

Si todo el verde de la primavera fuera azul...

(Sobre necesidad y contingencia en el poema) ...y lo es¹

Mario Montalbetti²

Quiero proponer una aproximación a la cuestión del poema que llamaré teológica. Admito que comenzar de esta manera no augura nada bueno. Como sabemos, cuando invocamos a los dioses para discutir ciertos asuntos humanos (y la poesía es uno de ellos), las cosas se vuelven aburridas o delirantes con gran rapidez. Trataré de explicarme para poder eludir esos peligros. El peligro que no podré eludir esta vez es el de hablar con cierto nivel de generalidad.

Cuando afirmo que la cuestión del poema es teológica quiero decir que los dos temas centrales de cualquier teología (la creación y la salvación del mundo) son, o deberían ser, los dos temas centrales de cualquier poética. No es difícil imaginar la primera parte. El poeta suele ser considerado un demiurgo, un creador. Un poco más complicado, pero para mí igualmente crucial, es la segunda parte: el

poeta debe ser un redentor. El poeta no debe limitarse a crear poemas sino también a salvarlos. La creación pura, sin salvación, hace del poeta un mero surrealista (cf. Zumthor, *Pensar la arquitectura*, p. 36), un inventor de ingenios más o menos curiosos. Si Dios sólo hubiera inventado el mundo (con criaturas que viven bajo el agua, montañas que escupen fuego, estrellas negras que devoran estrellas blancas, monos que evolucionan y escriben poemas...) —si Dios, digo, se hubiera limitado a inventar el mundo, hubiera sido el primer surrealista. Sin embargo, no es fácil imaginar qué puede ser salvar un poema—o para tal caso, salvar el mundo. Hablaré sobre esto en un momento.

Hay un segundo aspecto de la aproximación teológica al poema que quiero resaltar: el poema es cuestión de lenguaje. Con esta frase quiero decir algo más que una obviedad y es lo siguiente: no hay teología de un Dios mudo. El dato fundamental que los seres humanos tenemos de cualquier idea de Dios (incluso de un Dios inexistente) es que habla. Un Dios habla. No importa mucho qué dice o a quién se lo dice o por qué lo dice o cómo lo dice o si ya lo dijo una vez y no lo volverá a decir. Para nosotros un Dios que no habla (o que no haya hablado) no es realmente un Dios, así como un poeta que no habla (o que no haya hablado) no es realmente un poeta. Lo que quiero decir al afirmar que la cuestión del lenguaje es la cuestión central del poema es que cualquier otra consideración, digamos la estética, la metafísica, la política, la afectiva, la lúdica,... es secundaria. Puesto de otra forma: me interesan los poemas porque son hechos de lenguaje antes que hechos estéticos, metafísicos, etc. Debo admitir entonces que mi interés por lo que comúnmente se entiende por literatura es débil—y

¹ Esta conferencia fue leída el 29 de septiembre de 2016 en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile, como parte del Coloquio sobre Reflexión y Práctica de la Poesía "Poesía no eres tú", organizado por la Universidad Finis Terrae, la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y la Universidad de Santiago de Chile. La visita de Mario Montalbetti formó parte del proyecto Fondecyt Iniciación "Poéticas de las posvanguardias: poesía, artes y redes en Chile y Perú, entre los años 1930-1950", dirigido por Macarena Urzúa.

²https://es.wikipedia.org/wiki/Mario_Montalbetti



secundario respecto de mi interés por el lenguaje. Veamos esto en más detalle.

En uno de sus *Cuadernos*, Simone Weil hace la siguiente anotación:

El fuego calienta el agua hasta que llega a un punto (100°) en el que ya no puede calentarla más. Entonces comienza a transformarla en vapor...
(S. Weil, "Cuaderno IV" (1941) en *Cuadernos*, Trotta, p. 278).

La anotación, que describe el proceso por el cual el agua cambia de estado por el calentamiento, parece ordinaria, casi escolar. Pero debemos tener cuidado porque Weil inserta esta observación luego de insinuar que la poesía es una forma de evaporación, una evaporación que va hasta el silencio:

La poesía: ir con las palabras al silencio, a la ausencia de nombre (S. Weil)

Si combinamos ambas anotaciones, la insinuación parece tener la forma de una alegoría: así como el agua cambia de estado físico por el calentamiento, el lenguaje cambia de estado físico por la poesía.

Re-escribiré, entonces, el comienzo de la primera frase de Weil para poder avanzar, el poema calienta el lenguaje hasta llegar a un punto...

Noten que he cambiado 'poesía' por *poema*. Es el poema el que produce un cambio de estado en el lenguaje. No me gusta emplear 'poesía' en este contexto; no me gusta usar el efecto por la causa, como cuando la gente dice "A ver, lee una poesía". Los poetas no escriben poesía, escriben poemas. Si los poemas salen bien tal vez puedan acceder a eso otro que se llama poesía. Pero regresemos a la frase de Weil intervenida:

El poema calienta el lenguaje hasta llegar a un punto...

Hay dos observaciones inmediatas que se desprenden de esta frase. La primera es que el poema opera un cambio en el estado del lenguaje. Lo puedo poner de otra forma: el lenguaje, así como el agua, tiene estados. Entonces, lo que llamamos poema es lenguaje en cierto estado. La segunda observación es que el cambio en cuestión es un cambio físico y no un cambio químico. La diferencia es importante. En un cambio físico no hay cambio de sustancia: el agua en estado líquido que se convierte en vapor sigue siendo agua, es decir, sigue siendo H₂O. Si yo arrugo una hoja de papel habré realizado un cambio físico en el papel, pero el papel sigue siendo papel. Sin embargo, si yo le prendo fuego a la hoja de papel, habré realizado (por combustión) un cambio químico: las cenizas ya no son papel. Al plantear que el poema es un cambio de estado físico del lenguaje, quiero plantear entonces que en el poema no hay transubstanciación, no hay cambio de sustancia. El poema es lenguaje en cierto estado.

Este es el punto central que quiero hacer cuando afirmo que el poema es cuestión de lenguaje. En un poema el lenguaje no cambia a otra cosa, sigue siendo lenguaje; sólo que lenguaje en un estado distinto. ¿Qué estado es éste? Regresemos a la segunda anotación de Weil que he mencionado:

Poesía: ir con palabras al silencio

Aquí parecería que estamos ante un cambio químico. Parecería que Weil sugiere que con la poesía (con el poema) hay que dejar el lenguaje para llegar al silencio—y muchos estarían muy dispuestos a decir con rapidez que el silencio no es parte de la sustancia

del lenguaje. Por lo tanto, Weil parece indicar que en el poema estamos ante un cambio químico. Por supuesto, no es así. Cualquiera que escribe sabe que el silencio es tan parte del lenguaje como el ruido que hacemos cuando pronunciamos la palabra 'perro'. No es sólo parte del lenguaje sino su objeto mismo en tanto es su límite más íntimo. Recuerden lo que dice Blanchot en *La conversación infinita*: el silencio es lo único que sólo puede ser hablado, que no puede ser visto. Quedarse callado es un hecho exclusivo de lenguaje—porque solamente el que tiene lenguaje puede hacerlo.

Hace años (2008) escribí un poema titulado "Disculpe ¿es aquí la tabaquería?" y que es un velado homenaje a Pessoa. Es breve. Lo cito,

Nadie dice todo. Nadie dice nada.
Lo deseable es decir poquísimos.
Callar no es más radical.
Callar es como raparse la cabeza:
el pelo vuelve a crecer.
Pero decir poquísimos, decir lo mínimo
que uno puede decir,
eso es lo que nos permite decir algo.

El poema tiene una segunda parte que es un silogismo roto y se llama "Revisión (dos días después)":

Somos lo que sabemos.
Sabemos que somos mortales.
Se dicen cosas.

Volviendo a la línea de argumentación anterior el punto es que el silencio (o

quedarse callado) es parte del lenguaje. No solamente los silencios entre las palabras, o entre las frases, o las pausas inter-textuales, o los espacios en blanco en la puesta en página, sino aún el silencio posterior al poema... es parte del lenguaje. Porque solamente con esos silencios podemos balancear lo dicho, ofrecerle un contrapeso. El problema de hablar demasiado (y espero no hacerlo aquí) es que tratamos de evitar o aplazar el contrapeso indispensable que el silencio ofrece a lo dicho.

Y aquí la noción de contrapeso es clave. Tres meses antes de morir, en diciembre de 1273, Tomás de Aquino sufre un arrebató místico o una crisis depresiva y deja de escribir. Ya no escribe más. Cuando su confesor y amigo Reginaldo de Piperno lo insta a continuar, Tomás le responde que todo lo que ha escrito hasta entonces (y esto incluye el más grande monumento teológico de la Edad Media, la *Summa Theologiae*) Tomás dice que todo lo que ha escrito es como paja (*sicut palea*). Ese "sicut palea" es el silencio indispensable que permite digerir todo lo anterior, el contrapeso silente que le permite a Tomás ponderar lo que ha escrito.

El Dr. Lacan entendió la frase (*sicut palea*) adecuadamente y la tradujo como *comme du fumier*, "como estiércol", pero sus discípulos fueron más rápidos y por ello se equivocaron bárbaramente porque supusieron que lo que Tomás había dicho era que toda su obra ERA estiércol.

Este error (desestimar el aplazamiento que opera el símil) me permite regresar a la alegoría de Weil para preguntar: si el poema es un cambio de estado del lenguaje, ¿cómo es que el poema ejecuta ese cambio, por qué medios? Otra forma de ponerlo, ¿cuál es el equivalente al calentamiento en el caso del



agua que se evapora, qué ‘calienta’ el lenguaje para hacerlo cambiar de estado?

La primera respuesta que tengo será decepcionante y es “muchas cosas”. Muchas cosas operan o pueden operar el cambio de estado. La segunda respuesta elegiré de entre esas “muchas cosas” un par para poder ilustrar.

Cuando Tomás dijo que todo lo que había escrito era “como paja” empleó uno de los mecanismos clásicos del calentamiento: el símil (o la comparación). La estructura del símil la conocemos de sobra: a es como b.

Ustedes dirán: pero usamos comparaciones constantemente en el lenguaje cotidiano y no producimos poemas. Es cierto. El mecanismo es el mismo, es el símil, pero también hay una cuestión de la intensidad de la llama, de las hornillas que usamos para calentar con suficiente energía como para provocar vapor, para ejecutar efectivamente el cambio de estado.

Hay un dato importante sobre el símil que se suele pasar por alto. Cuando decimos que a es como b”, antes de plantearnos cómo es que a es como b, debemos reconocer que es sólo porque a no es b que podemos plantear que a es como b. Cito a Jean-Claude Milner que lo ha visto con singular claridad: “designar al león como el rey de los animales tiene sentido solamente si el león no es un rey”” (*La puissance du détail*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 2014 p.39). Sólo si mantenemos la diferencia entre a y b podemos establecer una analogía entre ambos.

Noten que hay metáforas tautológicas pero no hay símiles tautológicos. Yo puedo decir “La ley es la ley” pero no puedo decir “La ley es como la ley”. Por ejemplo, la metáfora

tautológica es la que le permitió a G. Stein su famosa línea de “Rosa es una rosa es una rosa es una rosa”. Si bien todo es como alguna otra cosa, una misma cosa nunca es como sí misma. Esa imposibilidad de ser como uno mismo, esa imposibilidad de cualquier cosa de ser como sí misma, es el calentamiento más elemental del lenguaje.

El lenguaje nos da dos cosas entonces, una en la que reparó hasta la saciedad Aristóteles, el principio de no contradicción (a no puede ser $\neg a$ al mismo tiempo) y otra más sutil pero usualmente desatendida: que si bien a = a (el principio de identidad), a no puede ser *como a*.

El símil como mecanismo del lenguaje es crucial no sólo porque nos embarca en un juego más o menos creativo de descubrir cómo es que una cosa es como otra sino sobre todo y creo más importante, porque nos impide que una cosa sea como sí misma. Es decir, nos incita al juego de las comparaciones pero nos impide comparar algo consigo mismo. Este descubrimiento es crucial y lo retomaré en un momento. Es el descubrimiento de que cualquier cosa puede ser como cualquier otra pero no como sí misma.

El símil es, entonces, una forma de calentamiento del lenguaje. Hace que el lenguaje no se limite al mero ejercicio de nombrar (digo ‘perro’ y asoma un perro, etc.) sino que nos permite decir ‘perro’ y decir cualquier otra cosa y decir subsecuentemente que un perro es *como* esa cualquier otra cosa.

Un segundo proceso de calentamiento (y en todo momento recuerden que el poder de la hornilla, la cantidad de kilovatios o BTUs que podemos generar, es vital para producir un cambio real de estado)— un segundo



proceso de calentamiento, es el que aparece en la primera parte del título de mi ponencia:

Si todo el verde de la primavera fuera azul...

El verso, como saben, es de Wallace Stevens y aparece en ese extraordinario poema suyo llamado "Connoisseur of Chaos". No hay símil ahí pero sí algo muy parecido, una estructura condicional cuya forma general es "si a es b". Por supuesto, lo que sigue formalmente a una condicional es su consecuente: "si a es como b, entonces c". Eso sería lenguaje en estado líquido, el lenguaje de la lógica. Pero Stevens echa mano de un truco muy hábil para poder cambiar de estado el lenguaje. Antes de mencionar el consecuente, es decir, antes de decidir qué podría ser c en ese esquema, Stevens inserta un reforzamiento del antecedente: Si todo el verde de la primavera fuera azul, y lo es

Stevens no se contenta con la hipótesis de que todo el verde de la primavera puede ser azul, sino que confirma que lo es. Y sólo después lanza el consecuente: entonces, ... "una ley de inherentes opuestos ..." etc. Ese añadido de "...y lo es" interrumpe el estado líquido del lenguaje. De paso, el estado líquido es el que favorece todos esos ideales aristotélicos que hemos heredado: la información, la comunicación, el diálogo, etc. Lo que el poema plantea, creo, es que hay otro(s) estado(s) del lenguaje donde las preguntas apropiadas no son "¿qué quieres decir, tiene sentido, etc.?"

La cultura popular emplea este mismo recurso empleado por Stevens. Ánibal Ávila (un gran trompetista y cantante cubano) tiene una versión peculiar de la conocida tonada "El día que tu naciste...". Como sabemos la continuación, digamos líquida, de

la canción es "...nacieron todas las flores". Pero Ávila hace lo siguiente. Canta

El día que tu naciste,
nacieron dos cosas bellas, y quiere continuar diciendo nació el sol, nació la luna y nacieron las estrellas pero, claro, Ávila se da cuenta que esas son *tres* cosas bellas. Entonces, a mitad del segundo verso, luego de haber dicho que son dos las cosas bellas, Ávila se corrige en plena canción y el resultado es el siguiente pareado:

El día que tú naciste,
nacieron dos cosas bellas, nació el sol, TRES,
nació la luna y nacieron las estrellas.

Como ven, el recurso es muy similar al recurso de Stevens: intervenciones en lo que parece ser el flujo líquido natural del lenguaje. Recuerden también que el agua en estado líquido es la metáfora madre del dinero, tal como nos lo advirtió G. Lakoff hace varios años. Hablamos liquidez, flujo de caja, congelamiento de cuentas; hablamos de cuentas corrientes, de gente ahogada en deudas, de las grandes crisis económicas como tsunamis, etc. Para el sistema financiero, el dinero líquido es bueno y en cualquier otro estado es malo. Tal vez la reacción poética natural es justamente cambiar de estado, alejarse del dinero,... pero eso es para discutir otro día.

La mención del verso de Stevens no es solamente a manera de ejemplo de un recurso de calentamiento. Es hora de regresar a la promesa teológica, a mi afirmación inicial de que la cuestión del poema es una cuestión teológica. Repito la idea: los dos temas centrales de cualquier teología (la creación y la salvación del mundo) son, o deberían ser, los dos temas centrales de cualquier poética. Y he dicho—y creo que todos estaríamos de acuerdo—que

la primera parte, el aspecto demiúrgico de la creación poética, es fácil de concebir. Más bien el problema radica en qué puede querer decir salvar un poema.

Veamos.

La doctrina cristiana clásica de las personas de la Trinidad supone una especie de división del trabajo. Dios Padre crea el mundo y Dios Hijo lo salva. (Dejo de lado el extraño estatuto del Espíritu Santo.) Pero la lógica de esta división no siempre es entendida en todos sus alcances. La interpretación usual es que Dios Padre crea el mundo y luego algo ocurre y entonces Dios Hijo ingresa al mundo para salvarlo. Ese algo que ocurre entre un acontecimiento (creación) y otro (salvación) es obra del ser humano (pecado). Pero esta interpretación así de simple tiene problemas. Christopher Hitchens, por ejemplo, ha destapado la siguiente aporía: el ser humano (el *homo sapiens*) aparece en el mundo hace más o menos 200,000 años. Dios Hijo vino al mundo a salvarlo hace 2,000. Es decir: ¿se demoró Dios unos 198,000 años en darse cuenta de que algo no funcionaba? ¿Le faltaban datos para decidirse? En efecto, hay algo incongruente en esta explicación.

El teólogo luterano Eberhard Jüngel tiene una solución que se deriva de su discusión de lo que se denomina “la doctrina de la justificación del impío” (*El Evangelio de la justificación del impío*, Ediciones Sígueme, Salamanca 2004). Es aquí donde todo puede volverse aburrido o delirante con rapidez así que no me detendré en su argumentación (que es muy fina y muy detallada) y salto a sus conclusiones. Son dos:

- a. el perdón del pecado es anterior al pecado
- b. la salvación del mundo es anterior a su creación.

Tal como lo expresa G. Agamben, “lo que parece seguir es en verdad anterior” (*Desnudez*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires 2014, p. 8). Así, sigue Agamben, “la redención no es un remedio para la caída de las criaturas, sino aquello que hace comprensible la creación, que le otorga su sentido” (p. 8) ¿Cómo entender esto?

Si algo sabemos del mundo es que es radicalmente contingente. Tal vez esto sea lo único que sabemos con certeza, que este es un mundo en el que todo puede ser de otra manera. Vallejo pudo no haber escrito *Trilce*, el Palestino pudo haber campeonado en el Clausura del 2016 en lugar de haber salido cuarto (ya ven ustedes por donde van mis simpatías), yo pude haberme quedado en Lima en lugar de haber venido a Santiago a hablarles sobre el poema, Donald Trump pudo haber sido un filósofo analítico de renombre (estoy empujando un poco los límites de la contingencia, es cierto), etc. Puesto de otra manera, no hay nada necesario en este mundo. No hay nada que *tenga* que ser de una manera y no de otra. Inclusive, éste pudo haber sido un mundo en el que la ley de la gravedad no se daba... (cf. Q. Meillassoux, *Después de la finitud*, Caja Negra, Buenos Aires 2015).

Teológicamente, eso es lo extraño de este mundo. Es decir, ¿cómo es que Dios (reputadamente un ser necesario) creó un objeto contingente (el mundo)? ¿Cómo es que un ser necesario puede crear algo que no lo es? Es aquí donde entra la idea de la salvación, de la salvación *anterior* del mundo.

Sin pretender sabiduría teológica que no poseo, me parece claro que la única forma en la que un ser necesario puede salvar un objeto contingente es devolviéndole necesidad. Toda la contingencia del mundo

ha de volverse necesaria. Cuando Yahveh exclama “Yo modelo la luz y creo la tiniebla, yo hago la dicha y creo la desgracia” (Is 45, 7), cuando Dios Padre (creador) asiente que Él es el creador de la dicha y de la desgracia (o del bien y del mal, según otras versiones), lo puede hacer porque el mundo ya está salvado de antemano y el pecado ya ha sido perdonado. Como dice acertadamente Jünger, “Caín también es un ser humano posible” (Íbid, p. 30).

Es ahora que podemos comenzar a ver la conexión con la cuestión poética. El poeta (el creador, el demiurgo) es un ser contingente ya que es parte del mundo. Cualquiera de nosotros pudo no haber existido. No sólo nuestras simpatías futbolísticas sino nuestra existencia misma es de una contingencia radical. Y, sin embargo, el poeta, un ser contingente, crea un objeto necesario (el poema). Su caso es entonces el inverso del caso del Dios teológico (que siendo necesario crea un objeto contingente).

Ahora bien, pero en qué sentido el poeta crea un objeto necesario (el poema). Un poema es necesario porque no puede ser de otra manera. Hagamos un experimento. Como sabemos, el primer verso de “Los heraldos negros” de César Vallejo es el siguiente:

Hay golpes en la vida tan fuertes,...
Yo no sé!

Supongamos que alguien sugiere alterarlo y propone que el siguiente es un mejor verso:

Hay golpes en la vida tan sordos,... Yo
no sé!

Sin duda, a nadie se le ocurriría hacerlo. Pero ¿por qué? Y la respuesta sería finalmente algo así como “porque Vallejo escribió

fuertes y no sordos...”. Y si alguien argumenta que las dos o’s en *sordos* se justifican porque riman mejor con las dos o’s que siguen en *Yo no sé*, nadie tomaría eso para nada como un argumento—aún si, por alguna extraña razón, tuviera razón. El poema de Vallejo es único en ese sentido; es inalterable. No puede ser otra cosa. Hay una cierta necesidad en ‘fuertes’ que le impide ser de otra manera.

O supongamos que encontramos un manuscrito desconocido de Neruda. Supongamos que se trata de un cuaderno que contiene 17 poemas, cada uno escrito en una página. Supongamos finalmente que entre el poema 10 y el poema 11 hay una página en blanco. La pregunta es, si hacemos una edición de este nuevo manuscrito de Neruda ¿colocamos una página en blanco entre el poema 10 y el 11? Sin duda habrá argumentos a favor y en contra—pero aún los argumentos en contra de incluir la página en blanco tendrán que consignar que en el manuscrito original existía tal página en blanco. ¿Por qué hacer esta anotación? O ¿por qué incluir una página en blanco tal como existía en el original? Por algo que podemos llamar el fetichismo del significativo. En otras palabras, porque no sabemos si la página en blanco es significativa o si se le pegó a Neruda cuando la pasaba y entonces no lo es. Ante un poema nunca sabremos ni siquiera si una ‘falta’ de ortografía es significativa o si debe ser rechazada como un error.

(A propósito, una vez pude conseguir en una librería de viejo en Lima una primera edición de *Trilce*. Cuando regresé a casa y la revisé con cuidado celebrando mi hallazgo, observé que el verso inicial de Trilce IX: “Vusco volvvver de golpe el golpe” tenía una anotación en lápiz del antiguo propietario del volumen. Decía: “¡qué bestia!”).



Todo esto no hace sino hablar de la necesidad del poema como objeto creado. Claro que un poema, como cualquier objeto del mundo, pudo ser de otra manera— incluso, pudo nunca haber existido. Pero una vez creado se presenta como un objeto necesario, es decir, un objeto que no puede ser de otra manera.

El paralelismo que busco ha sido establecido, entonces. Dios es un ser necesario y crea un objeto contingente (el mundo). El poeta es un ser contingente y crea un objeto necesario (el poema). Ahora bien ¿cómo se salvan? En el caso de Dios (y siguiendo el argumento de Jünger) debe ser haciendo necesario el objeto contingente creado. Pero noten que la salvación precede a la creación, por lo tanto la necesidad del mundo contingente es anterior a su creación.

¿Cómo salva entonces el poeta a su poema? Debe ser de la siguiente forma: devolviéndole contingencia al objeto necesario que ha creado. Devolviéndole contingencia al poema. ¿Cómo se hace esto?

Puede parecer sorprendente pero hay una larga tradición de artistas que han lidiado con este problema. Mencionaré algunos.

a) El arquitecto suizo Peter Zumthor habla de que todo proyecto arquitectónico debe tener “una visión vinculante” con el mundo; debe conversar con la realidad. Zumthor se pregunta “¿Dónde encuentro la realidad a la que tiene que apuntar mi fantasía cuando intento proyectar un edificio...?” Su respuesta apunta directamente a nuestro tema: el arquitecto nunca debe caer en “la tentación de hacer cosas que tenían que ser necesariamente así y no de otra manera”.

b) El poeta Ives Bonnefoy habla del poema como “la unión de una larga frase con un poco del ser que ella no es”. El poema abraza entonces algo que no es para hacerse uno, pero también, para poder ser de otra manera.

c) Giorgio Agamben escribió “Quien actúa y produce también debe salvar y redimir su creación. *No basta con hacer, es necesario saber salvar lo que se hace*”.

d) La escritora norteamericana Cynthia Ozick escribe directamente de la redención del poema (“Innovación y redención” en *Metáfora y memoria*, Mardulce, Buenos Aires 2016.) e indica que la redención “es la idea que insiste en la libertad que tenemos para cambiar nuestras vidas”. Para Ozick ‘salvar’ el poema es construir la fluidez necesaria (nosotros diríamos, la contingencia necesaria) que permita la libertad para cambiar nuestras interpretaciones y desciframientos del mundo. Ozick es más radical aún: le devolvemos contingencia al poema sólo si su interpretación-y-desciframiento nos permite cambiar nuestras vidas. Hay un eco claro del glorioso final del “Torso arcaico de Apolo” de Rilke aquí.

e) Seamus Heaney emplea el término ‘reparación’ pero creo que la idea es la misma. El poema, dice Heaney, no posee “la convicción de que las cosas saldrán bien” sino “la certidumbre de que algo tiene sentido” (interviniendo palabras de Václav Havel). Y ese sentido es un contrapeso real a la situación histórica. Una visión vinculante, como diría Zumthor, Y no importa si ese contrapeso es solamente una contingencia imaginada.

f) Finalmente, Celan elabora la cuestión de la metáfora en términos similares. La metáfora (el ‘traslado’) es el recurso de quien no



puede soportar el poema. “Quien no quiere con-llevar el poema, traslada y habla en metáforas” (*Microlitos*, Editorial Trotta, Madrid 2015, p. 200). Cuando nos enfrentamos con lo in-trasladable, con lo inconmensurablemente pesado, con aquello que no podemos trasladar hacia otro lugar, entonces “odiamos el poema”. Lo inconmensurablemente pesado no puede ser otra cosa que la necesidad del poema. Celan es muy claro: el que no puede con el poema habla en metáforas. ¿Qué significa aquí no poder con el poema? Creo que lo siguiente: no poder vincularlo con su propia contingencia; es decir, no poder salvarlo.

Todos estos comentarios apuntan, creo, a lo mismo. No se trata simplemente de crear un poema sino de algo más. Lo he llamado salvación, otros lo llaman redención, otros reparación, otros soportar el poema. Pero el punto es que el poema no termina cuando se lo termina de escribir. O más bien sí. Porque, como hemos visto, la salvación del poema debe preceder a su creación.

Juntemos las partes: los mecanismos de calentamiento del poema que permiten un cambio de estado del lenguaje y que hacen posible al poema como tal deben ser parte del poema mismo, del poema en construcción. Heaney dice: “el poema se repara en cuanto poema”. Una vez terminado, el poema ya debe haber sido salvado, ya debe incluir los instrumentos suficientes para su reparación y vinculación con el mundo contingente al que vuelve y del que vuelve a ser parte.

Por lo tanto, cuando Stevens dice: Si todo el verde de la primavera fuera azul, y lo es, dice algo más que proponer una capacidad de la imaginación que emplea los mecanismos de la liquidez lógica. En un solo verso, en una sola línea, Stevens incluye toda la

contingencia del mundo—y por ende, su propia salvación. Fijémonos bien. La necesidad del verso indica que no ha de cambiarse, pero su viada, el movimiento líquido de su vertiginosidad, indica lo contrario, que debe hacerse, que debe cambiar—y así salvarse.

Finalizaré leyendo un poema que apareció en mi libro *Apolo cupisnique* y que se titula “Introducción a la metafísica”. Es mi contribución a la contingencia de la que he venido hablando.

INTRODUCCIÓN A LA METAFÍSICA

¿Por qué hay peruanos en lugar de no haber peruanos?

Tal vez sea una pregunta arbitraria. Tal vez no.

Pero ésa es la pregunta que los peruanos nos hacemos a lo largo de nuestro pasaje histórico por el tiempo.

¿Por qué hay peruanos en lugar de no haber peruanos?

Algunos nunca se hacen la pregunta, pero la pregunta está ahí. Algunos la cambian por otra: “¿Por qué adoramos al felino en lugar de no adorar al felino?”, pero no es lo mismo.

La pregunta, la primera pregunta, es ¿por qué hay peruanos en lugar de no haber peruanos? No todos nos hemos hecho la pregunta pero todos hemos sido tocados por la pregunta en algún momento de nuestras vidas, sin saber exactamente de qué se trata. En momentos de gran desesperación, por ejemplo cuando vemos cómicos en televisión, cuando escuchamos hablar a las autoridades políticas, militares, sobre todo a las eclesiásticas, cuando asistimos a un partido de fútbol, cuando leemos los diarios, cuando el sentido de las cosas se oscurece verdaderamente, entonces emerge la pregunta ¿Por qué hay peruanos en lugar de



no haber peruanos? La pregunta tal vez suene una sola vez en nuestras vidas, como el tañido de una campana que luego desaparece, pero todos la reconocen. Por eso, en el fondo, se trata de una pregunta gozosa. Cuando la hacemos todo a nuestro alrededor se transforma, todo se vuelve más fácil de entender. ¿Por qué hay peruanos en lugar de no haber peruanos? Ésa es la pregunta que se repite, ésa es la pregunta que nos acompaña, la pregunta que llevamos con nosotros como quien lleva un atado de ajos a la cocina. Ningún peruano sabe la respuesta. Pero la pregunta nos permite comer, hablar, y tener algo que contarles a nuestros hijos.