se mueven en un marco cuyas categorías espacio-temporales han sido relativizadas por Einstein y donde el sentido proporcionado por el lenguaje se ha visto desintegrado ante el implacable análisis de Wittgenstein, lo que avanza a través de movimientos y oscilaciones en los gustos estéticos y en el lugar concedido a la poesía en la vida y en la sociedad, es la conciencia de lo imprevisible. Frente a la autonomía del sujeto y su voluntad, correspondientes a la estabilidad del mundo objetivo, se alzan una multiplicidad de voces y discursos, de cuya polifonía, cercana en ocasiones a la negación y el silencio, debe dar cuenta el poema, sin que puedan reducirse al control total del autor, moviendo los cimientos del texto y colocando lo imprevisible en su centro mismo.

El texto se ve cruzado por dinámicas contrapuestas y no siempre controlables. Es más. Es el resultado de la tensión provocada, de la cual el azar en

---

<sup>26</sup> Véase E. Balmaseda Macztu, *Memoria de la infancia en la poesía española contemporánea*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1992; y Fernando Cabo Aseguinolaza, *Infancia y modernidad literaria*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.



muchas ocasiones es la imagen más cercana, un azar estrechamente relacionado con la actividad lúdica, pero también con el riesgo, con la apuesta donde se gana o se pierde, y que encuentra una imagen consagrada en algunas de las formas más conocidas del juego. Es el caso evidente de los dados o de las cartas de la baraja. Sobre el primero se construye uno de los poemas fundacionales de la modernidad, "Un coup de dés" de Mallarmé, reflejo del aleatorio rodar de los dados, ya que no sobre el tapete verde de la mesa del *croupier*, sobre el cuadrado de la blanca página de papel. Quizá con menos huellas en la poesía cuente la imagen de los naipes, a pesar de que es también en este final de siglo XIX cuando se produce en el imaginario de la poesía un cambio fundamental: el paso del poema al poemario como unidad de composición, con lo que en este último hay de combinatoria de textos más pequeños, sujetos a alteraciones de orden que pueden verse acompañadas de cambios de sentido. La combinatoria, como en el juego de azar, se abre a múltiples probabilidades, más o menos reducidas por las técnicas de la estadística o el cálculo. Las permutaciones pueden reglarse, dejar completamente en manos del usuario o comprometerlas a los caprichos de la suerte. Max Aub, en el contexto de las vanguardias históricas, y combinando en el soporte material su doble preocupación y ocupación como escritor y pintor, dio forma cumplida a este horizonte en su rotundo *Juego de cartas*, epistolario y mazo de naipes al tiempo, conjunto de tarjetas cuya doble cara se ve ocupada por el texto discursivo y el texto gráfico, mientras la falta de encuadernación y la absoluta semejanza con la baraja materializa la invitación al lector para que mezcle al azar y lea siguiendo el orden que éste le dicte, un orden siempre cambiante en cada jugada, lugar de encuentro entre la inestabilidad del mundo y la sorpresa del lector. Años después Cortázar ensayaría en torno a *Rayuela*, en este caso una metáfora del juego infantil, pero también del viaje iniciático en busca del cielo, las posibilidades de esta combinatoria. El formato era ahora el del libro tradicional, con sus páginas cosidas y ordenadas, pero dentro del volumen se introducía una perturbadora novedad, con los "capítulos prescindibles" y su agrupación final, tras los que se suponían esenciales e irrenunciables; éstos, además, seguían un orden lineal, propuesto como primera posibilidad de lectura, pero lo determinante no es que fuera la primera, sino que se planteara como posibilidad, lo que supone inmediatamente la aparición de otras posibilidades en el horizonte, como la irónicamente apuntada por el propio Cortázar (o una de las múltiples voces que suenan en este irónico friso de la vida bohemia de París y el conflicto político del exilio), en un orden que se acaba mostrando tan azaroso e inseguro como el orden lineal o cualquiera de los posibles dejados en manos del lector o del azar. Finalmente, el desbordamiento extratextual de este mecanismo y su proyección, de una parte, en una novela-hija, *62, modelo para armar*, a partir de las posibilidades abiertas por el capítulo de este número, y, de otra, con el diseño de la máquina para leer *Rayuela* esbozada en *La vuelta al día en ochenta mundos*<sup>27</sup>,

<sup>27</sup> "De otra máquina célibe" describe distintos modelos de automatismos para trasladar a la lectura las variantes de la novela; significativamente, las investigaciones sobre estos artilugios mecánicos se

con su juego de cajones móviles y sus asientos para el lector, llevan casi al paroxismo la combinatoria del azar y la resultante mecánica de lectura, pero también de la escritura.

Pero volvamos a la tradición de los dados y la estirpe mallarmeana, tan vinculada a dos de las claves definitorias del arte y la poesía del último siglo: la desconfianza ante un posible sentido exterior a la obra misma, con la consiguiente afirmación de su autonomía; y, como un paso más, la reducción del texto artístico, cualquiera que sea su naturaleza, a su componente esencial, a su pura materialidad, que cobra entidad por sí misma, no como soporte de ningún mensaje: es lo que ocurre en pintura, con la labor de los impresionistas, contemporáneos de Mallarmé, para culminar con la abstracción, pura mecánica de colores en el espacio plano del lienzo; o lo que en música plantea el discurso atonal, el dodecafonismo o la música concreta; o lo que plantean las nuevas dramaturgias de comienzos del siglo XX, con el actor-máquina de Meyerhold, la ceremonia de la crueldad artaudiana, la patafísica de Jarry, el distanciamiento brechtiano o el absurdo de Ionesco o Beckett, culminante en el silencio de su *Final de partida*. En el inicio de esta tendencia en poesía también Max Jacobs recurrirá a la imagen mallarmeana, colocada como enseña en su título *Le cornet à dés*, del mismo modo que Tàpies, cuya obra pictórica sobrepasa la abstracción del color para explotar la materialidad de los componentes del cuadro, incluida la incorporación de algunos no convencionales ni sancionados por la tradición, formula su estética a partir de la formación y funcionamiento de un grupo colocado bajo una encomienda familiar: *Dau al set*<sup>28</sup>.

Al tiempo que sustenta y justifica su unicidad, la imposibilidad de la paráfrasis o la repetición, la inanidad de la traducción, la obra asume la máxima de Mallarmé: “Una tirada de dados nunca abolirá el azar”, porque éste sigue actuante y otras variaciones serán posibles, porque “Todo pensamiento emite una tirada de dados”, y la partida recomienza, en un discurso siempre abierto, pero siempre en lucha con sus propios límites, definidos por la propia materialidad, la de los sonidos o los pigmentos de color, pero también los de la página en blanco y las fronteras del lenguaje en su pugna entre el sentido y el silencio. En este marco la poesía moderna asumirá la conciencia de su lugar de móvil frontera entre lo dicho y lo no dicho, entre la imposibilidad del decir y el sentido del silencio.

Pese a su estridencia, la formulación surrealista, a partir de su confianza ciega en el azar, o, en otros términos, la estridencia con que el inconsciente salta por encima de las reglas de la razón, no llega a alcanzar la radicalidad de las perspectivas abiertas por la conciencia mallarmeana. De igual modo que su

---

llevan a cabo, según Cortázar, en el “Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires”; en el mismo volumen se incluye también, junto a otras referencias a la “tradición de la ruptura” y variados experimentos sobre la constricción y el azar, el texto “Tombeau de Mallarmé”.

<sup>28</sup> Las interrelaciones entre poesía y pintura son analizadas desde una perspectiva teórica y crítica en los trabajos del grupo *Traverses*, dirigido por Monserrat Prudon. Puede comprobarse en el último volumen colectivo, *Les Polyphonies du texte (des mots des couleurs et des sons)*, Paris, Éditions Al Dante, 2003.

concepción de la sorpresa y la aleatoriedad del encuentro fortuito que genera la imagen y el poema no permite, con el automatismo de la escritura —si es que éste es realmente posible—, el ámbito de indagación que se abre al asumir consciente y voluntariamente la tensión entre el azar y las constricciones impuestas, como marco para la aventura de la creación, para la indagación y la búsqueda, que también puede devenir en sorpresa.

Cuando deja de simplificarse en su definición como “imitación de la naturaleza”, el arte cobra conciencia de sus componentes y se desarrolla a partir de los mismos. La desconfianza en la naturaleza y en la posibilidad de su conocimiento (o de su expresión) se corresponde con la reflexión sobre el material específico de cada disciplina artística, desde la piedra a la palabra, del color al sonido. Junto a esa materia primaria y sin elaborar, el artista se encuentra con todo el bagaje de la producción anterior, sumada al mundo conocido y con una elaboración ya realizada de los materiales objeto de su trabajo. Finalmente, deducidas como primeros principios, abstraídas de los objetos artísticos precedentes o planteadas como fruto del capricho, el creador asume la existencia de unas reglas, respecto a las cuales, a su aceptación o rechazo, debe situarse para articular su obra. En una parte considerable, las inflexiones en el discurso artístico a lo largo de su historia han estado vinculados a aventuras creativas enfrentadas a las potencialidades y resistencias de cada uno de estos componentes esenciales de la obra artística.

La reorientación de un renacimiento basado en la imitación de los antiguos hacia una modernidad que asume la ruptura y la novedad se da en el campo de las artes plásticas con la actividad de un Miguel Ángel empeñado en descubrir la forma que encierra la materia informe del bloque de piedra, ante la que la aventura del escultor consiste en ir eliminando lo que sobra para descubrir (para desvelar, para encontrar) la figura desconocida yacente (latente) en su interior; la apariencia de inacabadas que a veces ofrecen sus piezas, con las potencialidades abiertas en la experiencia de la percepción, así como la caracterización de “manierismo” otorgada a la estética y la práctica resultantes son síntomas de distinta naturaleza de un carácter esencial de búsqueda y aventura, donde la transgresión respecto a lo anterior se erige en mecanismo intrínseco a la naturaleza de la creación artística como imprevisible indagación en la materia.

Varios siglos después, la abstracción informalista llevará al extremo este proceso de desentrañamiento de la materia básica del arte, pero en sus múltiples manifestaciones incorporará también la exploración de las obras anteriores y el trabajo con sus principios constructivos. Hay una voluntad de alcanzar la síntesis del arte a partir de su depuración extrema hasta alcanzar su esencia: abandonando en todos los casos las pretensiones de representación, la escultura explora el espacio y el vacío, la música indaga en la combinatoria de sonidos y el silencio, o la pintura estiliza el color y la forma sobre los límites del plano. Pero también, y quizá sea esto más apreciable en el ámbito pictórico, se vincula esta

experimentación a una conciencia metaartística, y la búsqueda se ensaya a través de los caminos trazados por las obras anteriores, aunque sometiéndolos a una estilización en grado extremo, a la descodificación de su discurso y la descomposición de sus elementos constitutivos, tal como la lingüística saussureana estaba realizando con la lengua natural. Es conocido el desplazamiento obrado por el cubismo desde sus experiencias de descomposición de una realidad estrictamente objetual (bien que en forma de naturaleza muerta en bodegones artificiosos y urbanos, en los que no solían faltar elementos artísticos como partituras e instrumentos musicales) hasta el sistemático desmenuzamiento y recomposición de obras pictóricas sacadas de lo más selecto del repertorio clásico, tal como Picasso hiciera, en ejemplo culminante, con *Las meninas* de Velázquez, reescritas con una clave renovada a partir de su forma original. Una reciente exposición de Fernando Zobel<sup>29</sup> muestra, entre los impresionantes resultados de su viaje a la abstracción, depurada en colores que se diluyen en el lienzo blanco, un camino que pasa por las series dedicadas a la estilización del paisaje de Cuenca y muestra un punto de partida en los estudios sobre formas y composiciones en sus cuadernos de trabajo, proyectados también en clave pictórica en sus reelaboraciones de cuadros reconocidos de Rembrandt o Degas. Esta tarea se convierte en uno de los hilos de la trama narrativa de *Off-Side*, la novela de Torrente Ballester situada en su fase experimental y vanguardista culminante en *La saga/fuga de J.B.*, la novela de las permutaciones y variaciones de unos personajes en hipóstasis continuas en el marco de una ciudad, Castroforte del Baralla, que levita y se aparta del mundo y las reglas de su lógica; en la primera obra citada se descubre, tras no pocos vericuetos de la narración, que, inconscientemente, el aprendiz de pintor no hace otra cosa al seguir las indicaciones de su marchante para conducirlo por el camino de la abstracción, que replantear problemas compositivos de obras maestras de la historia de la pintura y resolverlos con el lenguaje aún informalizado y aleatorio de la abstracción, en las fronteras entre la genialidad y el engaño fraudulento.

Por años muy cercanos y en los alledaños de la explosión con que se clausuró la década de los sesenta, cuando la conjunción de matemática y poesía, rigor intelectual y libertad creativa adquiriría forma programática, entre el sentido lúdico y el afán de aventura heredado de la vanguardia, el programa del *OuLiPo* buscaba situar en sus límites últimos la capacidad de generación de textos ínsita en el funcionamiento de los mecanismos de constricción. Su plasmación en formas extremas, complicadas y artificiosas, esotéricas en ocasiones, acababa desvelando todo lo que de ello hay en las pautas que venían rigiendo la mecánica de los poemas, como la métrica o la rima, y cómo el texto no surge sólo en diálogo con la realidad o la subjetividad del creador, sino también con las reglas que lo generan y de las que tiene que dar cuenta, más o menos explícita, en su desarrollo, pues, como quedara axiomáticamente formulado en uno de los dos

<sup>29</sup> Presentada en el Museo Nacional "Centro de Arte Reina Sofía" de Madrid en la primavera de 2003 (18 de febrero a 5 de mayo). Existe catálogo de la misma: Madrid, Aldeasa, 2003.

*précis* del matemático y poeta Jacques Roubaud, "tout text écrit selon une constriction parle de cette constriction". Para algunos poetas, muy alejados en sus planteamientos de los juegos oulipianos y sus antecedentes en Carroll, es más bien que el poema sólo puede hablar de esas reglas o, como ya quedó adelantado, de sus limitaciones para la expresión, de la indecibilidad misma de la realidad, por lo que, siguiendo la norma de Wittgenstein (lo que no puede decirse, mejor es callarlo), desembocan en el silencio. Pero ésta es sólo una de las posibilidades, y de las más extremas. La propia torrencialidad creativa del *OuLiPo* como grupo y de cada uno de sus miembros demuestra las potencialidades expresivas abiertas en el diálogo con las reglas, por muy imprevisibles que puedan ser los resultados y la mecánica que los rige.

La búsqueda poética puede tener, pues, sus reglas, su mecánica, evidente u oculta, pero el encuentro siempre es azaroso, y en ello se encuentra posiblemente el punto de comunión de las más diferenciadas manifestaciones del arte moderno y postmoderno, de las posiciones más divergentes en el actual panorama poético, desde las corrientes de base realista y aun de "sesgo clásico" a las que se complacen en el silencio o los vericuetos del irracionalismo<sup>30</sup>. En el trasfondo late, desde el romanticismo, la crisis del arte como imitación pautada y controlada, tal como se codificaba en los manuales de retórica. Pero la crisis es mucho más profunda, ya antes de los avatares de la postmodernidad y su puesta en cuestión de todos los discursos, incluso a través de la estrategia extrema de reducir toda la realidad a discurso, que es una forma de neutralizarla.

En las fronteras de la modernidad (y en ello hay una cierta coincidencia entre su principio y su proclamado final), la razón extrema del arte y la filosofía descompone la lógica comunicativo-referencial que venía rigiendo hasta finales del siglo XIX el pensamiento y la expresión artística. No sólo se cuestionan las posibilidades de la comunicación, y las actitudes de rechazo de lo burgués, la agresión al público o la sumisión a las normas del mercado no son más que manifestaciones sociológicas de esta posición; también se niega la posibilidad de que el lenguaje pueda dar cuenta de la realidad. Se imponía de manera total (a veces, totalitaria) la desconfianza en el lenguaje, pero a esta proclama subyacía un escepticismo más radical, pues correspondía a la renuncia al orden de la realidad y aun a la existencia misma del sujeto individual que la sostenía con su percepción o su expresión. La crisis de la modernidad se manifiesta al invertir el orden de relación en torno al significado: lo que se cuestiona no es ya el sentido de la existencia, sino la existencia misma del sentido.

---

<sup>30</sup> Da cuenta de la diversidad de tendencias la multiplicidad de antologías surgidas en los últimos años, entre estrategias comerciales y luchas estéticas. Pueden apreciarse dos extremos contrapuestos en Luis Antonio de Villena, (ed.), *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española*, Madrid, Visor, 1992; e Isla Correyero (ed.), *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, Barcelona, DVD, 1998.

El problema de la indecibilidad sitúa el lenguaje, mucho más el lenguaje poético, en la alternativa de sus dos extremos, de su inmersión en los dos territorios que lindan con él y que se presentan, a la vez, como antítesis y como identidad: el silencio y la música.

### El espacio del juego

Verlaine lo proclamó: "De la musique avant toute chose", pero la pereza de una crítica literaria basada en las clasificaciones historiográficas neutralizó la propuesta encerrándola en su casilla correspondiente, la del simbolismo, que podía oponer muy fácilmente a la "rotundidad marmórea" del parnasianismo mallarmeano, y ya estaba resuelto de forma memorizable un episodio trascendental en el devenir de la poesía moderna. No hace falta insistir en que la propuesta de Verlaine tenía mucho más calado: apuntaba a uno de los cambios sustanciales en la consideración de la poesía y el arte tras la superación del discurso clasicista.

La formulación horaciana "ut pictura poesis" y la larga secuela a que dio lugar fue algo más que una metáfora de afortunada génesis y dilatado y feliz recorrido<sup>31</sup>. Como muy bien pusiera de relieve Lessing en los albores del giro romántico, la actitud clásica explotaba la indistinción de la naturaleza genérica de las artes, sumiéndolas en un principio común de funcionamiento, y éste no era otra que el de la mimesis o imitación. La pintura era siempre un pintura narrativa, en la que (al menos hasta el manierismo veneciano) primaba el dibujo, esto es, la historia, sobre cualquier otra consideración; por ello también pudo ponerse a partir del Concilio de Trento al servicio de la moralidad y la predicación, como el resto de las artes, siendo en el caso español el principal comitente la iglesia contrarreformista. En paralelo, la poesía era imitación de las acciones humanas: no sólo la materia era la misma, también los procedimientos representativos, esto es, sus lenguajes, a partir de una extrema formalización, siempre de base retórica y apoyada en un discurso alegórico con una clara distinción y una relación precisa entre el significante y un significado marcado por el orden y la estabilidad<sup>32</sup>. En este discurso, las variaciones de estilo apenas eran anécdotas en un horizonte compartido y en un bien delimitado territorio discursivo.

El panorama cambia sustancialmente a partir del romanticismo. En el *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía* (1766) Gotthold E. Lessing fracturó la línea de continuidad clasicista, al distinguir las naturalezas contrapuestas de un arte del espacio (la pintura) y un arte del tiempo (la música),

<sup>31</sup> La identidad clasicista está más estudiada desde la perspectiva pictórica (véase, por ejemplo, Rensselaer W. Lee, "Ut pictura poesis". *La teoría humanista de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982), que desde el lado de la poesía, pese a lo esclarecedor que resultaría tal enfoque para entender aspectos fundamentales de la lírica clásica, según se pone de manifiesto en los estudios parciales recogidos por Aurora Egido en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990.

<sup>32</sup> Pude poner de relieve la naturaleza retórica de la concepción clásica del arte pictórica a partir de los libros de un autor relavante, en *De la pintura y las letras. La biblioteca de Velázquez*, Sevilla, Consejería de Cultura, 1999.

acercando la poesía a este último. Mientras el primero mantenía los rasgos de lo apolíneo y encontraba en la nitidez de la línea un *principium individuationis* esencial para el orden clásico, el arte musical se manifestaba con rasgos propios de lo dionisiaco, por el entusiasmo que desembocaba en la negación de las diferencias y en la fusión de individuo y mundo, de sujeto y objeto. Ya en el siglo XIX, con las variantes propias de los distintos modos y grados de los romanticismos europeos, y sin dejar de discurrir por unos cauces narrativos paralelos a los de una pintura histórica y costumbrista, en la veta del pintoresquismo, la poesía vuelve su orientación a la música, es decir, a un arte en que lo imitativo cede su lugar de privilegio a otros valores<sup>33</sup>. Frente a la pintura, la música es informal y carece de referencialidad directa o, al menos, puede prescindir de la relación con la realidad. Liberándose de la carga de la significación inmediata, ligada a la paráfrasis y la traductibilidad, la música se sitúa en el territorio del símbolo, donde se diluye la distinción entre significante y significado. Y la poesía sigue su camino, no sólo en el registro estricto del simbolismo; tras sus pasos, explorará, como la música atonal, la liberación de lo sentimental, tal como hiciera Mallarmé. Por eso, como la música, se encontrará directamente con la frontera del silencio, el nuevo horizonte contra el que se recorta, como en la página en blanco, la nueva escritura<sup>34</sup>.

La encrucijada que ahora se impone a la poesía se define también en el espacio de la música, pero apoyándose en este caso en una distinción cuyas raíces proceden del mundo clásico, o aun preclásico. Desde sus orígenes míticos, dos concepciones diferenciadas han planteado la caracterización de la poesía. De un lado, la noción órfica, vinculada a la pasión y los misterios, marcada por el poder taumatúrgico, pero también por el descenso al infierno (como Rimbaud), se relaciona con el arrebató, con la posesión por la divinidad, pues no en balde Orfeo es hijo de Apolo. La fuerza sobrevenida que arrastra al músico-poeta y su creación se identifica sucesivamente con la musa, la inspiración, el genio, el inconsciente e, incluso, con el azar, sin más distinción que la derivada de las diferentes y sucesivas construcciones ideológicas, pero manteniendo una concepción afin del arte, como incontrolada e irreprimible fuerza, en la que el sujeto, si es que persiste, se mantiene como mero conductor, como instrumento de una fuerza superior.

Del lado opuesto, y en una fase más tardía, traída por el avance de la razón filosófica, aparece la concepción pitagórica de la música, como resultante

<sup>33</sup> Son de notar los equilibrios que, por ejemplo, se ve obligado a realizar Esteban de Arteaga en *La belleza ideal* (1799) para incluir en sus consideración de las artes imitativas o representativas la música, contraponiendo el "Ideal en la pintura y la escultura" (cap. VI) y el "Ideal en la música y en la pantomima" (cap. VII).

<sup>34</sup> Más que en algunas obras de Alejo Carpentier (con títulos tan significativos como *Concierto barroco*, *La consagración de la primavera* o *El arpa y la sombra*), es en las páginas de Julio Cortázar sobre el jazz donde cobra cuerpo con más claridad esta problemática, central en el cuento *El perseguidor*, con todo su valor emblemático y metafórico a partir de un protagonista trasunto del revolucionario creador del estilo *be bop*.

de la armonía del número. Con independencia de su dimensión mística, por la que la música terrena se identifica con la del universo, la realización musical se reduce al orden matemático y surge del esfuerzo regulado del sujeto. Las reglas pueden codificarse, y así la música se reduce a arte, a *ars*, a *tecné*. Se impone la conciencia del artificio técnico, y en el plano de la lírica la culminación la representará el “poeta erudito”, dominador de la ciencia del verso y del conocimiento que conlleva.

La superación de esta concepción dicotómica se plantea en Nietzsche, precisamente retomando conceptos presentes en la obra de Lessing y representativos del cambio de paradigma que se estaba planteando en la crisis auroral de la modernidad. Para el pensador, uno de los padres de la moderna estética, el desarrollo del arte, más allá del objeto concreto de su ensayo *El nacimiento de la tragedia*, se mueve entre la razón y el irracionalismo vitalista: “Tomamos estas figuras —señala— de los griegos, que hicieron perceptibles a la inteligencia las profundas doctrinas ocultas de su concepción artística, no en conceptos, sino en la figura eficazmente clara de su mundo de dioses. A sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dionisos, está ligada nuestra noción de que en el mundo griego existe un enorme contraste, en cuanto al origen y el fin, entre el arte plástico, el apolíneo, y el arte no plástico, de la música, o sea, de Dionisos”. La continuidad de los conceptos, desde los preludios del movimiento, subraya la profundidad de la ruptura romántica, vigente más allá de su disolución a la puertas del siglo XX.

La modernidad asiste a la dominancia de la primera de las perspectivas, acentuada ahora por la crisis del sentido, concluyendo el ciclo con un devenir paralelo de la filosofía a partir de su declinar de la razón post-ilustrada. El paradigma nietzschiano-heideggeriano, como alternativa extrema al kantismo racionalista y burgués, acompaña el desarrollo de las vanguardias, la experimentación musical, la abstracción pictórica, el absurdo o la logomaquia joyciana, hasta culminar en la negación de Wittgenstein, la desconstrucción postmoderna y el apogeo de la cibernética y lo virtual, último territorio de la indagación en el arte, incluida la poesía. Es ya otra mecánica la del verso y la de la escritura<sup>35</sup>.

Es en un contexto como éste donde surge y se desarrolla la teoría del juego para referirse al acto creativo, aunque despojado del sentido de riesgo, de apuesta en la que ganar o perder. Se subraya el carácter de mecánica aleatoria o, como matización, la dialéctica entre el seguimiento de unas reglas y el espacio concedido al azar. Entre unos y otros parámetros se despliega la actitud del jugador, entre el libérrimo comportamiento postulado en los versos de Aute y la

---

<sup>35</sup> No parece, sin embargo, que haya que situar en esta línea, pese a lo sugerido en sus títulos, entregas como la de Juan Lamillar, *El desorden del canto (Notas sobre poesía española del siglo XX)*, Sevilla, Renacimiento, 2000; o la (nueva) antología de Luis Antonio de Villena (ed.), *La lógica de Orfeo*, Madrid, Visor, 2003.



subversiva aceptación de las reglas de base matemática en los extremos de la lógica, como plantea y fabulara Carroll.

Pero el juego es también el territorio de la ficción, del “como si”, el “mar de los teatros” con fronteras más o menos precisas respecto a la realidad. En cualquier caso, la fractura se produce por completo, y nos hallamos ante territorios bien diferenciados, donde el arte puede afirmar su autonomía, su desasimiento de las reglas basadas en el principio de la imitación. La poesía se libera así de todos sus componentes de moral, de referencialidad, de verdad. La lírica se desvincula de lo real, entendamos por esto el mundo objetivo o entendamos el espacio del yo, de la subjetividad, porque ambos se disuelven tras la crisis de la modernidad. Es la hora de los metarrelatos. Sólo se trata de un juego. Las diferencias se hallarán en lo que cada uno arriesga en el envite, lo que apuesta en la jugada.

La inmanencia del arte llega a alcanzar en la exacerbación de sus postulados otra forma de trascendencia, la que surge de la sublimación del poder autónomo, en nuestro caso, de la palabra poética, de la escritura como una realidad que queda tras todas las ilusiones, de todos los *idola* depuestos definitivamente: la expresión, la comunicación, la referencialidad, la intervención en la realidad, el conocimiento... El riesgo que todo ello comporta se nos presenta ya como una realidad: el deslizarse hacia la clausura del texto, a la pura metarreferencialidad desprovista de otro significado que no sea un estrecho narcisismo, tal como postmodernamente plantea Lyotard en su reducción al relato, a los múltiples relatos de validez indiferenciada. Es el riesgo cierto de la vaciedad, del silencio, el peligro de la expulsión definitiva del lector de los predios de la poesía, un lector que en el actual panorama ya se ha convertido en un azar, cuando no en una clara ausencia. Y ya sabemos que el vacío sólo genera ecos, *flatus voci*.

Lo que queda en este laberinto de espejos, lo único que persiste como valor es la búsqueda, el viaje, la experiencia resultante del debate con el azar, cuyo reino sólo existe si no es absoluto, si no excluye un sujeto que perciba su devenir y lo contraste con su voluntad, con su creencia y con su proyecto. Por ello el viaje alcanza su carácter de aventura, de inseguro desplazamiento a la busca de algo que puede ser inencontrable al final, pero mientras tanto, como un barco ebrio o como una azarosa expedición, pueden mantenerse las velas desplegadas, aunque Ítaca no exista..., o quién sabe.