

Poesía o el dedo gordo del pie

Carla Carmona
ccarmona@us.es

Escribo este texto sobre poesía y pensamiento con la consciencia de que en otro momento de mi vida me habrían salido unas páginas enteramente diferentes. Siendo wittgensteiniana, sería una incongruencia por mi parte pretender caracterizar la poesía en general. Lo que haré, principalmente, será explorar qué es lo que busco en la poesía cuando me refugio en ella, en calidad de creadora, para lidiar con lo que me rodea. No obstante, lo que sea la poesía para una depende de la poesía que se ha leído y en particular de la poesía que se relee: de los poemarios que se tienen en la mesita de noche, en concreto de aquellos poemas de su interior a los que se regresa constantemente. Yo casi siempre tengo los mismos. En los dos últimos años, por ejemplo, solo en una ocasión añadí uno a la pila. (Una pila, por cierto, equilibrista, tan sutil como el más pausado camaleón: a veces pienso que los lomos esconden ojos que detectan cuándo el mío parpadea para realizar el siguiente movimiento imperceptible).

Antes de continuar, me gustaría destacar el carácter esmeradamente parcial de esta reflexión. No solo no pretendo ofrecer una visión de conjunto de lo que sean las relaciones entre poesía y pensamiento, sino que ni siquiera lograré abordar con exhaustividad aquellas que caracterizan mi propia experiencia poética. El texto se articula en tres grandes ejes que no escapan de una mínima idealización. Los elementos que los componen son mestizos y bien podrían haber sido incluidos en un eje diferente de aquel en el que finalmente se incluyen. Por no decir que cabe hablar de más ejes que de los aquí recogidos. Siendo consciente de ello, no tengo otra intención que *persuadirles* para que vean en dichas relaciones entre poesía y pensamiento *al menos* estos tres ejes que yo veo. El primer eje presenta la poesía como un viaje por la experiencia vital, el segundo explora su capacidad para la concreción y el tercero la retrata como tiempo, pero un tiempo espacial y meteorológico-climático. Presten atención a las convergencias. Imagínenlos flexibles e intersecados. Este humilde recorrido se detendrá en unas cuantas imágenes que considero esenciales al texto y no como meras ilustraciones. Filosofía, literatura, imagen poética, imagen pictórica e imagen fotográfica conversarán, así, a veces de manera explícita, otras silente.

LA POESÍA COMO EXPLORACIÓN DE LO VIVIDO Y DE LO NOVIVIDO

Poesía es explorar lo vivido. Es regresar al cortijo de cereales en el que me crié en la campiña sevillana y penetrar una vez más la montaña movediza de granos de trigo que se levanta a modo de islote en mitad de la era. Es cerrar los ojos y aguantar la respiración, abrimme paso, no se sabe cómo, para entrar, resistir lo suficiente y después salir, pasando un poco de miedo. Es hacer otra vez, al final de una tarde de agosto, sembrada de girasoles marchitos, el camino desde el cortijo hasta el mirador de roído hierro verde, derribado hace décadas. Es montar mi bicicleta roja, sin ruedas traseras, mirar atrás en la carreterilla de eucaliptos y ver que la mano protectora de mi abuelo ya no me ayuda a mantener el equilibrio, mientras pedaleo con todas mis fuerzas. Es mirar a lo lejos, vislumbrar en un punto del horizonte el ramo de espigas secas que levanta y adivinar su sonrisa bajo la mascota. Es sumergirme en el agua helada de la alberca rebosante, impulsarme vigorosa para salir y acariciar el musgo de terciopelo sobre la descascarillada capa de pintura azul celeste.

En ese sentido, poesía es recordar, pero un recordar que no tiene nada que ver con el platónico recordar del alma lo que sabía cuando habitaba entre las Ideas. Este recordar poético del que hablo, por el contrario, acomoda la idea gibsoniana de que no existe línea divisoria alguna entre percibir, imaginar y recordar.¹ Es un encarnar de nuevo las acciones realizadas y sentirlas en una piel más curtida. El presente de la escritura del poema es capaz de reunir, así, lo que fue, lo que es y lo que pueda llegar a ser, deshaciendo también las fronteras temporales, poniendo patas arriba nuestro concepto del tiempo como un suceder cronológico. Escribir es entonces deambular por la propia vida en instantes de esplendor atemporal, por sus hitos y sus detalles insignificantes, todos ahora equivalentes, y vivirlos de nuevo, ya unos, ya otros, ya unos y otros. Sería como recorrer un dibujo en el que todos sus elementos están tratados por igual, a excepción de aquellos en los que se posa el color. En ellos se detendría nuestro paseo no trazado de antemano, pero solo para continuar después. Tengo en la cabeza un dibujo que Egon Schiele realizó en 1916 de su escritorio en el campamento de prisioneros de guerra en Mühling, en el que apenas hay unas pinceladas de color repartidas entre algunos utensilios, como los tinteros (fig. 1). Imaginen móvil esta cuasi-acuarela, de modo que los puntos de color se desplazasen, y yo con ellos, pero que esos puntos no fueran objetos, sino acciones. Arrodiarme, levantar el brazo izquierdo, girar el torso. Todo ello con la consciencia de que estas acciones guardan una

1. Sobre la no existencia de esa línea divisoria, cf. J. J. GIBSON: *The ecological approach to visual perception*, Nueva York, Psychology Press, 2015 [1979], pp. 242-251. También es pertinente el texto, Stephen WILCOX y Stuart KATZ: «A direct Realistic Alternative to the Traditional Conception of Memory», *Behaviorism*, 9/2 (1981), pp. 227-239.

cierta equivalencia entre sí.² La visión de conjunto a la que aspiro en un poema no es otra que la del propio recorrido: aquí me detengo, esto encarno, y de esta acción paso a la siguiente, siempre lista para volver atrás; sí, sin preparación ni vacilación.



Fig. 1. Egon Schiele, *Escritorio en el campamento de prisioneros de guerra, Mühling (KD1871)*, 1916. Acuarela, ceras de colores, lápiz y tinta sobre papel, 46 x 29,5 cm. Rudolf Leopold, Viena.

Poesía es también explorar lo no vivido. Pienso, por ejemplo, en lo que solo llegué a vivir de manera parcial. A veces escribo un poema para terminar de vivir parte de mi vida. Entro en el poema como para hacer frente a algo que quedó por resolver. Otras escribo para mirar en un rincón en el que a conciencia nunca miré, sabiendo que algún día habría de hacerlo o que de lo contrario su fantasma se me aparecería sin tregua. También escribo para sentir con plenitud. Sentir lo que en su momento no me atreví a sentir del todo. O aquello que sentí tan excesivamente que el propio sentir me anestesió. Soy de esas personas que dejan para después sentir algunas cosas. De ahí que de vez en cuando tenga que hacerme cargo de una sensibilidad entumecida, incluso desde la más tierna infancia.

Este sentir es, sobre todo, comprender. Es sentir para comprender mejor, o comprender más. No puedo estar más de acuerdo con la tradición estética japonesa clásica en lo que respecta a la identificación del *kokoro*, que se suele traducir como corazón-mente, como el órgano de la sensibilidad-comprensión poética, además del de la sensibilidad-comprensión en general. Es como si ahora el único

2. Cf. Carla CARMONA: *La idea pictórica de Egon Schiele. Un ensayo sobre lógica representacional*, Santander, Genuève, 2012, p. 46.

sentir que me sirviese fuera el que parte de la comprensión, pero de una comprensión que no consiste en explicación alguna, sino en el orden que se les da a las cosas, las relaciones de semejanza y desemejanza que se establecen, por ejemplo, entre un sentimiento y un lazo de un vestido que se aprieta demasiado a la cintura. Ahora entiendo por qué me apretaba o me dejaba apretar tanto el vestido: había algo que no quería sentir-comprender que ya entonces dejé para treinta años después. El poema que afronta eso que se dejó para después brota en cierto sentido espontáneamente. A este respecto, me parecen muy sabias estas palabras recogidas en la antología imperial *waka* de principios del periodo Heian, *Kokinshū*: «Como la gente llena este mundo con muchas acciones, expresa con palabras lo que [siente-]piensa en su corazón».³ Siempre me he tomado muy en serio el sutil paralelismo entre acción y poesía expresado en esa breve sentencia. La emoción-pensamiento brota espontáneamente en el *kokoro* y fluye hasta las palabras. Poesía es la acción o experiencia que consuela al corazón-mente conmovido, transmutado.⁴ También comparto la idea de Fujitani Mitsue de que escribir un poema significa cumplir con un determinado estado de ese órgano de la sensibilidad-comprensión en el momento oportuno, así como su concepción del poema como «algo activo que produce acontecimientos inesperados y maravillosos».⁵ Poesía sería, así, actividad.

Como creadora situada en la tradición occidental, influenciada en particular por el arte moderno, no sería sincero por mi parte afirmar que entiendo la poesía como algo exclusivamente espontáneo. No obstante, como creadora, el poema que escribo es el que originariamente brota espontáneamente de mi sensibilidad-comprensión, si bien para finalizarlo lo más frecuente es que me pelee con la forma. Quizá en una poeta mejor que yo (y en una persona más sosegada) las palabras broten espontáneamente, sin necesidad de trabajo posterior alguno, al igual que el sentimiento. En mi caso, el poema y el propio sentimiento brotan en bruto y yo los ordeno. Poesía es mantenerme en equilibrio entre la acción y la no-acción, habérmelas con el cuerpo del poema manteniéndome en el terreno del mostrar, por expresarlo en términos wittgensteinianos.

Cuando se trata de explorar la propia vida, poesía es visitar lo vivido, entendiendo el verbo «visitar» en sentido fuerte. Es vivir lo vivido de otra manera, desde la que una es ahora, hacer que esta persona se encuentre con aquella, que le haga ver que aquellas cosas importan, pero que no importan tanto como entonces, o al menos no de la misma manera. Es vivir en perspectiva. Es acercarse para ganar distancia.

3. James W. HEISIG et al.: *La filosofía japonesa en sus textos*, Barcelona, Herder, 2016, p. 1180. Me he atrevido a modificar la traducción; la inserción es mía.
4. Michele MARRA: «Nativist Hermeneutics: The Interpretative Strategies of Mottori Norinaga and Fujitani Mitsue», *Japan Review*, 10 (1998), pp. 17-52, esp. p. 22.
5. Mitsue FUJITANI: «Kotodama» (1811), en James W. HEISIG et al.: *La filosofía japonesa en sus textos...*, p. 1193.

También es explorar lo no vivido en absoluto. Es ser otra persona: tener otros ojos, despertar con el sentido del olfato del revés. También es ser otros seres. Ser costilla o helecho, por ejemplo, o ser ambos a la vez (fig. 2). Ser una ballena narval travestida y seducir con mi colmillo helicoidal. Es gozar de tales situaciones inverosímiles. En el despliegue de la situación inverosímil puede jugar un papel importante el divertimento sensorial agudo fruto del mero pronunciar una palabra o del encadenamiento de unas palabras con otras: pinnas, pínulas, peroné; vértebra, volátil, plátano; repicar, raquis; costillar, envés, lombriz; tóxica, pulpa, lámina. Poesía es deleitarme en la musicalidad de la palabra. Es inventar unas reglas de juego, a menudo en el sentido del arte moderno de dejar que estas se desarrollen en el poema, de acuerdo con una lógica interna, y ajustarme a ellas. Es tirar del hilo de la idea poética como Arnold Schönberg dejaba correr la bobina de las ideas musicales.



Fig. 2. Carla Carmona, *Ser costilla y helecho*, 2020. Serie fotográfica.

No hay explorador más experto en el arte de ser otra persona que Fernando Pessoa (fig. 3). Recuerden el epicureísmo triste de Ricardo Reis, para quien la poesía es un asunto de ideas frías, y contrástenlo con las ideas emocionadas de Álvaro de Campos. Recuerden también al renunciante descreído que fue el filósofo António Mora, al propio Pessoa como un doliente inexistente, la «desinerencia» de Bernardo Soares o las llanuras honestas e infinitas de Alberto Caeiro, el hombre primitivo, pastor de la presencia, cantor de paganismos. Pessoa no solo escribió en boca de sus heterónimos. Ángel Crespo observa que es significativo que inventase una biografía, una vida, para cada uno de ellos: hasta ese punto los

consideraba personas ajenas a él.⁶ Dentro del grupo pessoano, el gran explorador es el fenómeno «Caeiro»: una vida que «no puede contarse», afirma su discípulo Reis, «porque en ella no hay nada que contar», siendo sus poemas «lo que hubo en él de vida».⁷ Es la suya una biografía con dos fechas: nacimiento y muerte.⁸ Entre uno y otra, todo lo que hizo fue (vol)ver(se) hacia fuera, arañando la punta del lápiz contra el papel.



Fig. 3. Carla Carmona, *Heterónimos. Pessoa*, 2017. Objetos encontrados y ensamblados..

Poesía es saltarme mis propias reglas y fortalecerme en la inconsistencia, en un acrobático ejercicio de coherencia. Decía Caeiro: «No siempre soy igual en lo que digo y escribo. / Cambio, pero no cambio mucho».⁹ Yo, por el contrario, a veces mudo la piel, sin por ello delegar vida en heterónimo alguno. Pero siento, como Pessoa, «creencias que no tengo» y me dejo arrobar por «ansias que repudio».¹⁰ Igualmente, me reconozco en estos versos de Álvaro de Campos:

6. Ángel CRESPO: *La vida plural de Fernando Pessoa*, Barcelona, Seix Barral, 2007, p. 158.
7. Ricardo REIS: «Prefacio», p. 19, en Fernando PESSOA: *Poesías completas de Alberto Caeiro*, trad. Ángel Campos Pámpano, Valencia, Pre-Textos, 2005, pp. 19-38.
8. Alberto CAEIRO: *Poemas inconjuntos*, n. 20, p. 247, en Fernando PESSOA: *Poesías completas de Alberto Caeiro*...
9. Alberto CAEIRO: *El guardador de rebaños...*, n. XXIX, p. 127, en Fernando PESSOA: *Poesías completas de Alberto Caeiro*...
10. Fernando PESSOA: *Sobre literatura y arte*, Madrid, Alianza Tres, 1985, p. 58.

Me he multiplicado, para sentirme;
 para sentirme, he necesitado sentirlo todo,
 me he trasbordado, no he hecho más que extravasarme,
 me he desnudado, me he entregado,
 y hay en cada rincón de mi alma un altar a un dios diferente.¹¹

Leo estas líneas y pienso en las divinidades hindúes de cabezas y brazos multiplicados. En Vishnu, el omnisciente que duerme reclinado sobre la serpiente Shesha, también de múltiples cabezas, cantando las glorias del dios con todas sus bocas; en Shiva, el dios danzante de tres ojos, itifálico, de cuerpo seminal. En la generosa Gayatri, de antepasado vacuno, de cinco caras y diez manos, armada hasta los dientes con espada, tridente o aguijón, sobre flor de loto; en Mahakali, diosa de la destrucción, devoradora del Tiempo y encarnación de *Shakti*, el poder de la creación, concebida esta en su sentido más efectivo, como acción –sin ella, toda conciencia es cadavérica–. Para acciones, Chinnamasta, la diosa tántrica decapitada que, cabeza en mano, bebe su propia sangre, en un acto de purificación que contempla serena.

Poesía es orientarme hacia ese germen originario de la acción, de ahí mi interés por la acción misma, por aquella que acontece en el poema, fuera del tiempo, por encarnarla una y otra vez en infinitivo. Ese interés por la acción también ha caracterizado parte de mi gusto por la pintura. Escribo estas líneas y comprendo mejor mi interés por las figuras hacedoras de Schiele, como *Luchador* (fig. 4) o *Bailarín* (fig. 5). Ahora veo esas figuras de forma humana, que antes solo veía como acciones encarnadas, también como poderosos infinitivos verbales que son capaces de erigir por sí mismos las correspondientes pistas de circo romano y de baile.¹² Luchar. Bailar. Como esas figuras, yo también debo mi existencia a la acción. Por ejemplo, a bajar la escalera de la que ahora es la casa de mi madre, oteando



Fig. 4. Egon Schiele, *Luchador* (KD1438), 1913. Gouache y lápiz sobre papel, 48,8 x 32,2 cm. Colección privada.

11. Álvaro de CAMPOS: «El paso de las horas», p. 69, en *Poesía IV. Los poemas de Álvaro de Campos 2*, trad. Juan Barja y Juana Inarejos, Madrid, Abada, 2012.

12. Cf. Carla CARMONA: *La idea pictórica...*, pp. 69-70, 184.



Fig. 5. Egon Schiele, *Bailarín* (KD1414), 1913. Gouache, acuarela y lápiz sobre papel, 48 x 32 cm. Rudolf Leopold, Viena.

desde arriba y barandilla abajo el espectáculo claroscuro con los oscuros acentuados de las tardes de mi niñez. También a buscar refugio en el espejo o a morder una tajada de sandía.

Como Chinnamasta, cabeza en mano, contemplo mis acciones, tranquila, como quien ve una película, a veces varias a la vez, rebobinando cuantas veces sea necesario, consciente de que en la repetición siempre hay rozamiento y de que este hace imposible identidad alguna. Es multiplicarme sabiendo que aquello que se repite nunca es igual, como en la acuarela *Devoción* (fig. 6) de Schiele, en la que una figura de perfil se repite encarnando la misma acción, que, de tan concreta, resulta inidentificable. Quizá con la ayuda de su título comprendamos

que la protagonista es la mueca del torso, su actitud corporal de abandono, ese resbalarse, un característico dejarse caer que encontramos en una y otra figura.¹³ La devoción es estrictamente formal. Con ello quiero decir que es organización de formas sobre papel.

La multiplicación también puede tener carácter político. Poesía es habérmelas con las vicisitudes de cuerpos concretos, padecer sus sufrimientos, pero también sus alegrías. Entonces ya no cabe juego alguno: no se trata de tirar de ningún hilo, sino de empaparse de la materialidad de la vida ajena. Ya no estaríamos en el terreno del experimento o la ficción, sino moviéndonos en las dificultades concretas de una vida que no es la nuestra, de una vida que, a diferencia de la de Caeiro, sí tiene mucho que contar. Por ejemplo, es habérmelas cara a cara con la necesidad de Audre Lorde de distinguir entre poesía y retórica para cerciorarse de que nunca violaría a una mujer blanca de ochenta y cinco años.¹⁴ Es comprender qué significa prometerle a la pluma que nunca se la dejará sobre la sangre de otra persona.¹⁵ Poesía es, así, también, rasgar velos de ignorancia. Esto

13. *Ibid.*, p. 116.

14. Audre LORDE: «Poder», en *El unicornio negro*, trad. Jimena Jiménez Real, Madrid, Torremozas, 2019, pp. 225-227, esp. p. 227.

15. Audre LORDE: «To the Poet who Happens to Be Black and the Black Poet who Happens to Be a Woman», *Sojourner* 10/5 (marzo, 1985), p. 16, <https://jstor.org/stable/10.2307/community.28044942>.

puede parecer incompatible con el carácter jovial de buena parte de lo recogido en este texto, pero ya puse de manifiesto mi multiplicidad y su peculiar inconsistencia.

DETALLE, MOVIMIENTO E INCERTIDUMBRE

Ni siquiera las flores vuelven, o las hojas verdes.
Hay nuevas flores, nuevas hojas verdes.
Hay otros días suaves.
Nada vuelve, nada se repite, porque todo es real.¹⁶

Algo de lo contenido en estos versos, todavía en el contexto de la multiplicación pessoana de factores desiguales, encuentro en el dedo gordo del pie escondido en *La obra de arte desconocida*¹⁷



Fig. 6. Egon Schiele, *Devoción* (KD1418), 1913. Gouache, acuarela y lápiz sobre papel, 48 x 32 cm. Rudolf Leopold, Viena.

de Honoré Balzac. En dicho relato, el dedo gordo de un pie recreado en un lienzo por el maestro Frenhofer espanta a sus dos exquisitos espectadores por su realidad irrepetible. Cuando un poema recoge ese atisbo de realidad, en el sentido concretísimo caeiriano, en palabras de Reis, «un objetivista absoluto»,¹⁸ es como si cada ojo pudiera reconocerse en el ojo que mira por detrás del poema. Y se reconoce no solo en lo que ve, sino también en el ver: en la manera de ver aquello en lo que se detiene la palabra, en la actitud de la mirada poética. Poesía es dejarse arrebatar por la mirada del poema, como los admiradores del maestro Frenhofer en la historia de Balzac, quienes, de tan real que es el dedo gordo del pie encarnado en

16. Alberto CAEIRO: *Poemas inconjuntos...*, n. 17, p. 239.

17. Honoré BALZAC: *La obra de arte desconocida*, en Georges DIDI-HUBERMAN: *La pintura encarnada*, Valencia, Pre-Textos, 2007, pp. 167-201.

18. Ricardo REIS: «Prefacio...», p. 25.

el lienzo, no ven nada, hasta que ven, encarnando la mirada de su autor, y entonces no pueden ver otra cosa.

Poesía es acercarme para ver hasta no alcanzar ya a ver cosa alguna. Porque eso es lo que en última instancia acontece en el relato de Balzac: el maestro Frenhofer se acercó tanto al dedo gordo del pie que en tanta intensidad concentrada no había nada para ver. Es viajar acompañada y decir a quienes llevo conmigo: «Mira aquí: un girasol», «Y aquí: una casa con ojos». Tengan la amabilidad de mirar ahora aquí: un ventilador de techo con mis vidas colgadas de sus aspas. El ventilador es tan concreto que es un ventilador y al mismo tiempo es cualquier cosa excepto un ventilador. Hay quienes ven en esa imagen una descripción del deseo ya consumado. Yo solo veo el ventilador. Si me esfuerzo puede que me vea a mí misma mirando un ventilador de cuyas aspas cuelgan mis vidas vividas. El ventilador, el mío, es de madera, de aspas de aeroplano, robustas y elegantes. A veces de tanto mirarlo no alcanzo a ver más allá de sus poros, que, de tan viscosos, pueden contener cualquier cosa.

«La Naturaleza es partes sin un todo»,¹⁹ decía Caeiro. A veces me embarco en un poema para perder de cuajo el ansia de totalidad. Pero esa caída al vacío se yuxtapone a la lógica inmanente a la acción ejecutada en el poema. Así, salto sin red para alcanzarla en el propio salto, sufriendo una metamorfosis de cuan violenta y delicada ha sido la pérdida de equilibrio sensorial. La naturaleza que tengo en mente no es exactamente la de Caeiro, pues va más allá de la estrictamente natural. Me refiero con ella a todo lo que existe, pero también a lo que es meramente posible: lo que existe y lo posible son partes sin un todo. A la montaña, a la ruina, a un rascacielos deshilachado; a un semáforo en rojo y al coche que se detiene frente a él (que podría no haberlo hecho). Asumiendo esta máxima, poesía es detención en el detalle aparentemente insustancial. Es poner en él tanta carga poética como para que el poema salte por los aires. Un poema sería entonces como un conjunto de estallidos intermitentes solo hasta cierto punto coordinados. Pienso en el hueso blanco del padre²⁰ de Anne Sexton y en el dulce peso del útero de la poeta.²¹ O en el funeral cerebral²² y en el musgo cubre-labios-borra-lápidas²³ de Emily Dickinson. Cada uno de esos detalles explosivos sería un punto de entrada a la cámara magmática del poema en cuestión.

A veces entiendo la poesía como el devenir de un movimiento. Movimiento poderoso es el que se produce en la palabra, en la distancia que el uso del lenguaje pueda tomar con respeto a la lengua en que se escribe. Me parece que no

19. Alberto CAEIRO: *El guardador de rebaños...*, XLVII, p. 167.

20. Anne SEXTON: «En armonía con los ángeles», en *Poesía completa*, trad. José Luis Reina Palazón, Ourense, Linteo, 2013, pp. 213-215.

21. Anne SEXTON: «En celebración de mi útero», en *Poesía completa*, pp. 312-315.

22. Emily DICKINSON: *Poesías completas*. Tomo I, trad. José Luis Rey, Madrid, Visor, 2015, poema 280, p. 335.

23. *Ibid.*, poema 449, p. 551.

hay distancia comparable a la que levanta Paul Celan dentro de los muros invisiblemente nítidos de sus poemas. Dice Jean Bollack que cada poema de Celan se refiere al movimiento que lo constituye, «al poema que se está escribiendo, al instante de su composición».²⁴ El cuerpo vibrante del poema se detiene en amapolas que solo por su alto nivel de abstracción pueden desplazar como lo hacen. Celan era más que consciente de que la *Shoah* comenzó en una determinada lengua, de la acrobacia macabra de la palabra «*Endlösung*». En el ejercicio de una lengua asesina emerge la palabra poética de Celan, quien se disloca, desdoblándose en quien padece y en quien escribe: en el otro que todavía es él, pero también en el otro que son los otros y también él mismo, en otras palabras, el exterior del poema, y en él mismo como poeta, el interior del poema, sujeto a las reglas de la lengua. Los versos de Celan son tan capaces como el poeta de tal actitud de desdoblamiento; así será el propio poema el que emita sentencia en lo que respecta a lo conseguido intramuros.²⁵ Eso solo es posible gracias a una doble toma de distancia por parte del poeta. La maestría de Dickinson en este arte del desdoblamiento y la distancia no se queda atrás. Este poema, en el que se retrata tras su muerte, da buena cuenta de su habilidad:

Morí por la Belleza – pero apenas
 Estaba puesta en la Tumba²⁶ –
 Cuando uno que murió por la Verdad yacía
 En la Habitación de al lado –

Me preguntó suavemente por qué había muerto –
 «Por la Belleza», contesté –
 «Y yo – por la Verdad – Ambas son Una –
 Hermanos somos», dijo Él –

Y así, como Parientes, que se encuentran de Noche –
 Hablamos a través de las Paredes –
 Hasta que el Musgo alcanzó nuestros labios –
 Y cubrió – nuestros nombres –²⁷

Leer a Celan también requiere movimiento, es estar en el entre, en las arenas movedizas entre el todo del poema y la materialidad del detalle. Sus detalles

24. Jean BOLLACK: *Poesía contra poesía*, Madrid, Trotta, 2005, p. 17.

25. *Ibid.*, p. 18.

26. Me he permitido alterar la traducción y escribir la palabra *tumba* en mayúscula. No comprendo por qué la traducción no respeta la mayúscula en el caso de esta palabra, pues «*Tomb*» aparece en mayúscula en el original en inglés, al igual que otras palabras en las que sí se respeta la elección de Dickinson. Quizá se trate de una simple errata.

27. Emily DICKINSON: *Poesías completas...*, poema 449, p. 551.

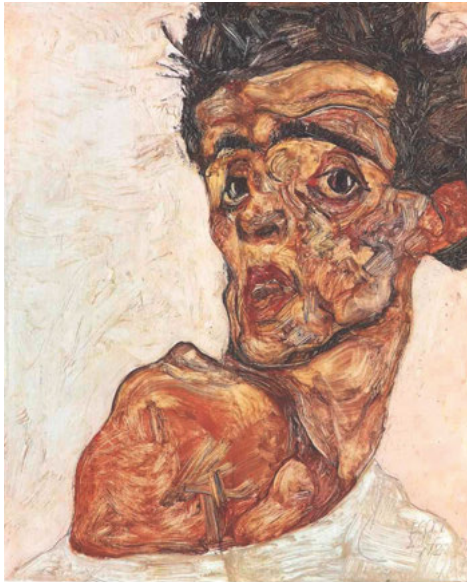


Fig. 7. Egon Schiele, *Autorretrato con hombro desnudo* (KP227). Óleo sobre madera, 42 x 34 cm. Rudolf Leopold, Viena.

también son devoradores, pero por luminosos y nítidos. Su incidencia en el detalle suele desembocar en una suerte de abstracción con aires alucinados. Esto se observa también en la poesía de Schiele, por ejemplo, en su intensa concreción verbal.²⁸ Para comprenderlo podemos servirnos de su pintura: la concreción de algunas acciones de sus dislocadas figuras no disloca menos nuestra mirada. Pienso, por ejemplo, en el hombro dislocado de *Autorretrato con hombro desnudo* (fig. 7): qué difícil sería poner orden en esa pintura si no fuera por el papel que juega la camisola que sirve de estructura ósea a la figura.²⁹ No menos dislocadores son *Luchador* (fig. 4) o *Bailarín*

(fig. 5), aunque, conscientes de ello, condescendientes, nos ofrezcan en la acción encarnada un contexto al que se agarre nuestro ojo. Al contexto erigido en el poema nos asimos cuando nos disloca la palabra poética.

Celan se enfadaba cuando era tachado de surrealista.³⁰ Pobres almas las de aquellos contemporáneos suyos que no estaban adiestrados en la amatoria del detalle. Pero es comprensible: de tan concreta, la poesía de Celan resulta alucinada. Pienso en el otoño comiendo su hoja de la mano del poeta³¹ o en el paso de lo rojo a lo rojo.³² De tan nítido, el verso deviene oscuro. Decía Georges Didi-Huberman con respecto al dedo gordo del pie de *La obra maestra desconocida* que «cuando el detalle se hace luminoso, invade, devora el todo».³³ Su mordedura es turbia y deja cicatriz. Regresando sobre las reflexiones acerca del conocimiento aproximado de Gaston Bachelard, Didi-Huberman también nos recuerda que el detalle nos invade tanto con su riqueza como con la incertidumbre que es

28. Carla CARMONA: «Manifestaciones literarias y pictóricas de una misma estética. Un diálogo entre la pintura y la poesía de Egon Schiele», *Laocoonte*, 1/1 (2014), pp. 37-50, esp. p. 45.

29. Carla CARMONA: *La idea pictórica...*, p. 230.

30. De hecho, Celan se consideraba a sí mismo realista, cf. Jean BOLLACK: *Poesía contra poesía...*, p. 70.

31. Paul CELAN: «Corona», en *Obras completas*, trad. José Luis Reina Palazón, Madrid, Trotta, 2004, p. 62.

32. Paul CELAN: «Cristal», en *Obras completas...*, p. 68.

33. Georges DIDI-HUBERMAN: *La pintura encarnada*, Valencia, Pre-Textos, 2007, p. 106.

inherente a ese exceso, que cuando nos acercamos en ese grado no hay determinación libre de oscilación.³⁴

Encuentro esa incertidumbre, a modo de residuo de oscuridad característico de lo vivido, en la poesía de Celan, pero también en el dulce peso del útero alado de Sexton, en la rima de los poemas de Caeiro que tantos quebraderos de cabeza causaran a Reis,³⁵ o en el musgo cubre-labios-borra-lápidas de Dickinson. «¡¿Cómo?! ¿También en Dickinson habría incertidumbre?». También en Dickinson, precisamente por la capacidad de precisión extrema inherente a su voz poética. Recordemos el carácter alucinado de las figuras formalmente devotas de Schiele (fig. 6), fruto de la intensidad de la concreción de la forma en la acción. Algo parecido se consigue con el preciso golpe de la palabra poética.

Ludwig Wittgenstein enseñaba, por encima de todo, diferencias.³⁶ Una de las diferencias en las que insistió es la que existe entre los juegos de lenguaje donde la certidumbre es la regla, como el de la matemática, y los juegos de lenguaje donde la incertidumbre manda.³⁷ Los juegos de aires inciertos, por ejemplo, los de las emociones o los del dolor y su fingimiento, no son menos reglados que los primeros, sino que sus reglas tienen una pátina de sombra que las constituye. Esta sombra, que bien podríamos leer en clave japonesa,³⁸ es lo que me cautiva de un poema. Eso no quita que el poema me ofrezca al mismo tiempo la nitidez de una antorcha, al mejor estilo de *Die Fackel*, de ese Karl Kraus que todavía se mantenía dentro de los límites del mostrar, sin caer en esencialismo alguno. Lo cierto es que la poesía que me es más útil para afrontar lo que me rodea es aquella que me sirve de sombra y antorcha al unísono.

A crear esas sombras, esas incertidumbres iluminadoras, contribuyen, en gran medida, las inversiones, otro de los órdenes del movimiento poético. Siempre que pienso en la inversión poética se me vienen a la cabeza estos versos de Georg Trakl de su poema «De noche»:

34. *Ibid.*, p. 64.

35. Ricardo REIS: «Prefacio...», pp. 31-32.

36. El adiestrar en ver diferencias era tan consustancial a la práctica de la filosofía de Wittgenstein en lo que generalmente se entiende por la segunda etapa de su pensamiento que consideró la sentencia «Te enseñaré diferencias» de la escena cuarta del primer acto de *El rey Lear* de William Shakespeare como lema para *Investigaciones filosóficas*, cf. Ray MONK: *Ludwig Wittgenstein: El deber de un genio*, trad. Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 1994, p. 485. Monk se refiere a una conversación que Wittgenstein mantuvo con Maurice O'Connor DRURY: «Conversations with Wittgenstein», en Rush RHEES (ed.): *Recollections of Wittgenstein*, Oxford, Oxford University Press, 1984, pp. 97-171, esp. 157.

37. Este párrafo es buen ejemplo de ello: «Ciertamente tienen algo en común la certeza de que me visitará y la certeza de que está irritado. Como también lo tienen el juego de tenis y el de ajedrez, pero nadie diría aquí: "Es muy simple: en ambos casos juegan, solo que son juegos diferentes". Se ve en este caso la desemejanza con "En una ocasión él se come una manzana y en otra una pera", en tanto que en el otro caso no es tan fácil verlo». (Ludwig WITTGENSTEIN: *Observaciones sobre los colores*, trad. Alejandro Tomasini Bassols, Barcelona, Paidós, 1994, III, §310).

38. La sombra juega un papel fundamental en la tradición estética japonesa, o al menos lo jugaba, cf. Junichirō TANIZAKI: *El elogio de la sombra*, trad. Julia Escobar, Barcelona, Siruela, 2021 [1933].

El azul de mis ojos se ha apagado esta noche,
el oro rojo de mi corazón. ¡Oh! qué silente ardía la luz.
Tu manto azul envolvió al que se hundía;
tu roja boca selló el entenebrecimiento del amigo.³⁹

Rojos y azules de corazones y pupilas devienen negro de muerte. Poesía es fluir con ese tipo de devenires, es que la ola te vuelque y dejarte arrastrar por la marea hasta sentirte en casa en sus oscilaciones. Poesía es este tipo de extrañamiento y otros muchos.

A veces el extrañamiento se produce mediante el uso de una adjetivación extremadamente simple. El azul del ojo de Paul Éluard en el poema «In memoriam»⁴⁰ de Celan me parece un ejemplo paradigmático de este otro extrañamiento. Antes de la palabra poética el ojo de Éluard es todavía solo azul. Tras su efecto sigue siendo azul, si bien quizá de un azul más extraño:

Ponle esa palabra en los párpados:
tal vez
entra en su ojo, azul todavía
un segundo azul más ajeno,
y aquel que tú le decía
sueñe con él: nosotros.⁴¹

Poco se ha añadido al azul del ojo de Éluard, excepto que se ve afectado por un segundo azul del que solo sabemos que es más ajeno. ¿Qué es un azul ajeno? La indeterminación se ve incrementada por el hecho de que no es solo un azul ajeno, sino un azul más ajeno que el azul natural del ojo de Éluard. Este segundo azul y el azul final de su ojo no existen fuera de estos versos. (Yo diría que ni siquiera lo hace el azul supuestamente originario de su ojo). Es el poema el que nos brinda la posibilidad de imaginarlos, sentirlos, incluso de *recordar* el azul originario una vez ha acontecido la transfiguración. El color del ojo de Éluard es lenguaje. Es a través del lenguaje que el azul inicial se vuelve extraño. Un azul de ojo, algo que en principio conocemos, que hemos visto mil veces, aunque no sea exactamente el de Éluard, pierde su aparente simpleza por el ejercicio de la palabra poética, que lo enturbia, oscureciéndolo, de modo que ese azul ya no es simplemente azul, sino un azul desfamiliarizado, en el que hemos de detenernos. El extrañamiento poético también se consigue intensificando aquello de lo que se parte. Para ello no son necesarios grandes recursos.

39. Georg TRAKL: *Obras completas*, trad. José Luis Reina Palazón, Madrid, Trotta, 1994, p. 108. Que sea en Trakl en quien piense se debe a la influencia de Allan JANIK: *Wittgenstein Vienna Revisited*, Nueva Jersey, Transaction Publishers, 2001, cap. 12, esp. pp. 231-233.

40. Paul CELAN: «In memoriam», en *Obras completas...*, pp. 105-106.

41. *Ibid.*, p. 106.

TIEMPO, CESURA E IMAGEN

Poesía es tiempo. Pero no es tiempo en el sentido de mera duración. Es tiempo vertical, experiencia de la intensidad del instante, y el instante ni avanza ni deja nada tras de sí. Pienso en el tiempo de los zapotecas, para quienes cada instante recoge todo el tiempo que existe: pasado, presente y futuro.⁴² Este tiempo es espacial: circundados por él, lo habitamos en el poema.

Poesía es cesura.⁴³ Poesía es detener el tiempo en el sentido de hacer un corte en él. La cesura es una brecha, abre espacio. Los cortes poéticos son variados, por ejemplo, el corte entre los versos o la descontextualización a la que a veces se ven sometidos los elementos que componen un poema. Pienso en un haiku de Matsuo Bashō que Ōhashi Ryōsuke comenta, tratando de esclarecer la relación entre el corte y el tiempo en el arte del arreglo floral japonés o *ikebana* y, en general, en el arte, deteniéndose en la poesía.⁴⁴ Bashō reúne en él tres elementos arrancados de sus respectivos contextos originarios, coordinados mínimamente entre sí mediante el uso de la partícula gramatical «*mo*»,⁴⁵ utilizada para recoger el significado de «también», añadiendo, así, un elemento a otro en el poema. Estos elementos son: salmón seco, la escualidez de un monje *kūya* y el invierno. La partícula «*mo*», una posposición, es usada tras los dos primeros elementos. Es seguida por un silencio natural que genera una cesura igualmente natural entre las tres partes del poema.⁴⁶ Es una manera de eternizar el instante, de señalar todo lo que cabe en la brecha total del poema, por breve que esta sea, como en el caso del haiku.

Perdiendo necesariamente el interesante paralelismo fonético (cada verso comienza con el fonema 'k'), el conjunto podría traducirse de diferentes maneras, siendo más o menos fiel a su estructura interna. Para observar las cesuras es preferible optar por una traducción lo suficientemente literal, dejando en segundo plano su calidad poética. Propongo la siguiente: «Salmón seco también / la escualidez del monje *kūya* también / el interior del invierno».⁴⁷ Entiendo que,

42. Helen AUGUR: *Zapotec*, Nueva York, Doubleday, 1954.

43. No es gratuito que el fenómeno del corte juegue un papel predominante en la estética japonesa. Paradigma de ello es el arte del arreglo floral o *ikebana*, pero también el *haiku*. Sobre estas cuestiones, cf. Ryōsuke ŌHASHI: «El corte», en HEISIG et al.: *La filosofía japonesa...*, 1986, pp. 1205-1207.

44. *Ibid.*, esp. pp. 1206-1207.

45. Vicente Haya ha llamado la atención sobre la función que juega la partícula «*mo*» en la difícil tarea de establecer las relaciones existentes entre los diferentes elementos que componen un haiku. Esta partícula admite varios significados, entre otras cosas dependiendo de si va acompañando a un verbo, a un sustantivo o a un adjetivo. Aunque en el poema de Bashō parece acompañar a sustantivos, siempre cabe la posibilidad de que el verbo estuviera omitido. No obstante, en nuestra interpretación, coincidiendo con todas las traducciones consultadas, se parte de que acompaña a los sustantivos de manera asertiva. Sobre esta particularidad de la partícula «*mo*» en el contexto de la traducción de haikus, cf. Vicente HAYA: *Haiku-dō. El haiku como camino espiritual*, Barcelona, Kairós, 2007, cap. 28.

46. Ryōsuke ŌHASHI: «El corte...», p. 1207.

47. Estoy agradecida a mi compañero Vicente Haya por su ayuda para hallar la traducción literal adecuada.

en general, por cuestiones estéticas, se suele prescindir de recoger de manera explícita la presencia de la partícula «*mo*» en el ejercicio de la traducción. Pero si no somos conscientes de la presencia de esta partícula, nuestra experiencia del corte poético es menos fiel a lo que sucede en el poema. Su uso pone de relieve hasta qué punto dichos elementos desarropados son independientes entre sí. La única relación que cabe establecer entre ellos es la de su inclusión en la atmósfera del poema, añadiendo un elemento al anterior.

En las traducciones que he consultado, se suele forzar otra relación entre los elementos en el tercer verso. Por ejemplo, en español, el tercer verso se ha llegado a traducir como «tiembla de frío»,⁴⁸ introduciendo un verbo conjugado. También se ha traducido como «ambos, helados»,⁴⁹ estableciendo un paralelismo entre los dos primeros elementos (reforzado por la inclusión de la conjunción «y» al principio del segundo verso) mediante la identificación de una propiedad común a ambos en el tercer verso. En inglés, se ha traducido como «in the cold season»,⁵⁰ *situando*, así, los dos elementos anteriores *en* el último, el invierno. Una versión española de la traducción inglesa podría quedar así: «Salmón seco / la escualidez del monje *kūya* / en la estación fría». Aunque esta última traducción es menos forzada, la introducción de la preposición de lugar provoca que los tres elementos no guarden una relación de total equidad entre sí, pues los dos primeros estarían contenidos en el tercero.

En mi traducción inicial, por el contrario, el invierno, en su plenitud, se equipara al salmón seco y al escualido peregrino.⁵¹ No existe movimiento lineal o narrativo alguno; no hay nada en una imagen que nos conduzca a la siguiente. En ese sentido, se mantiene fiel a la doble función de la partícula «*mo*», que corta al mismo tiempo que relaciona, si bien esto último lo hace de manera no explícita. Aunque existe una relación entre los tres elementos, esta no es concreta, ni conocida ni averiguable. Podríamos decir que coincide con la atmósfera del poema y que es inseparable de esta. Las tres imágenes se introducen en el poema de manera independiente y generan, friccionando entre sí, la experiencia del poema. En este caso, la brecha es como un salto de tres dimensiones superpuestas en un único instante.

Este corte también puede suceder en la historia de una vida. Poesía es abrir huecos en la propia biografía y en la ajena, introducir aire y respirarlo, aunque

48. *Ibid.*, p. 1206. (Traducción de Raquel Bouso García).

49. Ernesto HERNÁNDEZ BUSTO: *Hoguera y abanico. Versiones de Bashō*, Valencia, Pre-Textos, 2018, p. 285.

50. Haruo SHIRANE: *Early Modern Japanese Literature: An Anthology, 1600-1900* (Abridged Edition), trad. James Araki, Steven Carter, Anthony Chambers, Chris Drake, C. Andrew Gerstle, Robert Huey, Donald Keene, Herschel Miller, Mark Oshima, Tomoko Sakomura, G. W. Sargent, Thomas Satchell, Haruo Shirane, Makoto Ueda, Burton Watson, Nueva York, Columbia University Press, 2008, p. 91.

51. Aunque el tercer verso admite dos lecturas literales, «el interior del invierno», por la que yo he optado, o «dentro del invierno», lo cierto es que en ninguno de los dos casos las relaciones entre los tres elementos del poema están explicitadas.

nuestro sistema respiratorio pueda verse alterado. Es explorar tales aberturas mediante ese tipo de danza que solo es posible si una está dispuesta a dejarse la piel por el roce con los límites trazados por el poema, tanto en torno a sí mismo como en su interior, a asumir el peligro de desuello que conlleva. De la brecha puede emerger un micromundo, disponible solo temporalmente, por ejemplo, cuando nos detenemos en una determinada palabra, y en el marco del poema, estando sujetos así siempre a un cartel de «Peligro por derribo». Un micromundo puede desencadenarse a partir de motivos variados, como el agujereado de una adjetivación concretísima, el extrañamiento de un elemento aparentemente simple o el intersticio latente entre dos palabras o entre un verso y el siguiente. Abordar la brecha también es cuestión de dejarse llevar por la marea hasta llegar a una tierra que es firme solo a base de palabra.

Se abren huecos, por ejemplo, en el color. Lo vimos en el caso del extrañamiento del azul del ojo de Éluard en el poema de Celan. El azul originario se *espacia* para que quizá *entre* un segundo azul «más ajeno». No menos espaciado es el azul de la mosca que vacila y zumba, interponiéndose entre la luz y la poeta en el lecho de muerte de Dickinson, una vez hubo asignado la porción de ella misma que era asignable.⁵² Pienso también en el «rojo-tiempo» de los labios hinchados de la tarde que repite las palabras de la boca en el poema «Con labios color rojo tiempo»⁵³ de Celan. Esta es su primera estrofa:

En el mar madurado ha la boca,
sus palabras la tarde aquí repite
a la vista de sus tierras.
Murmurando las va repitiendo,
con labios color rojo tiempo.

Hinchar es otra manera de crear espacio, de introducir aire, en el poema. El hinchamiento es pegajoso. Los labios del poeta y del lector también se verán hinchados en la última estrofa: «Mira, nuestros labios se hinchan, / color rojo tiempo también como la tarde, / murmurando también ellos». Lo que se ha traducido como «color rojo tiempo» en alemán es un adjetivo compuesto, «*zeitroten*», que yo prefiero traducir como «rojo-tiempo» simplemente. No pasen por alto la alusión a las *tierras* de la tarde, a la extensión del terreno. Imaginen conmigo la tarde, serena, desde su mirador, con la poesía-espacio ante sí. Poesía-tiempo deviene poesía-paisaje y alza miradores desde los que autocontemplarse.

La brecha también conforma mundos completos, por efímeros o inexistentes que sean. Pienso en el país inocente del vagabundo Ungaretti⁵⁴ o en la Ítaca de

52. Emily DICKINSON: *Poesías completas...*, poema 465, p. 571.

53. Paul CELAN: «Con labios color rojo tiempo», en *Obras completas...*, pp. 109-110.

54. Giuseppe UNGARETTI: «Vagabundo», en *La alegría*, trad. Carlos Vitale, Tarragona, Igitur, 2007, pp. 143-144.

Kavafis.⁵⁵ Estamos de nuevo ante la línea continua gibsoniana percepción-imaginación-memoria. Nos sumamos al vagabundeo de Ungaretti, ansiando con él el goce de un solo minuto de vida inicial; zarpamos en la nave de Kavafis, regocijándonos en los puertos vistos por primera vez. Habérselas con los poemas es *encarnar* esos viajes. Puede que antes de adentrarnos en «Vagabundo» no nos sintiéramos naciendo vueltos de épocas demasiado vividas. O que antes de sumergirnos en «Ítaca» no pudiéramos imaginar que nuestra Ítaca particular algún día nos decepcionase. Se suele pensar que para comprender algo hay que haberlo experimentado primero. Wittgenstein abre el *Tractatus logico-philosophicus* diciendo que posiblemente solo entiendan el libro aquellos quienes ya hayan pensado por sí mismos los pensamientos que en él se expresan, o al menos pensamientos parecidos.⁵⁶ Tengo mis dudas de que eso sea cierto en filosofía, pero pienso que no se aplica a la poesía –ni en general a la literatura–. Poesía es conmoción transformadora. No obstante, para poder encarnar los viajes mencionados, para sufrir tales transformaciones, hemos de entrenarnos, y muy duro, en la lectura de tanta poesía como sea posible, así como en eso que Wittgenstein denominó el conocimiento de otros seres humanos, «*Menschenkenntnis*».⁵⁷ La imaginación poética supone el dominio de una técnica: requiere práctica, participar en las prácticas relacionadas



Fig. 8. Carla Carmona (O/C), *Poema*, 2017. Técnica mixta sobre objetos encontrados.

con la poesía (y en general en las humanas) y entrenarse (adiestrarse) en ellas.

Poesía es medida (fig. 8). Este espacio abierto en el tiempo requiere un sistema de medida particular. En el poema «Cristal», Celan lo mide en altura y hondura: respectivamente, «siete noches más alto» y «siete corazones más hondo». Cuando se trata de la duración, esta

no se mide en horas, ni en sus divisiones o multiplicaciones tradicionales, sino en «rosas»: «Siete rosas más tarde murmura la fuente».⁵⁸ ¿Acaso no se imaginan una rosa seguida de la otra, es decir, acaso no se imaginan las rosas espacialmente?

55. C. P. KAVAFIS: «Ítaca», en *Poesía completa*, trad. Anna Pothitou y Rafael Herrera, Madrid, Visor, 2003, pp. 21-22.

56. Ludwig WITTGENSTEIN: *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Madrid, Alianza, 2000 [1921], p. 11.

57. Ludwig WITTGENSTEIN: *Investigaciones filosóficas*, trad. Alfonso García Suárez y Carles Ulisses Moulines Castellví, Barcelona, Crítica, 2004 [1953], parte II, sección XI.

58. Paul CELAN: «Cristal», en *Obras completas...*, p. 68.

Poesía es medida de una experiencia. Es acotarla, señalar sus límites; dibujar la extensión del instante poético con precisión.

Este tiempo-espacio tiene su propia atmósfera. Poesía es tiempo atmosférico. Es tiempo meteorológico y tiempo climático. El paisaje de Trakl suele ser otoñal. El tiempo meteorológico de los versos comentados en el apartado anterior como ejemplo de inversión poética es característico de un día de invierno. Tanto el tiempo meteorológico como el climático se meten en los árboles de Schiele: «Quise escuchar atentamente / el aliento fresco del amanecer, los negros / árboles tiempo, digo los negros / árboles tiempo, entonces».⁵⁹ La palabra alemana traducida por tiempo en estos versos es «*Wetter*» y no «*Zeit*», tiempo climatológico o meteorológico, o mejor, quizá, una mezcla de ambos. Me atrevería a decir que el escuchar del poeta (y el del lector) es un dejarse conmover, impregnarse de ese tiempo meteorológico-climatológico, empapar su corazón-mente, devenir paisaje anímico, tiempo-espacio.

Estos árboles tiempo, de condiciones atmosféricas y climáticas, son buen ejemplo de ese extrañamiento de la palabra poética utilizada en toda su simpleza del que hablábamos con anterioridad. «¿Qué ves?». «Solo un árbol». «Mira bien; ¿qué árbol es?». «Un árbol-tiempo». Parece sencillo: un árbol-tiempo. Pero ¿qué es un árbol-tiempo? Estamos ante una imagen poética que nos arranca del orden de lo cotidiano, que nos detiene, habiendo extrañado un ser que por lo general nos resulta familiar, algo «tan simple» como un árbol. En consecuencia, pueden surgirnos todo tipo de preguntas, incluso acerca de los árboles que creemos conocer bien. Por ejemplo: si hay árboles-tiempo, ¿qué es un simple árbol?, ¿un no-árbol-tiempo? También el rojo-tiempo que insufla los labios de Celan nos lanza preguntas dislocadoras. «¿Qué soy yo, el rojo-tiempo?». ¿Acaso no hemos de imaginar, pero imaginar en sentido fuerte, es decir, vivir, encarnar, sentir, el rojo-tiempo o el árbol-tiempo?

Estas imágenes me recuerdan a las que se usan en danza a la hora de recordar una coreografía. El lenguaje figurativo juega un papel fundamental en la comprensión de un movimiento y en la memorización de su dinámica, especialmente en buena parte de la danza contemporánea occidental, dado que los movimientos a menudo son específicos de una coreografía. Dicha imaginación puede estar pensada para movimientos con los que los bailarines se encuentran por primera vez. El uso de estas imágenes es un ejemplo sofisticado de la imaginación enactiva.⁶⁰ Los bailarines imaginan en, y a través de, sus cuerpos, trascen-

59. Egon SCHIELE: *Escritos 1909-1918*, trad. Carla Carmona Escalera, Madrid, La Micro, 2014, p. 30 (véase también la primera nota de la traductora).

60. Estudio esto con detenimiento en Carla CARMONA: «Practices of remembering a movement in the dance studio. Evidence for (a radicalized version of) the REC Framework in the Domain of Memory», *Synthese*, 2020, <https://doi.org/10.1007/s11229-020-02949-w>. Sobre la imaginación enactiva, cf. José MEDINA: «An enactivist approach to the imagination. Embodied enactments and «fictional emotions», *American Philosophical Quarterly*, 50/3 (2013), pp. 317-335.

diendo las limitaciones de su medio, enriqueciendo su campo de posibilidades y ejercitando su capacidad para responder a las más variadas circunstancias. La exploración de cada imagen es una experiencia en sí misma.

Me gusta imaginar a poetas y lectores de poesía como bailarines. Una instrucción como «Rómpete» no existe más allá de la búsqueda encarnada de un determinado cuerpo en el estudio de danza. El significado de una instrucción en danza no puede separarse de su exploración físico-imaginativa. No hay una respuesta única a ese tipo de instrucción. La bailarina tiene que jugar con la instrucción e improvisar en torno a ella. Su compromiso con la instrucción tiene lugar en sus movimientos y la calidad de estos será un reflejo de su comprensión. Que el significado de ese tipo de instrucciones sea inseparable de la experimentación correspondiente explica que se vea influido en gran medida por los movimientos a los que dichas instrucciones se refieren. De igual modo, el «rojo-tiempo» de Celan no existe fuera del poema «Con labios color rojo tiempo», es decir, fuera de la experiencia del poema, de la imaginación poética en acción de poetas y lectores. La poesía que me es más útil para comprender lo que me rodea no es mimética, o no aspira a alcanzar mimesis alguna. Poesía es enacción, un habérmelas con la imagen poética en un instante encarnado. Entiendo la poesía como una forma de acción encarnada. Escribir y leer poesía es encarnar miradas, goces y sufrimientos.

Poesía es exploración enactiva desde puntos de vista agenciales diversos. Es herramienta crítica para interrogar nuestra sensibilidad y facilitar nuestra superación cognitiva, afectiva y agencial. ¿Qué significa imaginar una habitación descrita en una novela? Consiste en re-enactuar, encarnar, el estar en esa habitación, explorarla corporeizada e interactivamente. No cabe reducir dicha experiencia al mero visionado de la habitación, a algo así como una imagen o un modelo mental de ese espacio. Prueba de ello es que la recreación no sucede solamente en la imaginación, sino que deja rastro en nuestra actividad oculomotora.⁶¹ Tanto cuando imaginamos como cuando tenemos la experiencia real, activamos tendencias a la acción relevantes para la situación en cuestión. Imaginación poética es también auténtica experiencia corporeizada, interacción significativa con lo que nos rodea.

61. Alvin GOLDMAN: «Imagination and Simulation in Audience Responses to Fiction», en Shaun NICHOLS (ed.): *The Architecture of the Imagination. New Essays on Pretence, Possibility, and Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 41-56.

.....
CARLA CARMONA es profesora de Filosofía en la Universidad de Sevilla. Especializada en la atmósfera artístico-filosófica de la Viena de finales de siglo y en el pensamiento de Ludwig Wittgenstein, combina sus investigaciones filosóficas con su práctica artística en los ámbitos de la poesía y las artes visuales.