



## Testimonio y poética crítica en la poesía moderna y contemporánea\*

### Testimony and critical poetics in modern and contemporary poetry

✎ Juan Francisco Alcántara Pohls

Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México

Correo electrónico: [juan.alcantara@ibero.mx](mailto:juan.alcantara@ibero.mx)

ORCID: 0000-0002-4819-1091

Artículo recibido: 5 de julio de 2021

Artículo aceptado: 8 de febrero de 2022



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

**Resumen:** La reiterada práctica de los poetas modernos y contemporáneos consistente en reflexionar sobre su propio oficio y dar testimonio de su forma particular de escribir, ejercicio que regularmente se realiza de manera informal y que suele ser paralelo a la escritura de poemas, es abordado en este artículo bajo la hipótesis de que se trata de un componente esencial e ineludible de la escritura poética en nuestros días. Después de señalar los rasgos generales que definen esta “poética de los poetas” o “poética testimonial”, y de señalar sus vínculos con la práctica poética, a partir del corpus configurado en la revista *Poesía y Poética* se exploran las cinco funciones que cumple tanto para el poeta como para sus lectores: además de la función propiamente testimonial, otras funciones (pedagógica, prospectiva,

---

\* El presente artículo es una versión abreviada del trabajo “Notas sobre la poética de los poetas en la poesía moderna y contemporánea”, presentado por el autor como resultado de su periodo sabático 2020.

teórica y crítica), cuyos rasgos son esbozados aquí, conviven en esta práctica marginal que los lectores, así como los críticos y estudiosos de la poesía no pueden ya ignorar.

Palabras clave: revista *Poesía y Poética*, poesía, crítica, testimonio

**Abstract:** Modern and contemporary poets are often involved in the task of reflecting on their own work and giving testimony of their particular way of writing, an exercise that is done in an informal way as they craft their poems. In this paper this practice is examined under the hypothesis that this is an essential and unavoidable part of contemporary poetical writing. After pointing out the general characteristics that define this “poetics of the poets” or “testimonial poetics”, and showing its relationship with poetic practice, using the corpus found in the magazine *Poesía y Poética*, we will proceed to explore five necessary functions both for the poet and the reader. In addition to the testimonial function, the other functions (pedagogical, prospective, theoretical and critical), whose characteristics are examined, coexist in this marginal practice which readers, critics and specialists cannot longer ignore.

Key words: *Poesía y Poética* magazine, poetry, criticism, testimony

Más allá de si los poetas trabajan paralelamente en alguna otra actividad que consista en producir textos de manera profesional –el trabajo académico, por ejemplo, la escritura de ficción narrativa o de textos periodísticos– es un hecho que hoy en día los poetas hacen regularmente acompañar la composición de poemas de una actividad consistente en dar testimonio por medio de la palabra de las preocupaciones que rodean el oficio de la poesía y de la forma particular en que lo encaran o lo experimentan en sí mismos. Entre las reflexiones frecuentes que se encuentran en esos testimonios –de procedencias y formas muy diversas– pueden contarse, entre muchas otras, las que se refieren a la forma en que el poeta utiliza sus conocimientos, percepciones y experiencias como materia prima, a los límites y oportunidades que le ofrece la lengua en la que escribe, a las posibilidades del lector de poesía en nuestros días, a la posición que la poesía y el poeta ocupan dentro de la sociedad, a las resonancias significativas o misteriosas que a ellos mismos les produce el examen de su obra ya realizada, al cotejo entre sus intenciones y los resultados obtenidos, y a la pregunta por las obras que vendrán. También, aunque no siempre presentes, y en ocasiones sólo en segundo plano, el lector de esas reflexiones puede encontrar –y sin duda ese es el meollo de su carácter testimonial– vislumbres sobre el trabajo personal del artista de la palabra que espera, busca, compone y finaliza su poema: un atisbo a lo que podríamos llamar el

taller del poeta, a la vez un espacio interior y un espacio de escritura que por lo regular no puede ni tiene por qué deducirse de la lectura de los poemas mismos y del cual el lector no tendría conocimiento si no es por el consentimiento que el poeta le otorga para que se asome momentáneamente a la intimidad de su proceso creativo.

La generalización de esa práctica en nuestros días, su arraigo en las tradiciones poéticas más prestigiosas, así como el hecho de que la mayoría de los grandes poetas del último siglo hayan producido de una forma o de otra este tipo de materiales, nos hace pensar que tal actividad forma parte del equilibrio mismo del hacer del poeta moderno y contemporáneo, así como de la naturaleza de su obra y de las formas de apropiación e interacción que el poema pide hoy a sus lectores. Históricamente la evidencia es abrumadora: todos los grandes creadores de poesía del siglo xx –desde Rilke y Hofmannsthal hasta las más recientes promociones– han incursionado en esa práctica –son raros los casos en que una importante obra poética no se haya visto acompañada de ésta–, y la lista interminable de quienes lo han hecho incluiría los nombres de Paul Valéry, Gottfried Benn, Marina Tsvietáieva, Fernando Pessoa, Eugenio Montale, W. C. Williams, Ezra Pound, César Vallejo, T. S. Eliot, Vicente Huidobro, Octavio Paz, Haroldo de Campos, José Ángel Valente, Paul Celan, Charles Olson, Francis Ponge, Nicanor Parra, Olvido García Valdés y muchísimos otros. Podría decirse incluso que en la medida en que las tradiciones poéticas se han ‘modernizado’ en las distintas regiones del mundo –y con esto nos referimos al abandono de los lenguajes poéticos codificados, de las retóricas escolastizadas, de los sistemas tradicionales de versificación, para pasar a la práctica del poema abierto, autónomo, que busca sus propios recursos–, ha surgido paralelamente esta práctica y se ha vuelto inseparable de la escritura de poemas. Lo que comenzó siendo una novedad europea, casi de inmediato encontró su correlato en las tradiciones americanas –escritas en lengua inglesa, española y portuguesa–, para después extenderse a todas las regiones del mundo en las que hoy en día se escribe poesía con criterios de seriedad y rigor.

Ahora bien, ¿qué lleva a los poetas modernos y contemporáneos a escribir o a hacer declaraciones sobre lo que piensan de la poesía a partir de su experiencia, así como a revelar algunos pormenores de sus procesos de escritura? ¿Qué pierden, digámoslo así, al no hacerlo? ¿Por qué precisamente esta práctica se ha generalizado durante los siglos xx y xxi? Todas estas preguntas nos llevan al corazón de lo que la poesía es en nuestros tiempos –como práctica, como actividad social, como mito, como acontecimiento de orden superior– y para responderlas sería necesario acudir al marco de una genealogía de la modernidad y de sus rasgos más generales. Porque se trata precisamente de un fenómeno que se

enmarca en las condiciones impuestas por la modernidad. Veámoslo de esta manera: es un hecho que la práctica en cuestión surge en el siglo XIX –o más exactamente, con la revolución del romanticismo, aquella que dio origen a la sensibilidad, a las ideas y a las condiciones espirituales en las que –todavía en gran medida– vivimos actualmente;<sup>1</sup> es un hecho también que se multiplica y generaliza desde hace poco más de un siglo hasta volverse un componente habitual del campo de la poesía, y que sus principales cultivadores han sido siempre los poetas de vanguardia –entendida ésta en su sentido más amplio– y todos aquellos que consideran la poesía una actividad crítica o que por una u otra razón se sitúan del lado de la poesía moderna. En la medida, puede decirse, en que han surgido las condiciones para la aparición de la poesía moderna, han surgido igualmente las que permiten la práctica de esta poética personal, auténtica ‘poética de los poetas’, o ‘poética testimonial’, como preferimos llamarla: se trata, pues, de uno de los rasgos constitutivos e irrenunciables de la poesía moderna.

Concentrémonos ahora en los documentos mismos que resultan de tal práctica. En un apretado resumen, a partir del examen de un corpus lo más amplio posible,<sup>2</sup> es posible señalar –aunque puedan someterse a revisión– las siguientes características de la ‘poética testimonial’:

1. Realizada por los poetas mismos, la ‘poética de los poetas’ es inseparable de la práctica de la poesía y aparece como un rasgo ineludible, desde Baudelaire en adelante, de la vocación crítica, reflexiva, vigilante y descontentadiza de la mejor poesía moderna y contemporánea.
2. No afecta nunca la autonomía del poema ni lo compromete, aunque con frecuencia brinde orientaciones al lector y al crítico; es, por el contrario, una prueba de cómo el poema se ha desprendido del poeta; por lo mismo, tampoco es, salvo raras excepciones, una ‘explicación’ del poema o de la obra.

- 
- 1 No incluiremos en esta versión abreviada de nuestra investigación las posibles explicaciones del surgimiento de los rasgos testimoniales de las poéticas personales en el mundo moderno ni el recuento histórico de su aparición a la manera de una genealogía. No cabe duda de que entre los antecedentes de la poética testimonial durante el siglo XIX deben mencionarse sobre todo los textos y fragmentos de William Wordsworth, Samuel T. Coleridge, Percy B. Shelley, Novalis, Hölderlin, Schiller, Leopardi, Edgar Allan Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Whitman, Rubén Darío, entre otros.
  - 2 Hemos partido del formidable corpus de textos de poética reunido en conjunto por las revistas *Poesía y Poética* (México: Universidad Iberoamericana: 1990-2000, 36 números) y *El poeta y su trabajo* (México: 2000-2010, 35 números), ambas dirigidas por Hugo Gola (1927-2015), y por algunas otras publicaciones del poeta argentino. A este corpus hemos añadido muchas otras publicaciones de características diversas que pueden considerarse textos de poética testimonial, y que fueron estudiados en el Seminario de Poesía y Poética Moderna y Contemporánea impartido durante varios semestres a partir de 2013 dentro del Posgrado en Letras Modernas de la Universidad Iberoamericana.

3. Generalmente es posterior a la escritura del poema, a la manera de un hiato reflexivo que surge en las etapas de reposo entre poema y poema; Pound habla de un “paso bípedo” [*to proceed as two feet of one biped*]: el poeta escribe y luego piensa antes de volver a escribir y a pensar, y así sucesivamente (113).<sup>3</sup>
4. Se sitúa resueltamente del lado de la poesía, tomando partido por ella antes que por ninguna otra cosa, ya que se propone contribuir –rara vez de forma por completo explícita– a que la poesía ocurra, es decir, se escriba, se difunda y se lea, y que lo haga desde la más alta exigencia.
5. Es una escritura inevitablemente personal, puesto que su núcleo testimonial la obliga a ello: el poeta no puede dar fe sino de aquello que a él y sólo a él le ha ocurrido, y no podrá hacerlo sino a su manera.
6. No siempre va dirigida a un lector distinto del poeta mismo: al practicarla éste busca en primer término explicarse a sí mismo lo que le ha ocurrido, aunque más tarde otros lectores puedan sorprender esas confidencias; en otras ocasiones el poeta accede a compartirlas con los demás.
7. Puede ofrecer atisbos a los momentos decisivos del proceso creativo, los cuales regularmente permanecen ocultos; en esos casos se nos presenta como un excepcional resquicio para observar una intimidad –la del poeta solitario frente a la escritura–; no es raro que los poetas se muestren pudorosos y se retraigan frente a las miradas demasiado inquisitivas.
8. Se manifiesta en textos que van de lo informal o accidental –cartas, notas, fragmentos, declaraciones, entrevistas, aforismos, diarios– hasta una relativa formalización –conferencias, discursos, artículos–, pero nunca se vuelve resueltamente sistemática como reflexión.
9. Es específicamente moderna en la medida en que su carácter testimonial tiene como centro la experiencia poética –el instante súbito que permite el acceso a la visión– sin el cual no es posible la escritura: se trata de un presente fuera del presente que se actualiza cada vez que el poema es leído. De ahí la insistencia de numerosos poetas en el tema del deslumbramiento o la revelación, aunque no todos comparten necesariamente este supuesto.

---

3 La cita se refiere específicamente a la alternancia de previsión y composición, pero no creemos traicionar el espíritu poundiano si la tomamos en un sentido más amplio. Para la cita en la lengua original: *Literary Essays*, edited with an introduction by T. S. Eliot, New York, New Directions, 1968, p. 75. Como se verá más adelante, existen ciertos documentos de poética que, por el contrario, se adelantan a dibujar lo que debería ser el poema futuro. Igualmente hay casos en que la reflexión y la práctica se dan simultáneamente e incluso se entrelazan.

10. Se opone de manera ostensible a las poéticas preceptivas, entendidas éstas como conjuntos de procedimientos y reglas de composición organizados como manuales para una práctica compartida; son frecuentes en la poesía premoderna –sobre todo en aquella regida por el principio de autoridad y la práctica de la imitación–, pero hoy en día han caído en desuso.
11. Igualmente se opone a la poética teórica, cuyo fin no es contribuir a la producción poética, sino investigar la poesía de manera más o menos sistemática como fenómeno preguntándose por su naturaleza y sus manifestaciones; en sus formas más puras, la poética teórica se aparta por completo de la práctica y tiende a justificarse a sí misma, por lo cual el poeta puede considerarla una disciplina poco útil e incluso una intromisión hostil proveniente de campos como la filosofía o la lingüística.
12. Debido a su naturaleza testimonial, no se distingue en esencia de los testimonios que artistas de otras disciplinas ofrecen sobre su experiencia como creadores. De ahí se deriva un principio de interacción entre las artes que permite, entre otras cosas, que poetas y lectores de poesía encuentren provechosos los testimonios de pintores, escultores, fotógrafos, compositores, cineastas, etcétera.

### Las tres funciones centrales de la poética testimonial

*Todos aquellos documentos que, de una u otra forma, ofrezcan el testimonio –oral o escrito– de la experiencia de la poesía desde el punto de vista de quienes la practican y en función de su continuidad.* Esta podría ser –al menos provisionalmente– una definición útil –aunque muy básica– de la poética testimonial. Al examinar directamente los documentos –piénsese por ejemplo en *El arte de la poesía* de Ezra Pound, en las cartas de Rilke, en *El poeta y el tiempo* de Marina Tsvietáieva, en los manifiestos futuristas de Marinetti o en “El verso proyectivo” de Charles Olson– y al tratar de distinguir en ellos el núcleo testimonial, resulta claro, sin embargo, que están además presentes otros componentes que revelan otras intenciones y estrategias, y que tales componentes se mezclan entre sí y con lo testimonial en ocasiones de manera muy estrecha. Hemos llamado a esos componentes “funciones” y hemos distinguido por lo menos cinco: las funciones testimonial, pedagógica, prospectiva, teórica y crítica. Más que un análisis minucioso de estas funciones, en las páginas siguientes el lector encontrará un conjunto de observaciones exploratorias y de comentarios para cada una de ellas según su relevancia dentro de la poética testimonial.

Subrayemos lo esencial de la FUNCIÓN TESTIMONIAL: consiste en hablar de la poesía desde la práctica poética, y por eso mismo sólo la ejerce el poeta o el artista, aunque hay casos en los que interviene

un mediador.<sup>4</sup> Regularmente ocurre cuando el poema o la obra es ya un hecho consumado y no antes –no se puede dar testimonio de lo que no ha ocurrido–;<sup>5</sup> puede decirse que su estructura básica es “la poesía (me) ocurre así”, asumiendo que el poeta reconoce que su testimonio corresponde a una actividad que él no ha inventado, sino que pertenece –por más que sea singular– al conjunto de los oficios que los seres humanos practican, pero dando fe, para él y para los demás, de que su experiencia es fundamentalmente personal. No obstante, si la actividad en la que se empeña el poeta o el artista es la de llevar a cabo su obra, no tendría por qué dar testimonio de ello salvo que al hacerlo contribuya decisivamente a su propia práctica, ya sea en el sentido de autovigilancia, de revisión de lo ya hecho –para no repetirse, para corregir el rumbo, para afinar aún más la visión de lo que quisiera– y para estimular su sentido crítico y renovar el caudal de su “alerta”.<sup>6</sup> Creemos que es precisamente este hecho lo que explica que entre los creadores una abrumadora mayoría durante el último siglo haya generado un gran corpus de testimonios, y que este corpus sea de un interés excepcional pese a que la crítica universitaria o profesional muchas veces le reste importancia. Puede ocurrir también que el testimonio sea solicitado: ya hemos visto cómo en estos casos el poeta puede mostrarse reservado e incluso renuente. Quizá pueda decirse que en la medida en que el testimonio es privado –el poeta se dirige a sí mismo o bien a alguien de su total confianza– tendremos una certeza mayor de que el testimonio es necesario para el poeta, mientras que en los testimonios públicos y solicitados –las entrevistas, por ejemplo– las declaraciones comprometidas de antemano alejan al poeta en mayor o menor medida de su práctica –lo distraen o perturban– y pueden resultar elusivas, superficiales o demasiado generales. Por supuesto, todo depende de las condiciones mismas de la solicitud y de la personalidad del poeta o artista.

---

4 Siguiendo a Genette, nos referimos aquí a los entrevistadores, a quienes hacen posible las “conversaciones”, a los documentalistas, así como a los amigos, discípulos o compañeros que ofrecen el testimonio de los hechos y dichos del poeta o del artista. Sobre todo, resultan cruciales para los artistas no ligados a la palabra y para quienes, a veces, les resulta difícil dar cuenta de su experiencia; sin la intervención de un mediador hubiera sido imposible, por ejemplo, el extraordinario testimonio del pintor Bram van Velde (Charles Juliet s/p). La poética testimonial no necesariamente coincide con las prácticas paratextuales estudiadas por Genette, pero comparte muchos de sus rasgos (306-316).

5 No es imposible que el testimonio sea simultáneo con la escritura de la obra. El mismo Rilke escribía cartas durante los últimos días dedicados a la composición de las *Elegías de Duino* en las que informaba de sus avances. Un caso excepcional es el de Francis Ponge, cuyos poemas con frecuencia están constituidos por las búsquedas, los apuntes, los borradores y las preocupaciones de quien hace un poema.

6 Véase, para esto último, Edgar Bayley.

Como lectores, ¿qué podemos encontrar cuando aparece la función testimonial? Es difícil precisararlo. Revelaciones sobre la obra o el artista que no podríamos encontrar en la obra misma. En particular, atisbos al “trabajo interior”, a ese rigor no percible desde fuera sin el cual el poema resulta pobre o imposible. Dejemos de lado si se trata de una actividad espiritual, de una disciplina de la atención y de la imaginación, de la observancia de reglas semejantes a las de quienes practican la oración o la contemplación –actividades monásticas–; es todo eso y mucho más. En todo caso, un cultivo de la soledad y de la escucha interior. La tradición surge brillantemente con Rilke<sup>7</sup> –no sin algunos antecedentes– y durante más de un siglo conjunta grandes nombres: Tsvietáieva y Ajmátova, las poetas rusas, Pierre Reverdy, Paul Celan, Denise Levertov, Guennadi Aigui, Juan L. Ortiz y Hugo Gola; en nuestros días, entre algunos otros, Rafael Cadenas, Olvido García Valdés y Gloria Gervitz.<sup>8</sup> No todos los poetas se reconocen de lleno en esta tradición: posiciones escépticas, irónicas, artesanales o intelectualistas las encontramos en Paul Valéry, João Cabral de Melo Neto, Haroldo de Campos, Francis Ponge, Joan Brossa, Nicanor Parra, Charles Bernstein, Gerardo Deniz, entre muchos otros. Ezra Pound sin duda da origen a una importante tendencia “artesanal” que continúa en nuestros días.

La función testimonial permite también otro tipo de atisbos: aquellos que se refieren al trabajo mismo del poeta –en el sentido físico, material e incluso corporal–: ¿cómo trabaja el poeta?, ¿cómo “hace” su poema? La aparición del poema –en un momento y un lugar imprevistos a veces– y su primer registro; los borrones, apuntes y tachaduras del proceso de composición; la facilidad o dificultad, así como la brevedad o larga duración de este mismo proceso; los obstáculos con los que se topa y las soluciones que encuentra –a veces también de manera imprevista–; sus instrumentos y hábitos de trabajo –así como sus manías–; las circunstancias y sucesos que en un momento dado hacen posible la obra –o la obstaculizan–; todo eso forma parte del núcleo testimonial: informaciones, sucesos, anécdotas, pequeñas confesiones que surgen a veces de manera casual o bien fueron obtenidas por la solicitud

---

7 En los epistolarios del poeta austríaco Rainer Maria Rilke (1875-1926) está depositada una extraordinaria riqueza en términos de poética testimonial. Una muy buena selección de sus cartas sobre poesía se encuentra en *Teoría poética*, prólogo, selección y traducción de Federico Bermúdez-Cañete.

8 Entre los artistas plásticos hay también esta vertiente; véase el hermoso libro de Joaquim Gasquet, *Cézanne (1921)*, que contiene muchas declaraciones y conversaciones con el artista. Bram van Velde le confiesa a Charles Juliet: “pinto mi vida interior” (Juliet 84).



de un mediador. Menos frecuentes –al menos en el ámbito de la poesía– son las revelaciones sobre las técnicas, métodos y procedimientos utilizados por el poeta.<sup>9</sup>

Es importante señalar cuáles son las limitaciones que impone, para la función testimonial, el hecho de que esté afinada en la experiencia: hace posible, sin duda, el testimonio mismo, pero a la vez determina aquello de lo cual puede hablarse: nada que quede afuera de la experiencia misma. Impone también un punto de vista –en el sentido de “lugar de observación”– que a la vez es un privilegio –sólo el poeta puede hablar de su experiencia– y una inevitable restricción, patente, por ejemplo, en el sesgo con el cual el poeta establece juicios críticos sobre otros poetas. Más aún, en el caso de la experiencia poética, el lugar de observación del poeta-testigo debe enfrentar un aspecto en el que el testimonio resulta problemático –sobre todo para aquellos poetas que lo hacen desde una visión racionalizante, pero mucho menos para quienes, por ejemplo, después del surrealismo, han aceptado cada vez más la participación de un principio irracional. ¿A qué nos referimos? El suceso mismo de la emergencia forzosa del poema, de la energía que lo hace posible, la aparición súbita de la sustancia viva y moldeable del poema, resultan inexplicables e imprevisibles. Un aire de no-saber y de misterio envuelve entonces la vivencia e introduce un principio de indeterminación en el testimonio. Cautela respetuosa frente a lo incognoscible, asombro o –según la intensidad de la experiencia– revelación, deslumbramiento, estado de gracia, encantamiento, desposesión del yo, voces o ritmos perentorios, caída en el instante, visión súbita, figuran entre las expresiones que dan cuenta de la experiencia –no es raro encontrar igualmente expresiones tomadas de la vieja teología o del vocabulario religioso–; escasas en cambio son las alusiones al rapto o la posesión divina –como en la poesía antigua.<sup>10</sup>

Dos de las cinco funciones, la “pedagógica” y la “prospectiva”, se encuentran muy próximas a la función testimonial, a tal grado que resultarían imposibles –como lo veremos– sin que esta última se dé con sus supuestos básicos consistentes en que se deriva de la práctica de la poesía y la realiza el poeta mismo. En otras palabras, sólo el poeta, en la medida en que está empeñado en la continuidad de la práctica de la poesía puede ejercer las funciones pedagógica y prospectiva: son testimoniales, puede decirse, en segundo grado. Las otras dos funciones, la “teórica” y la “crítica” remiten a disciplinas autónomas que

---

9 Este último aspecto merecería una investigación aparte: ¿por qué los poetas por lo general desdeñan hablar de los aspectos técnicos de su disciplina? No ocurre lo mismo con las demás artes, particularmente con la música y la arquitectura.

10 La etnopoética, continuando la labor del surrealismo en muchos aspectos, ha reincorporado las experiencias radicales del trance y del éxtasis inducido, de las visiones oníricas y alucinatorias, así como del “hablar con la voz del Otro”. Véase Jerome Rothenberg.

no necesitan estar ligadas a la práctica poética ni ser realizadas por los poetas. Están presentes, sin embargo, en numerosos documentos de poética testimonial. Nos interesan en la medida en que pierden relativamente su autonomía para servir a la práctica, cuando eso es posible, o bien cuando se colorean, se desvían o se “contaminan” de ésta, reflejando las necesidades y las preferencias del poeta.

Las poéticas preceptivas anteriores a los procesos de modernización de la poesía –o bien sobrevivientes de la concepción premoderna– cumplían por supuesto una función pedagógica. Esa función se ha perdido por completo –en el intervalo también ha ocurrido una revolución pedagógica– y ha vuelto a reconstituirse en las poéticas testimoniales a partir de otros supuestos. No es obligatorio que el poeta o el artista asuma gestos pedagógicos, que hable o escriba como maestro de su oficio y se dirija a un discípulo específico o a uno posible, de manera que esa función ejercida dentro de la poética testimonial debe entenderse como una dimensión de generosidad muy viva en algunos poetas y probablemente ausente en otros, a la vez que como un rasgo que, cuando es muy acusado, borra en gran medida la actitud de autonomía soberana –“no deberle nada a nadie ni a nada”– que la poesía moderna hereda del romanticismo. Más aún, ese gesto generoso puede verse como parte de una estrategia de solidaridad y de servicio a la poesía. Con toda seguridad es el influyente poeta norteamericano Ezra Pound (1885-1972) quien mejor lo entendió:<sup>11</sup> aquellos que se inician en la escritura o la lectura de poesía deben asumir el legado acumulado de la tradición global humana –Pound mismo se remonta hasta Homero y Confucio para luego reivindicar la antigua poesía egipcia y las distintas tradiciones medievales: provenzal, italiana, anglosajona, entre otras– y aprender de ahí los recursos más eficaces para ‘cargar de intensidad la lengua’. El trabajo es abrumador; ahí es donde interviene el maestro ahorrándole tiempo al aprendiz: ha preparado una ‘clasificación de los poetas’ –inventores, maestros, diluidores, etcétera– que permite leer desde el principio aquello que es fundamental y dejar de lado lo secundario. Él mismo se ha ofrecido a confeccionar una lista de los pocos poetas de la tradición occidental que pueden considerarse “inventores” y que hay que leer de inmediato. Es una “vacuna” contra la mala poesía. Su convicción de base es que no se deben aceptar consejos de quien no haya escrito una obra notable. Pound además acompaña todo esto de algunos principios, definiciones y consejos –conclusiones de años de ardua práctica y reflexión– que él considera imprescindibles para devolver a la poesía su inmediata eficacia después de siglos de vicios y confusiones: son “el fulcro y la palanca” del oficio del poeta (Pound, *El arte...* 30); principios que a un siglo de haber sido formulados siguen siendo influyentísimos y cen-

---

11 Véase James Laughlin.

trales en muchas discusiones. Una gran parte de las actividades de Pound da cuenta de esa voluntad pedagógica: publicó amplias antologías basadas en la estricta eficacia poética, tradujo todo aquello que consideró ejemplar para el alumno, fustigó toda crítica oscurantista, ideó programas de enseñanza y soñó con fundar una universidad, además de ayudar, a través de miles de cartas, a quienes acudían a él buscando mejorar su escritura. No detallaremos sus estrategias pedagógicas –en términos de poética testimonial, lo esencial parecería estar en *El arte de la poesía* y en el *ABC de la lectura*–; solo subrayaremos que jamás perdió de vista que se debe estar “de parte de la poesía”, entendida ésta como arte riguroso y práctica solidaria, y que quienes lo censuran confunden con un supuesto autoritarismo su radical exigencia de una poesía directa que estimule y renueve con sus descargas –para beneficio de todos– las raíces vivas de esa convivencia superior que llamamos cultura.

Muchos otros documentos de poética testimonial producidos en el último siglo evidencian en mayor o menor medida la función pedagógica –sin duda no con la insistencia y las particulares maneras de Pound–: el mismo Rilke, unos años antes, en sus diez cartas dirigidas al joven Franz Xaver Kappus –escritas entre 1903 y 1908– es un inmejorable ejemplo.<sup>12</sup> Pero hay otros casos: Antonio Machado, Gottfried Benn, Paul Valéry, Marina Tsvietáieva, Richard Aldington, Pierre Reverdy, Carlos Drummond de Andrade, Charles Olson, Jerome Rothenberg, y muchos más que se nos escapan. En América Latina, destacadamente, Hugo Gola, por supuesto, y más recientemente Mario Montalbetti. Como lo hemos dicho, no puede ya ser una pedagogía técnica y regulatoria –la estructura de la preceptiva sería: ‘la poesía debe ser así’–, sino algo mucho más amplio que abarque todos los aspectos de la vida –incluyendo una ‘ética de la poesía’– sin que pueda definirse con exactitud. Quizá su estructura básica sería “no tanto enseñar cómo se hace un poema, sino cómo procurar las condiciones que lo hacen posible”. La fórmula propuesta por Rothenberg –“la función de la poesía no es imponer una visión o una forma de conciencia única, sino liberar en los otros procesos semejantes” (179)– resume bien lo que podría ser la función pedagógica si se entienden esos procesos como trabajo de escritura, del ojo, del oído, de la afectividad, de lo político y de todo aquello que el poeta quiera incorporar.<sup>13</sup>

---

12 Quizá la mejor edición sea *Cartas a un joven poeta*, ed. bilingüe, nueva traducción de Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, 2004.

13 El surgimiento y la difusión de los programas universitarios de *creative writing* en las últimas décadas, sobre todo en los EUA, supone un retorno a la práctica escolarizada de la literatura, incluyendo la escritura poética, y podría suponer, por la inevitable estandarización que produce, la aparición de manuales semejantes a los de la preceptiva. Encontramos ya una queja en Eliot Weinberger. “La poesía norteamericana desde 1950: una muy breve historia”, en *Antología de la poesía norteamericana desde 1950*, México, Ediciones del Equilibrista, 1992, pp. 588-590.

En cuanto a la función prospectiva, consiste en todo aquello que el poeta haga en términos de previsión de los poemas no realizados todavía, ya sea que se refiera a su propia producción, al programa de su grupo o –en casos más ambiciosos– a la poesía de su época en su conjunto. Su estructura básica puede formularse como ‘la poesía deberá ser así’: sus afirmaciones se configuran como meros deseos, expectativas más consistentes, programas de trabajo, instrucciones y lineamientos técnicos e incluso profecías. Hemos dicho que la poética testimonial regularmente corresponde a un “después” de las realizaciones específicas, de manera que la función prospectiva sería siempre una excepción, una rareza o una aparente infracción de la práctica. Ezra Pound parece tener razón cuando afirma que:

la previsión –[de la crítica, cuando ésta trata de preceder a la composición]– jamás ha servido en lo más mínimo a nadie excepto a los creadores. Quiero decir que el que puede formular cualquier principio coordinador por adelantado es el mismo que produce la demostración. [...] Creo que casi siempre se encontrará que la obra deja atrás a la ecuación formulada [...] [Y añade:] Los demás que aplican el principio generalmente aprenden del ejemplo y en la mayoría de los casos simplemente lo diluyen y oscurecen. (*El arte...* 113)

Ahora bien, en el corpus de documentos de poética testimonial que hemos examinado siempre hay por aquí y por allá gestos que denotan deseos para el futuro, previsiones, resoluciones, pronósticos –como cuando Rimbaud afirma que para ser poeta se propone “llegar a lo desconocido mediante el desarreglo de *todos los sentidos*”– (691),<sup>14</sup> pero la prospectiva en un sentido plenamente consciente, ejercida de manera deliberada y formulada como programa sólo la encontramos en las proclamas y manifiestos de los grupos de vanguardia –con notables diferencias– a lo largo del último siglo. La acción polémica y provocadora de estos grupos –articulados un poco a la manera de partidos políticos, comités electorales, grupos de socios emprendedores o equipos de *marketing*– requiere siempre de establecer una negación radical de aquello que se viene haciendo en arte y en poesía –la herencia inmediata de padres y maestros– y la formulación explosiva de un nuevo programa de sustitución que regirá desde ese momento en adelante. El futurismo italiano –encabezado por el poeta Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944)– en muchos sentidos funciona para el análisis como un modelo de vanguardia

---

14 Famosa declaración contenida en la carta a Izambard del 13 de mayo de 1871, y que el poeta desarrollará en la carta a Demyeny fechada dos días después. Palabras que han sido citadas en numerosísimas ocasiones y con frecuencia tomadas por los poetas posteriores como parte de un programa para la poesía moderna.

y nos ofrece los mejores ejemplos. El *Primer manifiesto futurista* (1909), que inaugura la serie de muchos otros, entre los cuales figuran manifiestos más específicos para cada una de las artes –literatura, teatro, cine, danza, pintura, música y arquitectura–, está escrito por completo en un sentido programático, es decir, domina en él la función prospectiva. Más significativo todavía para nuestros propósitos es el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912), igualmente firmado por Marinetti;<sup>15</sup> sorprendente documento, puesto que en sus contenidos supera lo realizado por el mismo poeta y se nos aparece, en cambio, visto retrospectivamente, como un visionario repertorio de recursos técnicos y de estrategias formales que los poetas del siglo xx, e incluso en nuestros días, han explorado y utilizado –sin que necesariamente lo hayan tomado en cuenta. Prospectivas más o menos desarrolladas pueden encontrarse en textos de numerosos poetas del siglo xx, con frecuencia relacionados con grupos de vanguardia: Ezra Pound, Vladimir Maiakovski, Vicente Huidobro, André Breton, César Vallejo, Oliverio Girondo, Charles Olson, Oswald de Andrade, Edoardo Sanguineti, Augusto de Campos, son buenos ejemplos para el ámbito de la poesía. Particularmente importantes por el impacto que han tenido son el manifiesto *Projective Verse* (1950), del poeta norteamericano Charles Olson (1910-1970),<sup>16</sup> y el conjunto de los manifiestos del concretismo brasileño –integrado por los poetas Décio Pignatari (1927-2012), y los hermanos Augusto (1931) y Haroldo de Campos (1929-2003), probablemente el movimiento de vanguardia más influyente surgido en la posguerra.<sup>17</sup>

La función prospectiva, por último, al estar vinculada con el futuro, sugiere la posibilidad de que existan distintas formas en que la poética testimonial articula sus estructuras con otras formas de la temporalidad. Sería fácil decir que las preceptivas dirigen su mirada hacia el pasado, mientras que la función testimonial se enfoca en el presente y la prospectiva en el tiempo futuro. Sin embargo, en los hechos no ocurre precisamente así ni de forma tan simple. Las preceptivas, por ejemplo, en aquellos momentos en que resultaban funcionales para la práctica, no se vinculaban necesariamente con el pasado –pensemos, por ejemplo, en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega–, excepto aquellas de corte classicista que pugnaban por un apego irrenunciable a los modelos de la Antigüedad. Para Lope, tal apego al pasado es un lastre que impide la invención y la libre práctica en el presente

---

15 Ambos manifiestos pueden leerse en Filippo Tommaso Marinetti. *Manifiestos y textos futuristas*.

16 Incluido en Charles Olson.

17 Refiérase a Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. *Teoría da poesia concreta: Textos críticos e manifiestos 1950-1960*. En español lo esencial puede leerse en Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari. *Galaxia concreta*.

del poeta. Puede decirse que en la medida en que una poética corresponde a la práctica no puede estar sino vinculada al presente de esa práctica, a la continuidad de una práctica en el momento en que está ocurriendo. Las funciones testimonial y pedagógica, por lo mismo, estarían vinculadas estructuralmente a un aquí y un ahora. En cuanto a la función prospectiva, su relación con el futuro no se nos ofrece por completo nítida. Ya hemos visto las objeciones de Pound a las previsiones en el campo de la poesía. Si la prospección está igualmente vinculada a la práctica, es decir, al presente, ¿es engañosa o ilusoria como función?, ¿no resultaría, con respecto a la práctica moderna, una especie de desviación o herejía? El crítico francés Antoine Compagnon ha señalado –partiendo del carácter aporético y contradictorio de la modernidad– que “muy a menudo se confunde [...] modernidad con vanguardia” (35). La modernidad “anula cualquier relación con el pasado [...] es conciencia del presente en tanto que presente, sin pasado ni futuro; sólo mantiene relación con la eternidad” (24). La vanguardia, mientras tanto, “no sólo es una modernidad más radical y dogmática. Si la modernidad se identifica con una pasión por el presente, la vanguardia presupone una conciencia histórica del futuro y la voluntad de estar adelantado a su tiempo”; se trata de una “religión del futuro” más que de una “identidad del presente” (35-36). Cabe aclarar que el crítico francés formula su concepto de modernidad a partir de Baudelaire –más específicamente, de aquello que en *El pintor de la vida moderna* (1863) Baudelaire encuentra en el dibujante e ilustrador Constantin Guys– y que en sus opiniones se percibe rechazo e incompreensión con respecto al arte de vanguardia, postura ésta que no compartimos.<sup>18</sup> No obstante, la distinción entre vanguardia y modernidad nos resulta útil y significativa. En los documentos de poética testimonial que hemos examinado parecerían mezclarse contradictoriamente ambas relaciones con el tiempo e incluso enmascararse una con la otra.<sup>19</sup>

---

18 “Los primeros modernos no buscaban lo nuevo en un presente tensado hacia el futuro y que traía en sí la ley de su propia destrucción; lo buscaban en el presente en su calidad de presente. La distinción es capital. Ellos no creían [...] en el dogma del progreso, del desarrollo y de la superación. No depositaban su confianza en el tiempo ni en la historia [...] Su heroísmo era más bien, el del presente, no el del futuro, ya que la utopía y el mesianismo les eran desconocidos [...] su olvido de la historia no se confundía con la voluntad de hacer *tabula rasa* del pasado” (Compagnon 35). Compagnon parece olvidar que la *tabula rasa* del pasado es por lo regular una mera estrategia de despegue para las vanguardias. De la misma manera, asume prejuiciosamente que el afán de la novedad por la novedad funciona en las vanguardias como un mecanismo irreversible de autodestrucción. Ambos argumentos han sido frecuentes entre los detractores del arte de vanguardia.

19 El asunto es incluso más complejo. Indagando en la formación histórica del espíritu de vanguardia –durante el siglo XIX– como “traición” a la modernidad heroica de Baudelaire, Compagnon aclara: “Deben distinguirse dos vanguardias: una política y otra estética o, más exactamente, la de los artistas al servicio de la revolución política, [en el sentido saint-simoniano o fourierista] y la de los artistas satisfechos con un proyecto de revolución estética. De estas dos vanguardias, en resumen, una quiere

## Las funciones no testimoniales

No será necesario extendernos demasiado con respecto a las funciones teórica y crítica como componentes de la poética testimonial. Eso se debe fundamentalmente a dos razones. Tanto la teoría –entiéndase teoría de la literatura o “poética” en el sentido más general– como la crítica –en este caso la crítica de poesía– son disciplinas por sí mismas que se desarrollan con relativa independencia de la práctica de la poesía y pueden ser ejercidas por personas que no se dedican a la composición de poemas ni al desarrollo de una escritura poética personal. En este artículo no se pretende discutir los objetivos, los métodos o las herramientas de tales disciplinas. Una segunda razón tiene que ver con el hecho de que al no estar vinculadas necesariamente con la práctica poética –insistimos: el crítico y el teórico pueden no ser poetas– no participan del núcleo testimonial de las poéticas de los poetas. No obstante, es inevitable que en los documentos de poética testimonial aparezcan con relativa frecuencia comentarios y observaciones diversas que bien podrían caracterizarse como actos críticos o teóricos que se mezclan, en diversos grados de formalización, con las funciones testimonial, pedagógica y prospectiva. Lo que resulta interesante de esa presencia de rasgos teóricos o críticos en la periferia de lo testimonial es que resulte casi forzoso que queden ‘infiltrados’ por lo testimonial o, en otras palabras, se nos muestren ‘desviados’ hacia la práctica poética o ‘coloreados’ por la subjetividad del practicante. Sin duda también es posible que el poeta deje de lado su oficio –la conciencia de ser poeta– para escribir textos de teoría o de crítica literaria; textos que ya no serían el objeto de esta indagación. En estos casos, en ocasiones puede haber rasgos testimoniales, aunque el mayor peso de las disciplinas teórica o crítica inclinaría la balanza del lado de lo disciplinar. Por supuesto no faltan las dudas acerca de la adscripción de un texto determinado ya sea a un lado o al otro, asunto que por lo demás no debe causarnos desvelos. No hay que olvidar, por otra parte, que entre los poetas hay opiniones encontradas sobre el hecho de si éstos deberían o no practicar la crítica y la teorización, y si tales actividades les resultan útiles o convenientes.

Pueden encontrarse rasgos de función teórica cuando el poeta busca establecer con claridad y de manera definitiva conceptos, definiciones, distinciones, principios generales y categorizaciones de

---

utilizar el arte para cambiar el mundo y la otra quiere cambiar al arte, pensando que el mundo seguirá el movimiento” (Compagnon 39). Sería grosero afirmar que esa formación de dos vanguardias que se oponen en sus propósitos pero que coinciden en su apuesta por el futuro se prolonga como tal en el siglo siguiente –el siglo de los movimientos de vanguardia y de las dos guerras mundiales–, y, sin embargo, la tensión que genera la renovación de las formas y la transformación social como proyectos contiguos –y por momentos coincidentes– es algo que ha marcado el devenir de la poesía desde hace más de un siglo.

alcance más o menos universal. Como lo hemos dicho, tales teorizaciones comúnmente no se desarrollan hasta convertirse en sistemas o discursos teóricos comprensivos; con frecuencia el poeta queda satisfecho con breves formulaciones que sintetizan y transmitan su experiencia y sus observaciones. Nótese que hay aquí la convicción de que ciertos hallazgos –aunque puedan derivarse de la práctica– resulten útiles para el estudio, la comprensión, la crítica y la lectura de la poesía, así como para quien se asome a la composición o se comprometa con ella. Una vez más Ezra Pound es uno de los mejores ejemplos, quizá porque formuló sus principios teóricos como auxiliares de su pedagogía: son para la poesía lo que la palanca, la polea y el plano inclinado a la mecánica, como lo hemos señalado. Sus muy ajustadas formulaciones se han retomado y discutido durante un siglo entero; podemos señalarlas: los tres principios básicos del imaginismo (*El arte...* 7); la definición de “imagen” (9); los tres géneros poéticos: fanopeia, melopeia y logopeia (40); los tres tipos de melopeia: cantada, salmodiada y recitada (45); las categorías –inventores, maestros, diluidores, etcétera– de su “clasificación de los poetas” (37-39). Esas son quizá las más importantes. Las precisiones de Paul Valéry (1871-1945) son igualmente ejemplares y han sido muy influyentes. El poeta francés no formula breves principios teóricos, sino que, más cercano al discurso ensayístico y al pensamiento filosófico, desarrolla sus argumentos en sus ensayos y conferencias –“Introducción al conocimiento de la Diosa” (1924) y “Poesía y pensamiento abstracto” (1939) son dos de sus más sustanciosos trabajos. Entre muchas otras aportaciones, Valéry reflexiona agudamente sobre las relaciones entre la poesía y la ciencia, la filosofía y la poesía, y la música y la poesía; sobre el surgimiento del poema en la conciencia del poeta; sobre la correlación de actividades no conscientes que el poeta lleva a cabo; sobre la diferencia entre la poesía y la prosa entendidas como “danza” y “marcha”, etcétera. Valiosísimas observaciones –ofrecidas también como breves y seguras formulaciones– le debemos a Marina Tsvietáieva en los textos reunidos por Selma Ancira en *El poeta y el tiempo*. Otros ejemplos –la lista podría ser interminable– los encontramos en Pierre Reverdy, T. S. Eliot, Edgar Bayley, Cesare Pavese, Charles Olson, Francis Ponge, Jacques Roubaud, João Cabral de Melo Neto, José Ángel Valente, Henri Meschonnic y Mario Montalbetti. Los concretistas brasileños desde hace más de medio siglo lograron una formidable e influyente síntesis de aportaciones teóricas hechas con anterioridad por otros poetas y artistas, y aun añadieron mucho más.<sup>20</sup> En todos estos casos los elementos teóricos no se manifiestan de manera autónoma y desinteresada a la manera

---

20 Es interesante hacer el seguimiento de la expansión de la teoría ideográfica desde la apropiación que Pound hizo de las observaciones de Ernst Fenollosa hasta la gran síntesis realizada por Haroldo de Campos en su ensayo “Ideograma, anagrama, diagrama: una lectura de Fenollosa” (1977).



de un puro ejercicio especulativo, sino que se trata de una actividad intelectual esclarecedora que media entre la experiencia personal del poeta y el interés general, y que sobre todo se coloca del lado de la práctica para auxiliarla y afinar sus objetivos. Cabe mencionar que pese al *dictum* poundiano –“no teóricos”– (Pound, *El arte...* 11), la timidez y la desconfianza de los poetas frente a la teoría fue disminuyendo a lo largo del siglo. En las últimas décadas, el prestigio creciente de la teoría a nivel internacional –las aportaciones sobre todo de los franceses: Lacan, Barthes, Deleuze, Foucault, Derridá, entre muchos otros–, así como la adscripción de numerosos poetas a los espacios universitarios como conferencistas, profesores o investigadores, han incidido en una mayor cercanía de los poetas con el pensamiento teórico-crítico. A partir del surgimiento en los EUA de la “poesía del lenguaje”,<sup>21</sup> por ejemplo, es ya muy frecuente esa familiaridad, y de ahí se deriva una creciente complejidad en las discusiones sobre poesía entre los poetas. Una situación semejante se da en Europa y en América Latina.

Abordemos ahora la quinta y última función de la poética testimonial: la función crítica, un asunto relativamente simple y que, sin embargo, presenta infinidad de variantes.<sup>22</sup> Es indudable que en las reflexiones de los poetas se realizan con frecuencia juicios y comentarios críticos sobre poetas contemporáneos o anteriores a ellos, que directa o indirectamente se recomienda la lectura de algunas obras, se previene contra otras, se señalan las virtudes y los defectos de distintos poetas, y se toma partido por tales o cuales orientaciones o modalidades. No nos referimos aquí a la crítica como actividad independiente y profesional sino a la presencia de tales rasgos en las poéticas de los poetas, como lo hemos dicho. Lo interesante y problemático de tales rasgos –que oscilan entre, por una parte, el desarrollo de argumentaciones críticas o de juicios largamente meditados y, por la otra, los manotazos, las exclamaciones y los gestos espontáneos de admiración o de rechazo– es que se encuentran comprometidos por la subjetividad del poeta y por sus intereses, que no son otra cosa sino el resultado de poner siempre por delante el afán de realizar su obra –de seguir haciéndola y promoviéndola. Los poetas mismos han cobrado conciencia de esta situación y han adoptado diferentes posturas. Hablemos de algunas de ellas.

---

21 La revista *L=A=N=G=U=A=G=E* (1978-1981), editada por los poetas norteamericanos Charles Bernstein y Bruce Andrews, incluyó en sus páginas discusiones sobre una gran cantidad de problemas de la poesía contemporánea y propició la elaboración y reelaboración teórica de maneras nunca antes vistas. Véase Charles Bernstein.

22 Cabe señalar que la poética testimonial en su conjunto es ya una operación crítica. No obstante, aquí, al hablar de función crítica, nos referiremos a la crítica en un sentido más restringido: a los juicios críticos y valoraciones que el poeta desarrolla con respecto a otras obras pasadas o presentes con las que se relaciona.

Todo este trabajo de asedio a la poética testimonial se ha derivado del interés por el corpus reunido en la revista *Poesía y Poética*, cuyos criterios editoriales estaban determinados por su director, el poeta Hugo Gola. ¿Cuál era la postura que se adoptaba frente a la función crítica? Citemos nuestro propio testimonio:

A lo largo de sus 36 números, la revista nunca publicó, salvo contadísimas excepciones, ningún trabajo de crítica de poesía, ya fuera de la autoría de un crítico independiente o de un especialista del ámbito académico. Y sin embargo se trataba de un proyecto que, desde su título, enfatizaba la necesidad de no renunciar a la reflexión poética y al espíritu crítico. ¿Cómo lo lograba? A través de la cuidadosa selección de los materiales de poesía y traducción de poesía que aparecían en sus páginas, y mediante la inclusión, en cada número, de los testimonios de los mismos poetas acerca de su propio trabajo creativo. Fiel a su inspiración poundiana, la revista no toleraba que quien *no hubiera demostrado él mismo haber obtenido resultados sobresalientes en el arte de la poesía pudiera hablar de poesía*.<sup>23</sup> Gola lo formularía así: no se puede escribir poesía ni hablar de ella si no se ha pasado por la *experiencia poética*. Los discursos de los profesores, de los especialistas en poesía y de los profesionales de la crítica resultaban, por lo tanto, inútiles; más aún, quedaban reducidos a la charlatanería.<sup>24</sup> (Alcántara)

Esta postura radical, no es posible ignorarla, corresponde a una larga tradición, no sólo moderna, de prevención y desconfianza –o bien de abierto rechazo– frente al crítico y al académico por parte de escritores y poetas. Pound mismo –cuyas ideas sobre la crítica son, sin embargo, muy precisas– llega incluso a afirmar que “la función de la crítica es esfumarse cuando ha establecido sus disociaciones” (*El arte...* 118). En suma, esta postura equivale a determinar que, para la poética testimonial, el poeta tiene

---

23 “No hagas caso de la crítica de quienes nunca hayan escrito una obra notable. Piensa en la discrepancia entre lo que escribieron los poetas y los dramaturgos griegos y las teorías que elaboraron los gramáticos grecorromanos para explicar su métrica”. (Pound, “Una recapitulación” 9). En las discusiones de la redacción de la revista se aceptaba de común acuerdo que no era ninguna casualidad que los mejores trabajos de crítica de poesía habían sido escritos por quienes, sin que necesariamente fueran grandes poetas, también habían escrito poesía; ejemplo de ello eran *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (1940) de Amado Alonso, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1958) de Ezequiel Martínez Estrada y *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (1971) de Saúl Yurkievich.

24 Borges lo ha formulado irónicamente: “Hay personas que sienten escasamente la poesía; generalmente se dedican a enseñarla” (108).

pleno derecho a ofrecer y defender juicios y opiniones críticas cualesquiera que estas sean con respecto a otras obras y autores, y que tales juicios son provechosos en general.

Citemos ahora al poeta y compositor norteamericano John Cage (1912-1992), quien rechaza aún más radicalmente la actividad del crítico e incluso la función crítica tal como la hemos definido:

¿Conoce usted [...] alguna crítica que pueda utilizar? Yo cada vez dudo más de la función profesional del crítico. No me parece que lo que tienen que decir sea interesante. Lo que ellos hacen no parece cambiar lo que yo tengo. Lo que cambia lo que yo hago es lo que yo hago. Lo que hacen los artistas cambia lo que yo hago. No sé de ningún caso en que lo que haya hecho un crítico haya cambiado lo que yo hago. (Kostelanetz 56)

Sería un error ver en estas palabras un gesto de solipsismo egoísta o bien una soberbia despreciativa. Cage está apelando al provecho solidario que se obtiene de la contigüidad de los esfuerzos creativos; incluso apunta hacia un nuevo modelo de convivencia interartística que ya no requiere de la vieja crítica profesional; hay en ella, en la crítica misma, una negatividad contraria al impulso creativo común. Por lo mismo, Cage no gusta de hacer juicios críticos en sus conversaciones y entrevistas, y cuando lo hace –con repugnancia– es sólo porque el entrevistador se lo demanda: “¿Por qué pierde su tiempo y el mío intentando hacer juicios de valor? ¿No ve usted que cuando consigue un juicio de valor, no se queda más que con eso? Son destructivos para nuestros propios intereses, que son la curiosidad y la conciencia” (Cage 51). Más aún, la crítica, convertida ahora en pura positividad, no se distingue ya de la actividad creadora: “Bueno, la mejor crítica será el hacer el propio trabajo. En lugar de dedicar tiempo a atacar lo que ha hecho otro, lo que uno debe hacer, si se siente crítico, es contestar con una obra propia” (Cage 55-56). E incluso:

Antes teníamos barreras entre las artes y podías decir entonces [...] que la mejor crítica de un poema es un poema. Ahora, tenemos una tan maravillosa destrucción de barreras que su crítica de un *happening* podría ser una pieza musical o un experimento científico, o un viaje al Japón o también una visita al supermercado local. (Cage 55-56)

Con gran precisión, mucha más cautela y no menor generosidad, la poeta rusa Marina Tsvietáieva (1892-1941) ha abordado a fondo el asunto en “Un poeta a propósito de la crítica” (1926). Tsvietáieva

considera que cualquier persona, aun si no escribe poemas, es capaz de emitir juicios críticos, si ama y comprende la poesía tanto como el poeta mismo: “Para tener una opinión sobre alguna cosa es necesario vivir en ella y amarla”. Sin duda, “sólo puede juzgar sobre la calidad, sobre la esencia, sobre todo lo que no es la apariencia de una cosa, quien vive y trabaja en ese campo” (Tsvietáieva 24). Ninguna persona está más calificada para juzgar la calidad y la durabilidad de las botas que el zapatero mismo. Los banqueros y los políticos pueden juzgar sobre cuestiones financieras y políticas, pero no sobre poesía; y de la misma manera el poeta –que tiene derecho a opinar y a juzgar sobre su campo– no podrá establecer juicios válidos sobre botas o finanzas. No obstante, cuando “se supera el umbral de las profesiones”, hay personas cuyo amor por la poesía es tan grande y tan hondo como el de los poetas y que por lo mismo sus palabras merecen ser escuchadas. En cuanto a la crítica ejercida por el poeta, Tsvietáieva distingue entre el juicio crítico y la relación subjetiva. “La crítica de un gran poeta en su mayor parte es crítica apasionada: de afinidad o no afinidad. Por esto – actitud personal hacia la obra y no juicio; por esto: no-crítica” (Tsvietáieva 27). La relación personal del gran poeta con aquello que ama en poesía lo revela más a él que a sus objetos de amor; por lo mismo puede ser injusto o desmesurado, puede equivocarse, pero “aun en el caso de un yerro, el juicio de un poeta a propósito de otro poeta [...] es un bien”, puesto que nos permite observar las particularidades de una subjetividad apasionada relacionándose con los hechos poéticos que la rodean. En suma, “el juicio determina el lugar que ocupa una obra en el mundo; la relación, el lugar que ocupa en el propio corazón. La relación no solamente no es juicio, sino que está fuera de juicio” (Tsvietáieva 28). Resumamos lo que nos interesa en las distinciones de la poeta rusa: al igual que con Pound y con *Poesía* y *Poética*, sólo aquellos que se hallen comprometidos a fondo con el oficio de la poesía tienen el derecho de hablar de ella, aunque puede haber no-poetas autorizados a hacerlo debido a su adhesión entusiasta, amorosa y comprensiva a la poesía; en cuanto a los poetas mismos –exceptuando los casos de ignorancia o fatuidad– regularmente no hacen juicios críticos sino que establecen ‘relaciones’ personales y subjetivas con otras obras y autores –lo cual significaría que una buena parte de lo que tomamos por ‘función crítica’ no lo es, o que lo que encontramos es un tipo de ‘crítica’ subordinada al núcleo testimonial. A propósito de esto último, Marina Tsvietáieva aclara que no es que el poeta no pueda juzgar, sino que prefiere amar y no juzgar: “no querer y no poder son dos cosas distintas”, y nos da el ejemplo de Vladislav Jodasevich, poeta y crítico literario (29); lo cual, sin embargo, sugiere que se trata de dos actividades cuyos propósitos divergen.

Muy distinta es la postura del poeta italiano Eugenio Montale (1896-1981) –opuesta al radicalismo de *Poesía* y *Poética* y de Cage– sobre la crítica. En una entrevista de 1962, declaraba a propósito de

juzgar a los nuevos poetas: “Sería necesario que para la poesía surgiera un crítico nuevo. Y sobre todo un crítico que no hiciera versos. Hoy leo a veces doctos artículos de jóvenes, después abro otra revista y veo poemas de los mismos autores. Me pregunto si pueden juzgar con alguna objetividad” (Montale, “Éstas...” 76-77). La esperanza del surgimiento de un “crítico nuevo” se vincula en Montale a su queja reiterada sobre la desaparición de la crítica de poesía, que él no duda en considerar un aspecto más de la crisis de la poesía moderna. En una entrevista anterior ya señalaba:

[...] se diría que los críticos han perdido toda confianza en sus metros, en sus medidas. La crisis se ha infiltrado en ellos más que en los artistas [...] Para que renazca la crítica es necesario que aparezca alguien que tenga el valor de imponer sus gustos personales como verdades objetivas; y que éste alguien haga escuela durante varios años, halle crédito e imitadores. En definitiva, si reaparecieran los críticos se difundiría de nuevo el gusto por la crítica. Un arte sin una crítica paralela muere. (Montale, “Confesiones...” 41)

¿Añora Montale una situación decimonónica que se desdibuja en su siglo? En ella, existe todavía un gran público que sigue con atención la producción poética, y el gran crítico, «competente, independiente, al que se sigue, el crítico que es también un maestro» (Montale, “Confesiones...” 61) – pensemos en Charles de Sainte Beuve como modelo– funciona como el mediador entre ese público y los poetas; él es quien, temido y admirado por los creadores, juzga, discierne e impone su gusto sobre los lectores. Consecuentemente, el creador queda excluido de la actividad crítica: su participación no podría ser sino interesada. En todo caso, Montale –sensible ante esta situación puesto que él mismo fue crítico musical– reacciona ante el fenómeno moderno de la desaparición de un público para la poesía y ante el surgimiento de las audiencias masivas para las cuales la poesía ya no figura (Montale, “Confesiones...” 61).<sup>25</sup> También atestigua cómo una nueva práctica crítica –a partir de la posguerra– empieza a surgir en el hueco que deja la desaparición de la anterior: “Puede ser que salga una nueva crítica de la Universidad y ya no de las capillas literarias. En las universidades se hacen cada vez con más frecuencia ensayos y tesis sobre artistas y escritores de hoy” (Montale, “Confesiones...” 41). Pero no deja de tener sus reservas: se trata de esos otros críticos “también

---

25 “El único crítico que puede sobrevivir es el que “engrana” en la industria cultural, “que está al corriente” y piensa por encargo, con la cabeza de los demás: amigos, socios o quienes lo comisionan. De críticos tales hay legión, sobre todo en las artes (ex) figurativas y musicales y del espectáculo”.

inteligentes, que bajo una aparente indagación fenomenológica revelan una total indiferencia por lo que es arte y no arte. Les interesan las investigaciones, las “poéticas”, los problemas, no los resultados. Es más, el gusto por la investigación presupone la imposibilidad del resultado” (Montale, “Confesiones...” 59).

Volvamos ahora, para terminar, a la relación entre la función crítica y la práctica poética, y citemos las opiniones más equilibradas –tan sensatas como las de Marina Tsvietáieva– del poeta y crítico español Miguel Casado: “Me gusta pensar que el punto de vista común a todos los aspectos de mi escritura –poesía, crítica, ensayo, traducción– es el de poeta. [...] Cuando en cuestionarios y entrevistas se han interesado por las relaciones que mantienen en mí el poeta y el crítico, [...] siempre he indicado la existencia de un momento de *corte* entre ambas prácticas” (27). Y explica:


son mundos diferentes, no se superponen ni recubren, no pueden coincidir en uno solo [...] El poema crece en la lengua y en la cabeza de quien lo escribe, dentro de ellas, como materia suya; también la cabeza y la lengua de quien escribe crecen dentro del poema [...] En cambio, el lector tiene respecto al texto la distancia de quien mira, y la crítica se constituye en esta separación. En ella misma se genera el *corte* cuando el poeta y el crítico son una sola persona. (28)

Por supuesto, la naturaleza de ese ‘corte’ y aquello que implica es mucho más compleja; implica, por ejemplo, un concepto de crítica muy distinto que no busca un ‘juicio’ crítico –como lo quieren Tsvietáieva, Pound y Montale– sino que se desarrolla como “lectura”; una lectura que se ata al texto y a sus palabras con la mayor atención y que nunca termina porque no busca regularidades ni conclusiones generales o teorías, sino “la posibilidad de pensar *juntas* las cosas parciales y dispersas, buscando que se iluminen entre sí”, puesto que el conocimiento es más “un hacer, incurablemente móvil, sin jerarquías, sin dirección única” (Casado 30-31). En el “corte” hay además una prioridad:

el poema *sabe* más que el ensayo, que la crítica, porque su modo de conocer, su modo de pensar tensando palabras, tiende a anticiparse o a contradecir el del razonamiento crítico. Los problemas nuevos, los criterios para abordarlos, los aporta la escritura poética y la crítica vendría a ofrecer más tarde su atención a estas propuestas, para hacerse cargo de ellas y desplegarlas. (Casado 29)

Pese a las diferencias, pese a que la noción de 'lectura' en Casado suaviza el contraste entre la práctica crítica y la poética, vemos una vez más confirmada de manera general cómo las actividades teórica y crítica tienden a separarse de la práctica poética y del núcleo testimonial de las poéticas de los poetas: son los extremos en los que, para los poetas, la poesía podría ser traicionada. Quizá podría concebirse un "corte" semejante, pero mucho más abrupto, entre los pocos poetas que han sido capaces de teorizar la poesía de manera sistemática. No obstante, los ecos de la experiencia poética más allá de las funciones testimoniales son tenaces y suelen reaparecer en esas tierras extrañas; lo vemos también en Casado:

Así me ocurre con aquellos poetas sobre los que más he escrito: funcionan como un lugar de pensamiento habitado por las mismas preocupaciones de mi poesía. Podría componer una poética con fragmentos de mis escritos críticos, como si en ellos –dirigidos a poetas tan distintos de mí– se abrieran de vez en cuando ventanas por las que me leo a mí mismo. Lo que el *corte* al escribir poemas separa por un lado, la escritura crítica termina suturándolo por el otro. (29)

Para terminar, señalaremos que son muchas las consecuencias que esperamos se puedan derivar del examen de los numerosísimos documentos de poética testimonial que desde hace más de un siglo se generan, así como de la caracterización de los rasgos más sobresalientes de tal práctica. Tales consecuencias podrían beneficiar no solamente a los lectores y a los practicantes de la poesía, o bien, en general, a las actividades de enseñanza y estudio de la poesía en cualquiera de sus modalidades, sino incluso, al poner de relieve aspectos por lo regular ignorados o desdeñados, a la práctica de una crítica y una teoría poéticas más abarcadoras y comprensivas. Adicionalmente, confiamos en que atreverse a redefinir nuestra noción de lo que entendemos por "poética" puede ayudar a utilizar tal concepto de una manera más responsable y acorde con las condiciones de la poesía en nuestros días, y a aminorar la desorientación y falta de precisión que con frecuencia se trasluce detrás de la palabra en ámbitos tan diversos como la reseña crítica, el periodismo cultural, el salón de clase, los artículos académicos e incluso en las declaraciones de los mismos poetas. 

## Bibliohemerografía

Alcántara, Juan. "Poética y función testimonial", ponencia presentada en el II Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Iberoamericana, 2 y 3 de octubre de 2014.

- Andrews, Bruce and Charles Bernstein (eds.). *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*. Southern Illinois UP, 1984.
- Bayley, Edgar. *Estado de alerta y estado de inocencia. (Algunas reflexiones sobre el arte y la poesía)*, México: Universidad Iberoamericana, 1996 (Colección Poesía y Poética).
- Bernstein, Charles. *L=A=N=G=U=A=G=E contraataca (poéticas 1971-2011)*, prólogo de Eduardo Espina, Heriberto Yépez (coord.), Trad. Mario Bogarí et al, México, Aldus, 2013.
- Borges, Jorge Luis. *Siete noches*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Campos, Augusto de, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. *Teoría da poesia concreta: Textos criticos e manifestos 1950-1960*, São Paulo: Invenção, 1965.
- Campos, Augusto de, Haroldo de Campos, Décio Pignatari. *Galaxia concreta*, Gonzalo Aguilar (ed.), México, Universidad Iberoamericana/Artes de México, 1999 (Colección Poesía y Poética).
- Campos, Haroldo de. *De la razón antropofágica y otros ensayos*, selección traducción y prólogo de Roldolfo Mata, México, Siglo xxi, 2000.
- Casado, Miguel. *Un discurso republicano. Ensayos sobre poesía*. Madrid, Libros de la Resistencia, 2019.
- Compagnon, Antoine. *Las cinco paradojas de la modernidad*, Trad.. Ricardo Ancira, México, Siglo XXI, 2010.
- Compagnon, Antoine. *El poeta y su trabajo II*, Hugo Gola (ed.), Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1983.
- Compagnon, Antoine. *El poeta y su trabajo III*, Hugo Gola (ed.), Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1983.
- Compagnon, Antoine. *El poeta y su trabajo IV*, Hugo Gola (ed.), Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1983.
- Compagnon, Antoine. *El poeta y su trabajo. Publicación trimestral de poesía y reflexión poética*, 35 números, México: 2000-2010.
- Fenollosa, Ernst y Ezra Pound. *El carácter de la escritura china como medio poético*, introducción y traducción de Mariano Antolín Rato, Madrid, Visor, 1977.
- Genette, Gérard. *Umbrales*, Trad. de Susana Lage, México, Siglo XXI, 2001.
- Juliet, Charles. *Encuentros con Bram van Velde*, Trad. Hugo Gola, México, Universidad Iberoamericana, 1993 (Colección Poesía y Poética).
- Kostelanetz, Richard. *Entrevista a John Cage*, Trad. José Manuel Álvarez y Ángela Pérez, Barcelona, Anagrama, 1973.



- Laughlin, James. *Pound as Wuz: Essays and Lectures on Ezra Pound*, Graywolf Press, 1985.
- Magaña G Cantón, Isaac. *Estudio e índices de Poesía y Poética (1988-1999)*, tesis de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2015.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifiestos y textos futuristas*, tr. G. Gómez, N. Hernández y Cari Sanz, Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978.
- Montale, Eugenio. *De la poesía*, traducción y edición de Francisca Perujo, Valencia: Pre-Textos, 1995.
- Montale, Eugenio. "Éstas las razones de mi largo silencio. Diálogo con Eugenio Montale", *De la poesía*, traducción y edición de Francisca Perujo, Valencia, Pre-Textos, 1995.
- Montale, Eugenio. *Sobre la poesía*, Trad. Guillermo Fernández, México, UNAM, 2000.
- Olson, Charles. *Collected Prose*, edited by Donald Allen and Benjamin Friedlander, University of California Press, 1997.
- Poesía y Poética. Revista trimestral de poesía y reflexión poética*, 36 números, México, Universidad Iberoamericana, 1990-2000.
- Pound, Ezra. *El arte de la poesía*, Trad. José Vázquez Amaral, 2ª ed., México, Joaquín Mortiz, 1986 (Serie del Volador).
- Pound, Ezra. *Literary Essays*, edited with an introduction by T. S. Eliot, New York, New Directions, 1968.
- Rilke, Rainer Maria. *Cartas a un joven poeta*, ed. bilingüe, nueva traducción de Jesús Munárriz, Madrid: Hiperión, 2004.
- Rilke, Rainer Maria. *Teoría poética*, prólogo, selección y traducción de Federico Bermúdez-Cañete, Madrid: Júcar, 1987.
- Rimbaud, Arthur. *Obra completa bilingüe*, edición a cargo de Mauro Armiño, Girona, Atalanta, 2016.
- Rothenberg, Jerome. *Ojo del testimonio. Escritos selectos 1951-2010*, selección y traducción de Heriberto Yépez, México: Aldus, 2011.
- Tsvietáieva, Marina. *El poeta y el tiempo*, Trad. Selma Ancira, Barcelona, Anagrama, 1990.
- Valéry, Paul. *Notas sobre poesía*, selección, traducción y prólogo de Hugo Gola, México, Universidad Iberoamericana, 1994 (Colección Poesía y Poética)
- Valéry, Paul. *Teoría poética y estética*, Trad. Carmen Santos, Madrid, La Balsa de Medusa, 1998.
- Weinberger, Eliot (ed.). *Una antología de la poesía norteamericana desde 1950*, edición en español de María Baranda, México, Ediciones del Equilibrista, 1992.