

EXPERIENCIA POÉTICA EN LA CATÁSTROFE DEL MUNDO

Iván Carvajal

Amigas y amigos:

Permítanme compartir con ustedes algunas reflexiones —sin duda expuestas de manera esquemática— sobre la experiencia poética en una época planetaria sujeta a transformaciones profundas, que hoy conmocionan por completo el ámbito que denominamos “mundo de la vida”. Son reflexiones que han surgido de mi experiencia poética, de mis lecturas filosóficas o de mis divagaciones “filosofantes” y que he bosquejado para esta conversación con ustedes.

1. El miedo a la muerte, a la extinción, al olvido

Cada comunidad tiene su miedo, o incluso momentos de pánico, frente a las catástrofes que posible o supuestamente acabarían con ella: las pestes, las pandemias, la invasión de demonios o de bárbaros, las guerras, la bomba atómica, una nueva guerra mundial, las catástrofes naturales. Vivimos en nuestros días con el temor a la extinción de la humanidad o, cuando menos, a una devastación global de enormes consecuencias: la pandemia del COVID que acabamos de pasar, la crisis climática, los ecocidios, las crisis económicas, las armas desarrolladas con alta tecnología, los genocidios, las migraciones y consiguientes exclusiones o expulsiones de millares de desposeídos o de perseguidos, la posibilidad de que un asteroide choque contra la Tierra o, más recientemente, la inteligencia artificial y sus probables consecuencias negativas que podrían ser funestas para buena parte de los seres humanos.

La IA se ha convertido en una de nuestras pesadillas cotidianas. Hace un par de semanas concluyó una huelga singular que duró algunos meses, la de los artistas y guionistas de Hollywood. La actriz que la dirigía, Fran Drescher, señaló a su conclusión que la huelga serviría de ejemplo a otros trabajadores estadounidenses para la defensa de sus derechos laborales. En efecto, una amenaza se cierne sobre trabajadores de múltiples ocupaciones profesionales: el desempleo (tengamos en cuenta que gran parte de la juventud de hoy, incluidos jóvenes de alta formación científica o técnica, viene sufriendo desde hace varios años por el desconcierto que ocasiona el carecer de certezas sobre su futuro laboral). Un matiz de la huelga hollywoodense ha sido destacado por los

medios de comunicación: la novedad que ella tiene en relación con los efectos de la IA. Los guionistas, al menos aquellos que trabajan en la elaboración de guiones rutinarios para películas o series de consumo masivo, generalmente muy estandarizadas, tienen ahora una competencia de máquinas capaces de producir con eficacia, eficiencia y a una velocidad insólita una innumerable cantidad de guiones. Los actores y las actrices verán en adelante cómo la IA puede replicar sus gestos, sus voces, y, por tanto, reemplazarlos en múltiples escenas. Con la IA se tornará más rápida y eficiente la traducción inmediata de una película a cualquier idioma de la Tierra, además, con la tonalidad de la voz del actor o la actriz; pronto será posible que los labios de los personajes coincidan con la pronunciación del parlamento traducido. En consecuencia, hay inquietud ante la posible pérdida de puestos de trabajo, pues en un futuro cercano ya no se requeriría de un gran número de guionistas y se podría también sustituir a los actores. Por ahora, el sindicato puede alcanzar convenios que regulen los derechos de autor y las regalías.

En los mismos días, el novelista nicaragüense Sergio Ramírez escribía un artículo, "Delincuencia artificial", para referirse al desconcierto que provoca la IA entre los escritores, tanto que algunos ya han demandado a empresas que controlan la industria editorial; el motivo: el plagio de sus obras. La acusación de plagio tiene que ver, como en el caso de los guionistas y actores, con los derechos de autor y las regalías. En cuanto al plagio, hay otro aspecto que adquiere mayor interés, pues está relacionado con la pretensión de originalidad que, se supone, es una cualidad fundamental de la obra poética o artística; también de los trabajos que se realizan en el campo académico o en el de la educación. (Ayer el profesor Maestre se refirió a los trabajos de los estudiantes: de ahora en adelante ya no será fácil determinar cuándo un artículo, una disertación o un ensayo han sido elaborados por la IA, no solamente como herramienta de apoyo sino como máquina ejecutora de esa actividad formativa).

No obstante, esta cuestión de los derechos de autor y las consiguientes regalías no es, a mi juicio, lo esencial. Lo esencial, me parece, es la cuestión del vacío que se crea en los procesos de invención artística. La pretendida cualidad de originalidad nació en la época moderna, aunque se puede sostener con razón que las grandes obras poéticas o artísticas contienen una indudable fuerza inventiva individual. Esta capacidad inventiva igualmente se encuentra en los cambios que se producen en la historia de las artes (estilos, movimientos) o en el surgimiento de los géneros poéticos o artísticos; por caso, la novela es un género narrativo moderno, con formas sustancialmente distintas a las epopeyas

o los cantares de gesta. No obstante, incluso los artistas potentes por su capacidad inventiva han creado sus obras en relación con las prácticas artísticas o poéticas de sus antecesores y sus contemporáneos. La invención poética o artística siempre implica repetición de formas —en cierto modo, surge de alguna “copia” y siempre se ajusta a determinados cánones—, a la vez que innovación. La idea de originalidad se vincula a otros aspectos ideológicos en torno de la estética, en especial, las nociones de autenticidad de la obra y de propiedad —no solo económica, sino ante todo “espiritual”—, del autor sobre su contenido estético. Este sentido de propiedad tiene que ver, además del aspecto crematístico, con el afán de reconocimiento, incluso de búsqueda de fama, aunque sabemos bien que, para la inmensa mayoría de los artistas, escritores o poetas, la fama será efímera. Kundera, en su novela *La inmortalidad*, apuntaba que lo que nos queda de la mayor parte de los grandes personajes es una imagen desteñida; tal vez muchos sepan quién fue Beethoven, al menos conocen su nombre, pero muy pocos son los que escuchan o han escuchado algo de su música —con excepción quizás del cuarto movimiento de su novena sinfonía que ha sido utilizado en eventos multitudinarios, como parte del espectáculo. [Ustedes saben que Hollywood ha sido capaz de degradar el nombre de Beethoven al punto de asignarlo a un perro babeante].

Aun así, se pone toda la fuerza individual o grupal en la creación de obras artísticas. Sin embargo, no dejamos de preguntarnos: ¿tiene sentido preocuparnos por la suerte que van a correr los poemas en el futuro? ¿Qué va a pasar con las novelas, con las obras dramáticas, con otras artes, de aquí en adelante? ¿Son los nuestros también malos tiempos para la lírica, como reza el lema del conocido poema de Bertolt Brecht fechado en 1939, en pleno dominio totalitario del nazismo en su patria, cuando comenzaba la segunda guerra mundial? ¿Van acaso a morir la lírica, la novela, el cine, otras formas artísticas?, ¿acaso ya están muertas?... Vuelve a acosarnos el verso de Hölderlin de su elegía “Pan y vino” tan caro a Heidegger, “Tiempos de penuria / ¿Y para qué poetas en tiempos de penuria?” [Dürftiger Zeit / Und wozu Dichter in dürftiger Zeit?]. Sin duda que nos acosa esta terrible pregunta, aunque de otra manera, insospechada para Heidegger a pesar de y más allá de su incisiva reflexión sobre la esencia de la técnica.

2. La multitud: la emergencia del mundo moderno

Walter Benjamin, en su ensayo “Sobre algunos temas de Baudelaire” redactado entre febrero y julio de 1939 —fue el último ensayo publicado durante su vida—,

expone un conjunto de aspectos que configuran el mundo de la vida moderno, entre los cuales sobresalen los cambios que tuvieron lugar en París durante el siglo XIX, que incidieron en la experiencia poética: las modificaciones urbanas, el surgimiento de la multitud, las modalidades de interrelación entre los individuos de diversos sectores sociales en las avenidas o en las galerías que dan paso luego a los grandes almacenes. Benjamin dedicó, como bien se sabe, una especial atención al mundo parisino del siglo XIX dentro de su investigación en torno al surgimiento de la modernidad, investigación cuyos resultados y anotaciones expone en el ensayo “París, capital del siglo XIX” y en el enorme material reunido bajo el título de *El libro de los pasajes* [*Das Passagen-Werk*]. Se suelen citar a menudo sus observaciones sobre el *flâneur* o sobre los cambios urbanísticos que resultan de la reforma impulsada por Haussmann. Las investigaciones del pensador berlinés sobre París examinan los efectos de la revolución técnica que se está operando en la urbe, y guardan correspondencia con otros trabajos suyos, entre los que caben destacar “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” o el dedicado al surrealismo.

Para Benjamin, Baudelaire irrumpe contra la lírica romántica gracias a que logra captar esos cambios profundos que se operan en el mundo de la vida, que hacen que París se constituya en capital de la modernidad que se consolidaba como una nueva época histórica. La de Baudelaire es la modernidad de la primera revolución industrial, de la expansión urbana, de las galerías, de los bulevares, y también de los barrios obreros. Es el París de las escenas que pintaron Manet o los impresionistas. Benjamin no investiga Londres, la otra capital del siglo XIX. Se suele considerar que Baudelaire, a partir de Poe, inició la revolución poética que continuarían luego Rimbaud, Lautréamont y Mallarmé. Baudelaire no sería ya un ejemplo paradigmático del *flâneur*, puesto que no es el paseante parsimonioso que se mueve entre las galerías de vidrio y hierro, sino el poeta que descubre la multitud. En un pasaje de su ensayo, el quinto, Benjamin comenta uno de los más conocidos sonetos de Baudelaire, “A una paseante” [“A une passante”]. Dice el primer cuarteto: “La calle atronadora aullaba en torno mío. / Alta, esbelta, enlutada, con un dolor de reina / Una dama pasó, que con gesto fastuoso / Recogía, oscilantes, las vueltas de sus velos”¹. “Ninguna locución, ninguna palabra indica a la multitud en el soneto —dice Benjamin—. Y, sin embargo, el incidente se apoya únicamente en esa multitud, igual que el viaje del velero se apoya en el viento”. Y luego prosigue: “Con velo de viuda, misteriosa y muda mientras es llevada por la

¹ “La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d’une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et ourlet].

muchedumbre, cruza una desconocida ante la mirada del poeta. Una sola frase retiene lo que quiere dar a entender el soneto: la aparición que fascina al habitante de la gran ciudad (una aparición que está muy lejos de ver en la multitud solo a su contrincante, a su elemento hostil), se le acerca gracias a esa multitud. Su arrobo y fascinación no son tanto un amor a primera como a última vista. Es una despedida para siempre que en el poema coincide con el propio instante de la seducción. Y así es como el soneto representa la figura del *shock*, la figura incluso de una catástrofe que alcanza lo esencial del sentimiento de quien tanto se sobrecoge" ... Amor a última vista, shock, catástrofe... ¿Qué implica para la historia poética este descubrimiento de la multitud?

Quisiera anotar que esta apreciación de Benjamin, que me parece de capital importancia para comprender no solo la revolución poética que inicia Baudelaire sino el ámbito mundano que constituyó el suelo de la poesía moderna, requeriría ser contrastada con la emergencia de su contemporáneo en América, en el noreste de los Estados Unidos, en la Manhattan de Whitman. El protagonista poemático de *Hojas de hierba*, de *Canto a mí mismo*, que se llama Walt Whitman, es la multitud, un Yo poético que contiene en sí la diversidad, los múltiples actores de la vida social: "Soy de todas las razas y de todas las castas, de todos los linajes y de todas las religiones, / Agricultor, artesano, pintor, hidalgo, marinero, cuáquero, / Presidiario, rufián, pendenciero, abogado, médico, sacerdote. // Conllevo cualquier cosa mejor que mi propia diversidad, / Respiro el aire, pero lo dejo en abundancia tras de mí, / y no soy orgulloso y me mantengo firme." [*Hojas de hierba*, *Canto a mí mismo*, 16]². Se podría decir que mientras el poema de Baudelaire se concentra en la percepción y las emociones de la psiquis del individuo —el protagonista del poema—, el personaje del poema de Whitman va en dirección contraria y complementaria, es un sujeto expansivo. "Whitman" es un personaje que, a lo largo de *Hojas de hierba*, integra en sí la diversidad mundana: las múltiples figuras de lo humano, de la "naturaleza humana", no solo de los vivos sino también de los muertos, así como integra a "sí mismo" la multiplicidad de la naturaleza, de los animales, los insectos, los árboles, las hierbas, las llanuras, los ríos, las rocas... Son dos maneras, contradictorias y a la vez complementarias, de concebir la intimidad ("mí mismo"). El mundo de Whitman es aquel de la expansión del capitalismo yanqui, de la expansión territorial hacia el centro, hacia el occidente y hacían el sur de lo que hoy son los Estados Unidos, de la democracia americana, de la

² «Of every hug and caste am I, of every rank and religion. / A farmer, mechanic, artist, gentleman, sailor, quaker, / Prisoner, fancy-man, rowdy, lawyer, physician, priest. // I resist any thing better than my own diversity, / Breath the air but leave plenty after me, / And am not stuck up, and am in my place.» (La traducción al español es de Francisco Alexander).

guerra civil, de Lincoln. El mundo de Baudelaire es aquel acosado por el fantasma de la revolución —la continuidad de 1789 o la posible del socialismo—, revolución que ha sido aplastada por la dictadura de Luis Napoleón Bonaparte, por la Francia del Segundo Imperio. Pero en París o Nueva York la locomoción, los coches o tranvías, dependen de la tracción animal, de los generosos caballos...

En sucesión vendrán luego los efectos de la segunda revolución industrial: el uso de la electricidad, del petróleo y sus derivados, que generarán profundas metamorfosis de la vida cotidiana. Si el buque y el tren movidos por la máquina de vapor simbolizan la primera revolución industrial, el automóvil y el avión podrían simbolizar la segunda. Esta llega, tras la segunda guerra mundial, hasta la energía atómica, el comienzo de la cibernética, los satélites artificiales, los vuelos espaciales, los primeros alunizajes...

Volvamos al comentario de Benjamin y al soneto de Baudelaire. La experiencia que expone el poema surge de una percepción en apariencia excepcional: una mujer, que a todas luces revela su duelo, emerge desde la multitud y el ruido que esta provoca. La contraposición entre la mujer, posiblemente una joven viuda, “ágil y noble, con su pierna de escultura”, y la multitud aludida en el primer verso, de una parte, y de otra, el protagonista lírico (el yo del poema) que se confiesa embriagado por el fugaz cruce de miradas con la mujer. El despliegue de los catorce versos del poema nos sacude como lectores por la fugacidad de ese cruce de miradas, por la irremediable e instantánea pérdida del objeto del deseo; nos coloca de lleno en una percepción del tiempo, del instante, que se contrapone tanto a la permanencia de la estatua, que en el soneto alude a la belleza, como al tiempo marcado por el cronómetro, tan decisivo en los procesos industriales y, por tanto, en la distribución del tiempo en la vida cotidiana moderna. A la vez, la fugacidad del amor a última vista provoca un sobresalto, un shock, puesto que no solo señala la pérdida del objeto del deseo, sino que alude a la fugacidad de la experiencia, de la vida misma. El duelo ya estaba marcado en el segundo verso, en contraposición con el primero: la calle aúlla, en el primero, y, en el segundo, la mujer emerge, alta, esbelta, con un dolor majestuoso. La fugacidad del encuentro de las miradas, el hundimiento de la posibilidad del encuentro erótico en el mismo instante en que este surge, abisman la eternidad en el instante. Las imágenes del soneto provienen de una percepción de los escenarios de la vida cotidiana nueva para la época, que Baudelaire comparte con sus contemporáneos. Está la multitud, en ella, los rostros y gestos de los individuos con matices diferentes, aunque a la vez tales individuos se congregan en ella. De pronto, desde la multitud surgirá

un personaje inesperado, como la dama del poema de Baudelaire, o entre los distintos rincones o entre los escaparates de las tiendas la mirada destacará algún objeto —la epifanía de las cosas, que salía a buscar el adolescente protagonista del *Retrato del artista adolescente* de James Joyce—. La percepción proviene de las sensaciones, de lo que captan los sentidos, que se conjuga con lo que emerge de la memoria y deviene imágenes, como sucede en el soneto: la pierna análoga a una escultura.

Las muchedumbres que se desplazan dentro de las grandes ciudades, que comienzan a intervenir en los procesos políticos —elecciones, partidos, movilizaciones, revueltas—, pronto comenzarán a inquietar a buena parte de los filósofos, de los intelectuales, que considerarán la multitud como “masa”, conglomerado de “hombres huecos”, el mundo de la vida inauténtica.

3. Experiencia y memoria

Memoria apoderada del instante,
memoria que tiñes lo naciente,
memoria que te enseñoreas de vivir,
memoria alimentada con la eternidad
que no era para ti,
tú me has creado,
(...)
eres mi límite.

Rafael Cadenas, “De todas maneras”.

Al inicio de su ensayo, Benjamin contrapone su concepto de experiencia al de vivencia de Dilthey, Klages o Jung; más bien se aproxima a Bergson, a su “temprana obra” *Matière et mémoire*, para señalar la decisiva importancia de la memoria para la experiencia: “La biología le marca la pauta —dice Benjamin a propósito del libro de Bergson—. Su título ya pone de manifiesto cuán decisiva considera la estructura de la memoria para la propia estructuración filosófica de la experiencia. De hecho, la experiencia tanto en la vida colectiva como en la privada, debe ser considerada un asunto de la tradición. Se forma menos de datos rigurosamente fijos en el recuerdo que de aquellos que con frecuencia confluyen y se acumulan en la memoria de un modo inconsciente”. Para Benjamin, sin embargo, Bergson evita cualquier determinación histórica de la experiencia, incluso aquella de la que ha surgido su propia filosofía: “la

experiencia inhospitalaria, deslumbradora de la época de la gran industria". No obstante, aunque se cierren los ojos de tal filosofía ante semejante experiencia, dice Benjamin, "tendrán que habérselas con otra de índole complementaria y que, por así decirlo, funciona como su imagen remanente (*Nachbild*), que surge de forma espontánea". Más adelante anota: "*Matière et mémoire* determina la naturaleza de la experiencia en la *durée* de una manera que el lector tiene entonces que decirse: solo el poeta es el sujeto adecuado de esa experiencia". El poeta por antonomasia de tal experiencia será, para el pensador berlinés, Proust³. Benjamin se detiene para considerar la distinción entre recuerdo y memoria que, a su juicio, estaría claramente expuesta en la obra de Proust. Si el recuerdo es consciente, la memoria conlleva componentes no conscientes o que provienen del inconsciente, como postula también el psicoanálisis. La memoria implica la referencia a una tradición. Mas, ¿a qué "tradición" alude la indicación del filósofo-crítico, cuando se refiere a la vida colectiva o a la vida privada o individual? Hay ciertamente procesos de individuación psíquica y procesos de individuación social, como proponen Gilbert Simondon y, a partir de su obra, Bernard Stiegler; cabe concebir que esos procesos tienen entre sus determinaciones aspectos que son sustrato de la memoria, cuyos efectos son solo parcialmente conscientes. La memoria, en los procesos de individuación social —de una comunidad, de un grupo humano concreto— o de un individuo psíquico, conjuga las huellas o trazas de las experiencias vividas o de las relaciones entre los actores sociales o entre estos y las cosas —ya sean estas "artificiales" o "naturales"—; no todas conscientes. A propósito de la alusión de Benjamin a Bergson, —"la biología marca la pauta"—, y dado que he mencionado a Simondon y a Stiegler, cabe señalar el vínculo que estos últimos establecen entre memoria y técnica. Los procesos de producción y consumo de objetos prácticos constituyen cadenas operatorias que tienden a repetirse, lo que permite que los objetos y las operaciones que se realizan con ellos devengan en el soporte (material) de la memoria tecnológica o epigenética, como la llama Stiegler, de los seres humanos. La biología trabaja sobre dos formas de memoria que se conjugan en la individuación de cada ser vivo, la memoria genética (o específica) y la memoria epigenética (o nerviosa); a estas se junta la indicada memoria tecnológica contenida en los instrumentos, en los hábitos incorporados al uso de los objetos prácticos, en las señales que se identifican en los paisajes (los llamados, no sin equívoco, "naturales", o los que identificamos como producto de la actividad humana). La memoria se configura en mitos,

³ Dichter, poeta en alemán, tiene un significado que engloba a todo creador que construye su obra artística con palabras, como es el caso del gran novelista francés.

relatos, rituales, costumbres, convenciones. En la historia hay momentos en que se producen cambios sustanciales en los soportes técnicos (materiales) de la memoria, como la invención de la escritura, o los distintos sistemas de reproducción de los textos escritos, la invención de la imprenta, luego las computadoras personales, internet... finalmente, la IA. La memoria, por otra parte, tiene un complejo sustrato semiótico: son los restos o las huellas de relaciones que permanecen en las cosas, en la materia formada en los objetos, en sus detalles —que a menudo tienen solo una función estética—, en los discursos, en los rituales, esto es, en los innumerables signos con los cuales tenemos relación de manera continua; signos articulados en sistemas semióticos que, si por una parte tienen cierta estabilidad, están constituidos también por oposiciones y choques entre sus componentes, a más de su interrelación con otros sistemas, lo que conlleva la posibilidad de su desequilibrio, su fractura, su mutación. Su transducción, diría Simondon. No somos “sujetos” externos, autónomos, independientes de estos acoplamientos técnicos o semióticos; de una manera u otra, nos integramos en ellos a la vez que los utilizamos de modo instrumental.

La memoria recoge los rastros de la experiencia, pero no hay experiencia sin que le anteceda memoria.

4. La percepción moderna del espacio y del tiempo

Las acciones que realizan los sujetos (los individuos psíquicos) dentro de las distintas prácticas y relaciones en las que están insertos, están determinadas por las condiciones técnicas específicas que caracterizan a las formas de individuación colectiva, es decir, a concretas comunidades o sociedades en un momento de su historia; por consiguiente, se realizan dentro de los específicos procesos culturales de tales comunidades o sociedades. Los objetos y lenguajes que están ante los individuos (psíquicos o colectivos), donde están insertos, son condiciones de posibilidad de sus específicas formas de existencia. Una parte de ellos son útiles, “valores de uso”, pero tal utilidad está determinada por las posibilidades técnicas, tanto las dadas en los procesos de producción como en los procesos de consumo, en su uso. Otra parte está dada por lo que suele denominarse «naturaleza»: el suelo, el aire, las montañas, los ríos, el sol, la fuente de energía fundamental para la vida;⁴ esto es, por los “paisajes” donde

⁴ En su libro *Filosofía de la técnica de la naturaleza* Félix Duque señala la inconsistencia de la noción de “naturaleza” sustentada en diferencia con “el hombre”, o incluso como lo dado previamente al proceso de hominización. “La naturaleza se va configurando al hilo de la acción del hombre con su entorno. El hombre mismo va creándose al hilo de la cristalización y

existimos, paisajes que recibimos al venir a la existencia y que modificamos de manera permanente a través de la actividad social. Se suele pasar por alto la densidad de este campo objetivo. Los seres humanos siempre se han insertado en ese campo objetivo a través de la técnica, es más, ese campo objetivo es resultado de la técnica. La técnica no se circunscribe solamente a los instrumentos de producción material, sino a lo que tenemos incorporado como dispositivos para actuar, como saberes, hábitos, reglas de convivencia. El propio lenguaje verbal es tecnología; asimismo, lo son los distintos objetos con los que nos relacionamos; ellos se articulan dentro de sistemas semióticos. Lo son los espacios donde habitamos, por los cuales deambulamos. Pero las técnicas se modifican incesantemente, están configuradas como sistemas que contienen en sí múltiples posibilidades de innovación. Condicionan las formas específicas de existencia de cada ser humano concreto o de cada comunidad en un específico momento del tiempo y dentro de un territorio acotado.

Este condicionamiento técnico tiene que ver con los cambios en la percepción del entorno: lo que al individuo le es posible imaginar o representar, lo que le es posible diferenciar o vincular: de sí mismo, de los otros seres humanos, de los seres vivos, de las cosas dadas en ese entorno. La percepción del espacio o del tiempo está condicionada por los dispositivos técnicos del ámbito en que se vive. El espacio puede concebirse en la mente como una topología pura, pero los seres humanos existimos dentro de paisajes que se modifican constantemente a consecuencia de la propia actividad humana, aunque también debido a innumerables procesos fisicoquímicos que rebasan las posibilidades tecnológicas de las sociedades: procesos geológicos, biológicos; uno de estos, sustancial: el Sol como fuente fundamental de energía para la Tierra, para la vida, para los seres humanos. Algo semejante acontece con la percepción del tiempo: todavía hay comunidades donde el ritmo de la vida cotidiana es lento en concordancia con actividades de silvicultura, agricultura de subsistencia o pastoreo, mientras lo dominante en la vida cotidiana de nuestros días es la velocidad, la aceleración constante (de los medios de transporte, de las comunicaciones, de los cambios tecnológicos). La comunicación entre personas localizadas en cualquier sitio del mundo tiene lugar hoy, para la mayoría de los seres humanos, en “tiempo real”, a través de estos pequeños aparatos que casi todos portamos de manera permanente, los móviles y otros artefactos.

redistribución de las fuerzas materiales”, observa el filósofo español. La “naturaleza” es el entorno y también lo intrínseco a lo humano; carece de sentido hablar de naturaleza como lo exterior a lo humano. El “hombre” es parte de la *physis*.

La modernidad implicó el paso desde los ritmos cíclicos vinculados a la agricultura, el pastoreo o incluso la artesanía, hacia los ritmos constantemente acelerados de la urbe moderna, por los procesos industriales. Desde la primera revolución industrial se impusieron los ritmos cronometrados, se fue modificando la relación de las actividades humanas relacionadas con los ciclos del día o de las estaciones. Se desarrolló en consecuencia la percepción del instante, como se evidencia en el poema de Baudelaire. Al cabo de las tres primeras revoluciones industriales estamos sujetos a intervenir en procesos —en prácticas sociales— determinados por la instantaneidad, el automatismo, las relaciones abstractas entre algoritmos que orientan gran parte de nuestras supuestas decisiones. No sabemos todavía cómo se va a percibir el tiempo o el espacio como efecto de la revolución en marcha, la marcada por la IA. ¿Cómo experimentamos la relación del presente con el pasado o el futuro en nuestra época?, ¿cómo experimentamos la localización? Solo anotaré aquí, como ejemplo, que una localización gracias al GPS provee sin duda una percepción espacial diferente a la que surge de un mapamundi, de un croquis de la ciudad impreso en una hoja de papel que se podía doblar y guardar en el bolsillo o de una guía Michelin, que es con lo que mi generación se orientaba en sus viajes o desplazamientos por las ciudades o imaginaba la Tierra, los territorios... El turista que se mueve por cualquier ciudad en nuestros días nada tiene que ver con el *flâneur*; nada que ver, tampoco, con los viajeros o aventureros que venían hace un siglo a conocer los Andes y las selvas amazónicas, como el poeta Michaux. Tampoco tiene nada que ver con los viajeros que iban por vía marítima desde América a París o Londres o Madrid, como los poetas Rubén Darío, Huidobro, Vallejo, Neruda, Borges, Gangotena o Carrera Andrade, o incluso Octavio Paz en sus primeros viajes. La urbe, la muchedumbre aullante o la esbelta mujer que emerge de ella, tal como las percibe Baudelaire, ya no existen en nuestro mundo.⁵

Las tecnologías de la comunicación, las tecnologías de las grandes obras —puentes, puertos, carreteras, vías férreas— son semejantes en todas partes. Se ha tejido así una red global que cada vez establecerá mayor articulación, a la vez que implicará diferenciaciones sociales más profundas, en la totalidad del

⁵ Observemos, de paso, que ha habido otro cambio profundo: cada vez hay más artistas y poetas mujeres. ¿Hasta qué punto sus percepciones son semejantes a las de los hombres? La percepción de los niños que nacen e inmediatamente son colocados ante las pantallas de los teléfonos celulares, ¿son acaso semejantes a los niños de mi lejana infancia, que accedimos tarde a la radio, cuando todavía no llegaba a nuestras ciudades la televisión?

planeta. Félix Duque denomina “telépolis” a esta configuración, más allá de las ciudades modernas clásicas.

Telépolis y selfis: miles de turistas se mueven hacia París, por poner un ejemplo, para visitar el Louvre con el solo propósito de tomarse una selfi con la Mona Lisa, o lo que se pueda captar de la pintura de Leonardo a sus espaldas; nada más que eso, para salir luego apresuradamente a manipular su móvil a fin de colgar la selfi en las redes sociales. Se ha calculado que la permanencia promedio de tales “visitantes” es de apenas 15 segundos; ¿qué se puede mirar en una obra de arte durante apenas 15 segundos. Una selfi no es ni lejanamente un autorretrato, considerarlo como tal es un insulto a Rembrandt y otros grandes maestros del autorretrato.

5. La experiencia poética: el poema

El poema acontece, surge de pronto, aun si lo estábamos esperando. Acontece en la escritura (o en la recitación o el canto del rapsoda), y acontece en la lectura (o en la escucha). Ciñámonos por ahora al poema que toma la forma de un texto escrito. La experiencia poética se despliega primero en el proceso de escritura, cuando el poema adquiere forma, permanece luego en estado virtual, es decir, como texto inscrito, grabado o impreso en un soporte material: manuscrito que se conserva en un papiro, en un pergamino, en papel, o impreso en una revista o periódico, en un libro de papel, en un e-book, o bien conservado en la memoria de una PC, en una página web, y hoy, en el circuito de una red o en la “nube”. Se actualiza el poema en la experiencia de la lectura, por tanto, de la interpretación, cuando el texto que lo contiene de manera virtual adquiere una concreción singular. Una y otra experiencia, la escritura y la lectura, son necesarias para que el poema acontezca. Autor y lector configuran la doble y complementaria figura del poeta.

La experiencia poética se sustenta, aunque de un modo específico, en la experiencia universal de la comunicación humana. Lo peculiar habrá que buscarlo en las características de los textos o los mensajes a los que se consideran poemas. Estas características son convenciones que se adoptan dentro de las comunidades poéticas, de escritores de poemas y auditores o lectores. Hay en todo caso una condición fundamental: el poema es una combinación de palabras, de frases, que tiene un propósito que va más allá de los fines pragmáticos que se persiguen en la comunicación cotidiana. No es simple determinar esta condición, puesto que los poemas se han vinculado en la milenaria “historia de la poesía” a muy diversos propósitos: culturales, rituales,

alabanzas, improperios, declaraciones, denuncias... Suelen intervenir en la construcción de mitologías que proponen un origen a las comunidades (tribales, políticas, religiosas), dotan a estas comunidades de una identidad imaginada, justifican sus dominios, delimitan territorios. Ha habido tradiciones poéticas que sirven de sustento a las naciones, las cuales son comunidades imaginadas (Benedict Anderson) que se constituyen en torno a mitos de identidad, a semejanza de las comunidades religiosas. Hoy día hay infinidad de textos que toman las formas poéticas en curso a fin de exponer las mitologías narcisistas, egolátricas o identitarias de nuestra época.

El poema, en cuanto composición de palabras, de frases, es un ensamblaje que responde a formas convenidas y posibles dentro de una lengua: es un artificio. Este término indica, por una parte, que es resultado de una actividad, de un quehacer específico —aquel del poeta que lo escribe, pero también del que lo interpreta—, y, por otra, indica que esta actividad se relaciona con determinadas técnicas de escritura y de lectura, esto es, de interpretación.

Alguien escribe un poema: hay un autor. Es preciso distinguir entre el autor y el protagonista del poema: este, que habla en el poema, es un personaje ficticio, un yo construido en el curso del poema. El individuo de carne y hueso, de mente, corazón y mano, es poeta mientras tiene la experiencia de la escritura, mientras escribe. Pero sin duda requiere contar con unas cuantas condiciones: talento poético, por tanto, una peculiar sensibilidad para captar aspectos del lenguaje que disparan la “función poética”, y, sobre todo, debe contar con un bagaje de convenciones, de técnicas ya incorporadas a estos artefactos que llamamos poemas, ha de haberse empapado del lenguaje poético que le antecede y que se actualiza constantemente.

Carrera Andrade tituló a uno de sus poemas más potentes “Dictado por el agua”: el poema no es mera expresión de los sentimientos, las emociones o las creencias de un yo, sino que viene “dictado”. ¿Quién o qué dicta el poema? ¿Qué es el “agua”, qué simboliza esta palabra del título del poema? El poema es dictado por el lenguaje poético, está circunscrito por las condiciones convenidas por la comunidad de poetas, proviene de lo que hallamos en los legados provienen del pasado, pero también de las posibilidades que están a la mano, que podrían inventarse a partir de lo que se deriva de los poemas que están “a mano”, ante el ojo o el oído del poeta. Mas, lo que antecede a este nacimiento del poema es un legado que no se circunscribe solo de los poemas, que abarca cuanto se encuentra en los usos cotidianos del lenguaje verbal, en las imágenes y pensamientos surgidos en los distintos ámbitos de la cultura. Volvamos a la precisión de Benjamin respecto de la experiencia y de su sustento, la memoria.

Mientras el poema se escribe, mientras en la escritura surgen a la vez el poeta y el poema, indudablemente intervienen aspectos conscientes relacionados con el tema, por consiguiente, con lo vivido por el propio poeta, por la “individualidad psíquica” que está escribiendo, con sus recuerdos, percepciones, emociones, convicciones, dudas o certezas. Intervienen también aspectos técnicos (“formas” poéticas, recursos retóricos), el recuerdo de palabras o frases, de imágenes poéticas. Pero a la vez hay todo un sustrato no consciente, de memoria en el sentido señalado por Benjamin, que provienen de la tradición cultural poética de una época, de una comunidad, del complejo sustrato de la convivencia humana. Por supuesto que interviene la individualidad del o de la poeta: su talento, sus lecturas, su formación, sus experiencias vitales, sus emociones, sus percepciones del mundo. Su educación estética: lo que aprendió, consciente y no conscientemente, a mirar, a escuchar, a degustar, a palpar, a oler. Los poetas no solo escuchan las palabras, sino que, valga la sinestesia, las degustan, las palpan.

El autor de un poema puede dedicarlo a alguna persona —observemos, de paso, lo que conlleva el significado de esta palabra, “persona”, o más precisamente su etimología: la máscara del actor: el enmascaramiento—, pero en realidad el poema se destina a un lector o una lectora solamente probables. Si llega a un lector o a una lectora, desde el texto que ha permanecido en estado virtual en un papiro, en la piel de un cordero, o impreso en un libro o en su viaje a través de internet, resurge el poema, se actualiza. Mas, ¿es el mismo poema? Sí y no, pues el lector es un intérprete que va a intervenir en ese proceso de actualización desde su propia experiencia poética. Mientras más recursos técnicos posea el intérprete, el texto poético desplegará mayor sentido. Lo saben los filólogos, dada la importancia que conceden a la historia de las lenguas y al conocimiento de los tejidos culturales en los cuales se produjo el poema.⁶

Al lector pueden llegarle poemas cuya lectura no ofrecerá grandes dificultades de interpretación, pero también textos enmarañados, oscuros, que proponen retos o dificultades excepcionales. ¿Cómo cabe leer buena parte de los poemas de César Vallejo? La lectura de *Trilce* (1922), un libro revolucionario, implica situarlo en el contexto de las vanguardias, especialmente el ultraísmo, pero obliga a dar varios pasos más allá, a las modificaciones ortográficas y sus

⁶ La manera de concebir el amor, por caso, se modifica de una formación cultural a otra, de una época a otra. A la concepción del amor en la poesía de Dante (la figura de Beatriz) y de Cavalcanti, influenciados por la impronta del averroísmo, han dedicado lúcidos ensayos Giorgio Agamben: “Intellecto d’amore”, y Jean-Baptiste Brenet: “La image abolie, déssirée”. Brenet.

efectos de sentido, incluso hacia la pérdida de significación de los signos lingüísticos, hacia la “sonoridad” de los fonemas, más aún, a detenernos en los grafemas, en las letras. Implica mantener en el “horizonte de la interpretación” el mundo andino, el habla de sus comunidades, las modalidades de su español; las posibilidades de modificación radical de la ortografía, de los usos de nuestra lengua. E incluso los episodios de la vida del poeta —cuando es posible conocerlos— como la experiencia de la cárcel que tiene Vallejo. Recordemos unos versos de *Trilce* tomados al azar:

Vusco volvvver de golpe el golpe.
Sus dos hojas anchas, su válvula
que se abre en succulenta recepción
de multiplicando a multiplicador,
su condición excelente para el placer,
todo avía verdad.

(...)

Fallo bolver de golpe el golpe.
No ensillaremos jamás el toroso Vaveo
de egoísmo y de aquel ludir mortal
de sábana,
desde la mujer esta
¡cuánto pesa de general!

Y hembra es el alma de la ausente.
Y hembra es el alma mía.

[*Trilce*, IX].

Quien interpreta el poema debe, desde el inicio, abandonar los presupuestos del realismo acerca de la representación. Nada debe esperar de los significados convencionales de los signos lingüísticos —estos se generan, en gran medida, en el propio poema, violentando las normas que rigen la escritura en la lengua—; el intérprete es conducido a través de significantes inventados a partir de la repetición de las letras, de grafemas —por momentos es imposible pronunciarlos; es un poema para ser mirado y no para ser recitado, por consiguiente, se inscribe en la tradición iniciada por Mallarmé en *Golpe de*

dados—. Tal vez una clave para la lectura, que no para llegar a lo que “verdaderamente quiso decir el poeta”, pues no se trata de una hermenéutica para arribar a un secreto que supuestamente estaría escondido en las “profundidades” del texto, nos puedan dar las asociaciones entre “hojas anchas”, “válvula”, “suculenta recepción”, “placer”, “toroso Vaveo”, “ludir mortal / de sábana”, “mujer esta” ... ¿Es acaso un poema que habla sobre el acto sexual? Quizás entonces cobren sentido las repeticiones de los grafemas. ¿Se podría, quizás, intentar una lectura en voz alta del poema, una lectura jadeante?... Lo leeremos una vez y otra vez a lo largo de años, y seguirá inquietándonos...

6. Catástrofe

Massimo Cacciari dedicó un notable pasaje de su conferencia “L’immagine agente” (Festival della Bellezza, Cenacolo Vinciano de Milán) a su interpretación de *La última cena* de Leonardo. El filósofo, que tenía a sus espaldas el mural, se explaya en la descripción de la escena, analiza la posición de los apóstoles a uno y otro lado de Jesucristo, los trinomios en los que están agrupados, los gestos de los personajes. Cacciari relaciona esta disposición y estos gestos con la singularidad del momento captado por Leonardo, un momento de catástrofe. Jesús ha pronunciado la frase que desencadena la catástrofe: «Uno de vosotros me entregará». Todos voltean sus rostros, sea hacia el Maestro, sea hacia alguno de sus compañeros, sorprendidos por la sentencia, en búsqueda del posible culpable o de una aclaración sobre el sentido de semejante sentencia. Mas Cristo ha volteado el suyo ligeramente hacia abajo. Cacciari nos recuerda la etimología de la palabra catástrofe, del griego *katastrophe* formada por las raíces *kata* —hacia abajo, contra, sobre— y *strophe* —voltear—, esto es, voltear hacia abajo, de donde proviene el sentido de catástrofe como desastre, el cambiar las cosas para peor; pero los griegos no usaban el término para referirse a un desastre natural, sino a un golpe teatral, en el sentido de un desenlace, tanto en la tragedia como en la comedia. Si en la *Cena* de Leonardo Jesús voltear el rostro levemente hacia abajo, ese gesto señala el desenlace de la situación crítica, de la tragedia en la que están insertos el Maestro y sus discípulos, incluso —y aún más que los otros— aquel que deberá cumplir con su destino, hacer lo que debe hacer, entregar a su Maestro. Cacciari encamina su interpretación a señalar que lo que Leonardo coloca ante el espectador es justamente la escena de un desenlace. El desenlace de una situación de crisis no se reduce al mero desastre; es un momento de quiebre, de

ruptura, necesario sin duda, y, en el caso de la *Cena*, previsible o más bien ya previsto. Lo que aquí interesa es destacar que la catástrofe conlleva esta situación del volter, del volcar hacia abajo, y que ante una situación catastrófica estamos ciertamente ante quiebres, fracturas, dislocamientos.

Aunque a veces se tiende a aproximar las nociones de catástrofe y de apocalipsis, vinculándolas a una situación de desastre, sea este natural o social, conviene tener en cuenta que el segundo de estos términos, apocalipsis, significa revelación. Ese es el sentido del último libro del Nuevo Testamento atribuido a Juan de Patmos: el anuncio del fin de los tiempos. Todo lo indicado nos servirá como punto de partida de una distinción: la consciencia de que nos encontramos en situaciones históricas catastróficas no tiene por qué inducirnos a tomar actitudes apocalípticas, en el sentido de que estaríamos llegando al fin de los tiempos. No contribuyen a comprender nuestro momento histórico ni los relatos sobre el ineluctable fin de la humanidad o, peor aún, de la vida, ni tampoco los relatos sobre el fin de una prehistoria humana para dar paso a una historia poshumana. No contribuyen a comprender el mundo actual, al menos desde una prudencia interpretativa que se sustente en la combinación que se da entre las regularidades que pueden observarse en los procesos históricos y la inevitable contingencia de lo humano, entre necesidad y azar, entre las determinaciones estructurales o sistémicas y la articulación aleatoria de los procesos históricos.

La institución estatal encargada de las computadoras en Brasil, allá por los años 80, concedió a los poetas concretos Décio Pignatari y los hermanos Augusto y Haroldo de Campos, el uso de sus potentes máquinas —para la época— durante los fines de semana y los días festivos, cuando no las utilizaban los científicos o los tecnólogos, para que compusieran sus poemas. Hoy, cualquier poeta puede trabajar en una PC con provecho, para componer “poemas concretos” o para explorar otras formas de escritura poética. Más aún, puede colaborar con este y otros propósitos de innovación con otros poetas localizados en cualquier parte del mundo.

Pertenezco a una generación que está cerrando su ciclo sobre la Tierra, cuando la manera de escribir y de leer poemas seguramente ha entrado en una fase de radical transformación. A nuestra manera somos “ciborgs”, no nos podemos separar de estas prótesis que nos acompañan día y noche... pero ya arriban las máquinas que pueden escribir poemas convencionales, es una operación semejante a la escritura de los guiones cinematográficos y múltiples textos con IA. Lo que las máquinas, al menos por ahora no pueden y quizás no lo puedan por un largo período de tiempo —si llegan a hacerlo—, es imaginar, es

percibir los múltiples destellos de la vida, es pensar y no solamente combinar informaciones.

Toda tecnología es un *pharmakon*, apuntaba Stigler. Las tecnologías actuales contienen enormes posibilidades para mejorar la vida humana y, al mismo tiempo, entrañan enormes peligros, una ingente capacidad destructiva. Se desarrollan aceleradamente, de modo exponencial, y no parece cercano un control racional de ese desarrollo. La cuestión es que no sabemos hacia dónde puede conducir a nuestra especie y a la vida en la Tierra, pero es irremediable que el despliegue de la vida humana ya está condicionado por el desarrollo relativamente autónomo de las máquinas. Las formas de humanidad que advienen serán en todo caso distintas a las que han existido. Las experiencias poéticas, en un amplio sentido del término, es decir, las experiencias artísticas, innovadoras, tendrán nuevas formas, otras condiciones técnicas, otras posibilidades de concreción. Otros lenguajes. Otras estéticas. ¿Serán semejantes a lo que hoy denominamos poemas o artes? No lo sabemos, no podemos saberlo. Entre las condiciones técnicas, se contará con una poderosa memoria que abarcará a todas las memorias humanas hoy posibles, al menos a una parte considerable de esa memoria. Ahora mismo nos beneficiamos con la inmensa enciclopedia-biblioteca-hemeroteca accesible a través de internet —seguramente todos los documentos citados o mencionados por mí en el transcurso de esta intervención, los encontrarán fácilmente a través de internet—. Por otra parte, podemos disolvernarnos o perdernos en la maraña de las redes sociales, podemos convertirnos en algoritmos fácilmente manipulables si perdemos la actitud crítica que nos permite discriminar entre verdad (siempre circunstancial), mentira y error; entre verdad y verosimilitud, entre aseveración apodíctica e imagen poética.

La experiencia poética que posiblemente esté emergiendo en esta época, desde luego, no será una experiencia para los poetas de mi generación. Ni siquiera podemos soñar cómo podría ser. Tal vez se la pueda vislumbrar con mayor claridad en ciertas experiencias dentro de la música o de las artes plásticas...

Permítanme concluir citando un poema de Gabriel Zaid:

TARDE EN CÁMARA LENTA

Tu cuerpo, el mundo, corre.
Mis ojos, el mundo, también.

Nadie ama dos veces con los mismos ojos.
Contemplar: confluir.

[G. Zaid, *La claridad furiosa.*]

Noviembre, 2023.