

## UN ACERCAMIENTO A LA FIGURACIÓN DEL SENTIDO POÉTICA EN PASCUAL BUXÓ

POR

RAÚL CARRILLO-ARCINIEGA  
*College of Charleston*

En la década de los cincuentas la poesía latinoamericana pasaba por un momento determinante dentro de su estructura discursiva. La herencia de las vanguardias y su reelaboración dentro de la geografía americana para integrar, en palabras de Verani, la “crítica de lo nacional con lo universal” habían situado la base de lo que sería la poesía de la postvanguardia y sus preocupaciones temáticas y formales (11). El pensamiento poético hispanoamericano tomaría forma dentro de una reflexión muy anterior a todo el discurso poético de los cincuenta dentro de las tradiciones nacionales críticas eurocentristas. José Pascual Buxó (1931) muestra que la poesía es el producto de un mundo de los sentidos donde el espacio y el tiempo se juntan para conferir al discurso una profundidad arraigada en él, que demarca, que crea y vuelve de carne todo aquello que a la memoria se le ha escapado. José Pascual Buxó es un ejemplo paradigmático de la reflexión híbrida poética, de lo que hoy se conocería como pleno discurso de la postmodernidad globalizada. Exiliado al final de la guerra civil española su formación vivencial quedaría adscrita a una errancia poética con lo que inicia su producción. Esta errancia poética a la que hago referencia es *Tiempo de soledad* publicado por primera vez en 1954 por la Universidad de Guanajuato.

El pensamiento poético que presenta el joven Pascual Buxó es el de la reflexión por la escisión, por la fractura tanto de su propio contenido como de su propio vehículo que es no el concepto sino su elaboración discursiva. De ese modo, dentro del espacio poético que Buxó destaca, no es casual que el primer poema con el que da comienzo el libro lleve por título “¿Dónde el poema?” Es conveniente detenernos en prever la reflexión que inaugura la voz poética del libro. El poema de entrada nos plantea una pregunta cuya forma sorprende dentro de su estructura poética, o mejor aún, dentro de la respuesta que ésta demandaría. El poema es planteado como proceso de búsqueda, de investigación dentro del mundo de su propia realización; es decir, el poema fundamentalmente se hace, se conforma sin atender a los elementos poéticos dispersos en el mundo, como lo planteaba Gorostiza en sus “Notas sobre poesía”. Para Buxó el primer impulso pre-discursivo se encuentra dentro del cuerpo que articula la voz

poética. Afuera se reconoce el espacio como generador de una actitud o unidad poética cifrada, y por tanto que necesita una decodificación pasada por el tamiz del cuerpo expuesto a su devenir. Ese discurso que es el poema lleva en sí mismo la elisión del verbo. El verbo “ser” es diferido para provocar la ausencia de significado y encontrar en ese diferimiento un espacio de diálogo que pretenda descifrar el significado perdido hace ya tiempo en las landas del discurso. Lo que sorprende es esa exposición sobre la realización del poema y no sobre el concepto de su contenido poético. Este poema funciona como introducción a la reflexión de la teoría de la poesía que parte desde su realización física y escritural. Leemos en él:

¿Dónde el poema?

Fuera de mí  
su huella  
–la del agua–  
en la palabra abierta.

Dentro de mí  
su lumbre  
–su sonido–  
embistiendo en la niebla. (87)

El proceso que leemos se establece mediante dos dimensiones: la del exterior y la del interior. Afuera el poema como discurso no está totalmente materializado: es una huella, es decir, una ausencia de algo que estuvo como realidad material en el tiempo. El poema no ha sido aún escrito en su forma esencial; es decir, el concepto de poema no existe como tal porque aún no ha sido producido o convertido en discurso, dado que eso supondría su anulación y fijación dentro de la tradición discursiva: en este caso la tradición en español y sus múltiples actualizaciones. Así, afuera el poema es una huella que se va diluyendo, erosionando por la acción del agua como agente que borra el concepto y dinamiza el proceso. El agua, al mismo tiempo, expone lo que anteriormente la generación de las vanguardias había tratado de esencializar: la palabra. Aquí la palabra como concepto se anula para abrirse. De ese modo, la palabra en su estatismo tradicional se niega y propone una acción más dinámica cuya construcción de significado está afuera pero en movimiento. En esta experiencia pre-discursiva el poema se vislumbra pero no lo es todo, hace falta una acción corporal, una epidermis que construya su particularidad fuera de las leyes de la gramática y de la sintaxis. Por eso adentro la voz poética es “lumbre”, fuego que quema el cuerpo y también experiencia sensorial. Su sonido construye el doble proceso por el cual se habrá de localizar el poema como discurso. Esa búsqueda sólo queda enunciada porque, finalmente, es el principio del poemario que años más tarde Buxó identificaría en la

nueva edición como uno solo. Nos dice en su prólogo “el tiempo ha hecho [de todos los poemas] un solo poema”.

El poema desde su principio pre-discursivo puede disipar la niebla metafórica y presentar una realidad que no ha sido reconocida en su re-presentación discursiva. El lenguaje muestra y revela desde su enunciación y no desde su esencialidad. En 1954 Buxó decía dentro de su pensamiento poético lo que Ricouer enunciara en 1978 en su artículo “Filosofía y lenguaje” concretamente en su apartado referente a la “Teoría de las metáforas”:

[...] en el nivel poético [...] la nueva visión de las cosas es, al mismo tiempo, un nuevo modo de ser en común para los espectadores e incluso, para los lectores diseminados del poema. Todos estos modos de *referencia* común nos permiten decir que el *ser-en* el mundo que es llevado al lenguaje es, simultáneamente, el *ser-con* aquellos que comparten la misma lengua. (58)

El ser lingüístico, aprovechando la distinción del castellano entre ser y estar, es estar dentro del mundo, su lenguaje es su materialización discursiva: si hablo estoy en el tiempo.

El segundo poema del libro explora esa apertura de las palabras contrapunteadas con el silencio que cobra significado en su enunciación, o mejor en su “renunciación”, o mejor aún, en su enunciación elidada. El primer verso nos presenta este componente de grado cero, que plantea Barthes, para que la voz poética exponga su contenido vaciándose de él. Leemos en el poema: “Arde el silencio, lo empujan,/ puntas de metal, palabras” (88). Si nos detenemos otro poco en esta imagen descubrimos que el silencio del principio generador del discurso continúa en el interior de la voz poética para plantear ese estado de sitio que incomoda, o desvirtúa la aprehensión del mundo. El silencio debe ser abierto, herido mediante estas puntas de metal que son las palabras. Si bien es cierto que las palabras han sido abiertas para volver a explorar su margen denotativo en el mundo, también el silencio es parte del discurso enunciativo que es menester fracturar, herir. De ese modo, como apunta Ricouer el discurso muestra la apertura mediante la cual el mundo se genera: “En un discurso, en un texto o en una obra, lo primero que hay que comprender no es al sujeto que se expresa en dicho texto, y que en cierto modo se oculta tras él, sino el mundo que la obra de arte abre ante dicho sujeto” (56). La apertura se genera en dos niveles: el de la propia voz poética ante su aprehensión del mundo y el del espacio lingüístico del receptor lector del poema. Ricouer agrega:

Al poner el acento, más bien, en el mundo del texto como revelación de un nuevo modo de estar en el mundo, proponemos una recuperación del sujeto moderada completamente por el reconocimiento de la función hermenéutica principal, que consiste en poner de manifiesto el mundo del texto antes que al sujeto que lo creó. (57)

El poema de Buxó en su siguiente estrofa introduce una segunda persona, en el sentido etimológico del término *persona* (como entidad que suena, que emite su discurso). Esta persona poética está dentro de las vísceras de la voz y es la sangre. Sangre vista como líquido vital que sustenta la vida pero como desconcierto. Es a través de su permanencia dentro del mundo que ésta queda acorralada. El silencio una vez más está dentro del mundo como primer estado de las cosas desde las cuales se tratará de verbalizar el universo de la percepción de la voz.

Desde tu morada oscura  
¡hasta dónde,  
sangre mía,  
te levantas!

Cae el silencio, un manto  
de arena desahogada (88)

La realidad perceptiva de la voz poética y de la sangre funcionan como entidades exteriores que posibilitan el diálogo de apertura que el discurso poético ha ido planteando en sus inicios. Así el silencio vuelve a caer y, en su abismarse, se lleva la realidad de la voz para cubrir e interferir el discurso que representa el mundo en su espacialidad, en su realidad material. Los dos últimos versos del poema ponen de manifiesto el comentario de la voz ante su realidad circundante que hace que el cuerpo, pero sobre todos sus vísceras sanguíneas, se vea en el mundo de los objetos en el que se realiza esa negociación de significados que es precisa para su decodificación. Éstos versos dicen: “Sangre mía/¿hasta dónde te acorralan?” (88).

La reflexión del pensamiento poético continúa hacia la realidad del otro, o mejor dicho, del objeto amado que se descubre. La poesía y el discurso poético tienen por función la actualización de un encuentro y en él un reconocimiento, incluso cósmico, de aquello que implica la realidad del cuerpo y el examen de los sentidos. A partir del poema “5” se introduce un diálogo, un tú que sobrepasa la personificación metafórica de los órganos internos para abrir ahora, no sólo las palabras, sino la dimensión del discurso y de la persona poética que se inaugura dentro del espacio lingüístico de su reconocimiento. Ese “tú” que aparece es un espacio amado, es un actualización que persigue la construcción del fenómeno de encuentro con lo otro. Vía sobre todo necesaria para la autocomprensión del discurso en el que la reflexión se actualiza. Así como dice Ricouer en términos de funcionalidad de la obra poética:

[...] la función principal del obra poética, al modificar nuestra visión habitual de las cosas y enseñarnos a ver el mundo de otro modo, consiste en modificar nuestro modo usual de conocernos a nosotros mismos, en transformarnos a imagen y semejanza del mundo abierto por la palabra poética. (57)

Esta apertura es una verbalización del cuerpo propio mediante el cual la percepción se cuestiona y se abre.

La imagen que la voz poética tiene del objeto amado lo abisma para situarlo en un margen, en un territorio donde los sujetos acentúan su aislamiento y con ello la imposibilidad para la tensión conjunta que hace del cuerpo el espacio de encuentro y reflexión agónica que busca cobrar una sintaxis para reparar ese alejamiento. Los poemas 5 y 6, cuyos primeros versos son “¡Qué lejos, esta tarde!” y “Lejos” (93) ponen de manifiesto este tumulto de distancias bajo el cual se ha iniciado un diálogo con el tiempo y la distancia, con el ser y el estar: el ser de la imagen conceptual y la voluntad de aprehenderla en su totalidad, no obstante que dicha pretensión sea inaccesible en sí misma. En el poema 5 leemos:

¡Qué lejos, esta tarde!  
parece que viviéramos  
separados de un tiempo,  
que ayer se fue tu vida  
y que hoy la busco yo  
y sólo encuentro  
tu nombre sin sonido,  
lejano ya, desierto. (92)

En este poema el concepto incomprensible es esa aprehensión del contenido. Como he expresado en *Huellas y oquedades* (2007) para ilustrar esta paradoja del conocimiento siguiendo a Hjemslev: “Los problemas del contenido generan y oscurecen los significados tanto del signo, como elemento mínimo, como dentro de la frase” (15). Dentro de esa tensión la voz poética pretende una textualización de su imagen, busca tender, desplazar esa expresión para revestirla de un contenido particular y encontrar sólo la expresión de un signo sin los atributos del contenido conformado, o dinamizado, que persigue la fijación del concepto para llegar a su total comprensión. Evidentemente este lamento es porque tal necesidad de conocimiento no se completa, no se cumple en ninguna vertiente. El habla, que es la actualización discursiva de los signos pronunciados, no puede establecer y mantener el diálogo necesario para el intercambio cognitivo. De ese modo el silencio es lo único que se puede actualizar: el nombre sin sonido; un ideal que pone de manifiesto esa imposibilidad para asir el conocimiento del objeto que se percibe en el mundo. No hay certidumbre del objeto ni tampoco una asimilación de su contenido. En esa dinamización de percepciones el tiempo se vuelve a articular para mostrar el componente de inestabilidad de los objetos pero sobre todo de la acción del recuerdo. Por eso, la lejanía como categoría de aproximación (cosa que es paradójica) es la que va a posibilitar la reflexión del ahora frente a la actualización del recuerdo.

Los poemas de *Tiempo de soledad* postulan la lejanía y el espacio del ahora para confrontar la mirada e inventar al propio ser que persigue una aprehensión pero, especialmente, una conformación personal por su habla y sus sentidos. El poemario se transforma dentro de su propia cadencia para reflexionar sobre el objeto amado que hace que la voz poética reafirme su conciencia en el mundo de las percepciones hasta descubrir en el último poema, su escisión humana como *persona*, como entidad que habla para recuperarse dentro de su propia percepción.

El último poema de la serie precisamente evoca y termina en la ciudad, una ciudad en la que se descubre la voz poética totalmente expuesta y sola. Recordemos que el primer poema planteaba esa factura discursiva que la voz poética irá reelaborando para poder construir sobre todo su realización discursiva. En la ciudad la voz poética se enuncia incorporada, en ese “incorporarse” se actualiza como entidad receptiva y dice: “Dura ciudad en calma/ dormida en luz, cerrada/ por el sueño” (99).

La percepción del espacio urbano como constructor de realidades en el día contrasta ante la reflexión de un espacio para la reflexión metafísica que posibilita la despersonalización urbana. En ella se confrontan dos parejas de entidades axiológicas duales: el sueño y la luz, el ruido y el silencio, y finalmente el tiempo en el que se erige la realidad de la voz poética. En este poema que cierra *Tiempo de soledad*, la reflexión se rinde ante el tiempo que abre la puerta de la percepción para hablar de un discurso que no termina de construir los elementos cognitivos o la incertidumbre de no saber y de leer un poema que aún seguimos buscando.

#### POESÍA DE SENTIDOS FIGURADOS

Después del *Tiempo de soledad* de la voz poética vendría un espacio que el autor ha llamado *Boca de solitario*. En el prólogo que precede al poemario encontramos esbozada una teoría más verbalizada y concientizada que en el poemario anterior, pero igual de persuasiva ante los elementos que llevan al autor a encontrarse con la función poética de la que habla Jakobson y de la cual, se intuye una filiación contradictoria. En su famoso y ya clásico libro de teoría *Las figuraciones del sentido* (1984) Pascual Buxó escribe que “[p]ara Roman Jakobson la ambigüedad confiere a la poesía su esencia simbólica, compleja, polisémica, que íntimamente la permea y organiza” (68). La poesía es no comunicación pero no carece de sentido. Buxó escribe: “Me parece evidente que ni escribimos en verso cosas que podemos expresar hablando ni que cuanto dice un poema tenga que ser necesariamente ‘comprendido’. El poema –se dice– no tiene ‘sentido’, un sentido; no aspira a su comprensión intelectual”. Buxó continúa explicando que finalmente el sentido del poema no es total ni totalizante sino que es un discurso abierto que prefigura un sentido ajeno a las intenciones del autor o de su cometido inicial. El poema expresa, en un momento inicial, alguna afectación vivencial (con esto se incluye la vivencia del propio discurso en el sujeto enunciante)

de aquel que escribe para luego tratar de “contagiar” el cúmulo discursivo con palabras que vuelvan a recrear esa afectación. De ese modo, el poema se vuelve más bien carne o sentidos, como lo expresa el propio Buxó cancelando la posibilidad de que el poema contenga sólo una lectura. Dos elementos plantean ahora esta teoría de la poesía: la afectación y el contagio. Si en *Tiempo de soledad* la voz poética nos había planteado un estado pre-discursivo sólo como receptor del cuerpo que habita, en *Boca de solitario* el movimiento es de suspensión de la comprensión por una ausencia de sentido que busque la aprehensión y contagie esa misma afectación, que el autor descubre dentro de su estancia en el mundo articulado del discurso poético. En otras palabras, la poesía da testimonio de una enfermedad que necesita ser dispersada enunciativamente. Esta poesía requiere de la acción del discurso para afectar los sentidos del poema y los del lector a quien éste va dirigido porque a la postre el poema es comunicación pero de otra naturaleza. No una comunicación intelectual sino expuesta en la piel de las palabras. Pascual Buxó expresa que el poema es un objeto formal hecho sólo de palabras “verdaderas y justas”, con lo que critica los poemas hechos por libres asociaciones discursivas del sistema. Es decir, aunque el poema sea una entidad discursiva sin sentido aparente no pretende ser “comprendido” intelectivamente pero sí necesita ser padecido con el cuerpo. La prueba de este padecimiento se manifiesta en la lectura y finalmente en el resultado de un lector afectado por ésta misma.

*Boca de solitario* plantea como título la anatomía de la producción del discurso que intenta comunicar pero no pretende ser “comprendido” sino padecido con los sentidos del cuerpo. El poema entonces al final queda como una serie de “señales aisladas”, como apunta Buxó, que tal vez guarden entre sí sólo una “esotérica relación”. De esa forma, el poema se convierte en una relación de señales que están más allá del propio sistema y que sólo puede actualizarse como discurso cuando en lucha constante éstas se entretejen para imaginar su furtiva relación.

En el primer texto del poemario en cuestión se manifiesta esta lucha por asir la afectación y su contagio. Es un poema breve en el que la voz poética enuncia una carencia, y pide: “un puño de cenizas, un leve tumulto de palabras y un poco de agua para amasarlas” (147). Las cenizas se han afectado y convertido en palabras para cobrar forma mediante un amasijo que no llega. Es sólo el testimonio de una carencia, de una buena intención, poema metapoético que nos abre la teoría esbozada por el propio autor a una práctica de la misma. El poema se amasa con detritus, cenizas, que son palabras que han perdido el significado de aquello que alguna fue el poema. No hay un sentido que las respalde; sin embargo la comunicación no está cerrada. Asistimos a esa carencia de forjar un discurso poético que conduzca a esa revelación dibujada, esbozada con una lucha, no con el lenguaje sino con su significado impuesto: inutilidad ante la espera que por no poder soportarla mejor se anula enunciándola. Así la voz pide ese impulso que lo lleve a contagiarse de ese padecimiento de no ver del todo realizada su vivencia corporal mediante los sentidos de la piel.

Las cenizas serán la metáfora más presente de esta ausencia, de este signo que ha diferido el significado del sistema para interponerlo a otro que aún no termina de fraguarse. En el poema “Sólo tu nombre” el nombre es la única certeza del conocimiento que puede cantar la voz poética. El nombre del objeto contemplado es a quien llama la voz poética; su conocimiento es lingüístico, su relación con el espacio físico revela un espacio textual en el que se desenvuelve para llenar su sintaxis con la boca desde la cual emite una oración y clama. El nombre no es pronunciado sino que es enunciado bajo esa necesidad de carestía que no aparece. En el poema leemos: “Un instante/ abro la boca//–aire y ceniza– llamo” (148).

En la boca de la voz poética sólo hay aire y cenizas, cenizas volátiles, palabras, donde la única certeza no está en la ponderación discursiva del encuentro sino sólo en el nombre que aún no se pronuncia porque el poema no lo registra. Esta “boca-figura” se irá repitiendo dentro de las señales de los poemas para tratar de hacer suya, por un acto de nutrición o de asimilación, el objeto amoroso al que la voz poética le habla. Al mismo tiempo, la contemplación del mismo objeto hace que esta misma voz se haga cuerpo para intentar adentrarse en el conocimiento del otro del que sólo posee la impronta del recuerdo y el instante del encuentro actualizado, perdido del poema.

En el texto “De las oscuras aguas” la percepción del cuerpo lingüístico se ve contrariada. La persona poética argumenta haberse rescatado de las aguas oscuras de un posible poema y del endurecimiento de la boca; la boca que ha dejado de ser sólo ese órgano que abre al cuerpo en su nutrición para ser tomado como el productor del discurso. Es una boca que en el poema se encuentra sitiada por nervios, arenas y sueños para después confundir al cuerpo en su percepción del tiempo y del mundo. La voz poética levanta la corteza de la piel donde no puede más que llamar: producir sonido, buscar ese espacio de comunicación del poema que apela a los sentidos del sin sentido intelectual y es, en última instancia, la carencia la que se afirma. En el poema leemos:

La boca endurecida  
y abrasada  
de arenas y de sueño.

Levanto la corteza.

Voy llamando.

No te encuentro.

Allí, anonadado  
en el profundo mar,  
revolviste mi cuerpo. (149)



La voz poética patentiza esa confusión en la que el conocimiento del otro no se logra, sino sólo el extravío del sentido absoluto. De ese modo, la “afectación” del poeta que articula el discurso está dada por la imposibilidad de encontrar el mecanismo discursivo que aprehenda el contenido de aquello que experimenta: ese contagio que, más que traducción como quería Gorostiza, sea la extensión de un padecimiento enunciativo. Por eso la “Imagen de la muerte” es una boca abierta por la que no se produce discurso, por la que no se articula palabra. La voz poética afirma tener la certeza del objeto amoroso que contempla pero las palabras caen para cerrar esa búsqueda que el autor plantea:

Cuando busco  
entre la espesa agua  
de la noche  
la sola claridad  
de tu boca y tus manos.

Cuando llego,  
estremecido hielo,  
altas torres,  
trigo de soledad  
en la fuerza del viento.

Cuando llamo en tu oído,  
cuando pongo  
mi boca endurecida  
sobre tu caracol  
sordo y desierto.

Cuando tengo  
entre las manos ásperas  
tu callada certeza.

sombría y anegada:  
¿cuál es el mármol  
de tu boca abierta? (150)

La voz poética realiza un recorrido cognitivo: busca, llega y llama. Sin embargo, cuando ha tenido la certeza de que el viaje al encuentro ha sido recorrido, ésta no se materializa en el objeto y sólo plantea la boca abierta, fría, cerrando el intento de intercambio cognitivo. La afectación de la voz nos ha revelado la enfermedad de sus ausencias y su imposibilidad para la enunciación certera que sitúe al objeto amoroso dentro del sistema ideal, inamovible de las definiciones canónicas. Al hablar de la modernidad poética Octavio Paz plantea cómo éste intercambio cognitivo del objeto

amoroso se realiza y se fuga a través del “tiempo instantáneo del erotismo” con el cual se ejerce un proceso de conocimiento metairónico. En él no se desvaloriza al objeto sino que “nos revela la interdependencia entre lo que llamamos ‘superior’ y lo que llamamos ‘inferior’ y nos obliga a suspender el juicio” (429). Es en esa “incomprensión” del contenido de la poesía, planteada por Buxó en su prólogo, donde se comunica lo inasible del conocimiento. El amor, así, es mostrado como un llamado que no responde, con una boca abierta pero carente de toda comunicación verbal porque la verbalidad en el discurso cognitivo de los hombres se ha perdido, y dentro la poesía ha puesto en relación el cuerpo como mecanismo cognitivo para abrir el funcionamiento del mundo lingüístico como ausencia y abismo. Precisamente en “Oleada uniforme” leemos:

Hincha los labios, levanta  
la carne estremecida,  
sonríe con la espuma,  
cae y canta.

Desde lejos empieza,  
trae olores y grasas  
blancos vientres redondos,  
cintas oscuras,  
rotas bajo el agua. (151)

(...)

Lívidos vientres  
hinchados sin ternura  
arden lejos,  
fuera  
y lejos  
del agua. (152)

El objeto del conocimiento poético al que Buxó intenta aproximarse está dentro de la ambivalencia de la pareja amor/metaironía que gira como argumenta Paz “sobre el eje de la afirmación erótica y la negación irónica” (428). Es en esta ambivalencia que se erige la comunicación diferida por la poesía del objeto amoroso; es ahí en donde se produce la afectación que es preciso dispersar, contagiar a la persona con la que no se realiza una comunicación sino una transmisión de un discurso virulento.

De esta virulencia la voz poética procederá a enunciarlo como se enuncia un sacrificio del que no se sabe, donde la certeza del conocimiento enunciativo una vez más, es aquello que se afirma. El poema “Piedra de sacrificio” nos abre a una ritualidad atávica y al mismo tiempo incomprensible dentro del conocimiento lógico. El sacrificio

tiene por cometido, según Chevalier, la purificación del objeto sacrificado para darle un nuevo sentido a la relación del sacrificador con el espacio metafísico desde el cual procede (818-19). A este dios se le ofrenda un conocimiento impuesto, heredado, transmitido generación tras generación por el lenguaje; un lenguaje que es “Dura memoria/ piedra/ de sacrificio lento” (155) desde el cual la voz poética anunciará lo inasible de esa memoria que no preserva el objeto ritualizado del conocimiento corporal. La voz poética dice acercar la manos para “tener” o mejor dicho, encontrarse sólo con “un maligno dulzor/ una espesura/ de soledad y nervios” (156). Es el cuerpo puesto en el mundo para percibir su desencanto circundante de inasibilidad del todo. El poema entonces termina por concluir “Escribo a tientas” porque ya coexiste en la posibilidad de una dirección determinada (156). El lenguaje sacrificado no ha podido asirse y sólo quedan las huellas y las marcas de lo que esa ritualidad le ha dado mediante el poema. De ese modo, la memoria es parte de una red intrincada de relaciones “sacrificacionales” y rituales en cuyas actualizaciones discursivas, que son los poemas, la percepción establece un desplazamiento del sentido. Este desplazamiento conduce a la aprehensión de un mundo a partir del lenguaje que ha tratado de dar cuenta de la afectación de la voz poética por apropiarse de un sistema único de relaciones corporales-lingüísticas. De ahí que la “escritura a tientas” adquiera un nivel de reconocimiento del proceso de desplazamiento del objeto nombrado.

El doble juego entre el nombrar a partir del mecanismo de producción del aparato fonador y su realización escritural hacen que la intimidad del conocimiento amoroso, la “Intimidad con ella”, llegue por contagio y yuxtaposición de labios que no sólo otorgan los líquidos que habrán de mezclarse para producir un yo enamorado, sino que la voz poética vierte palabras que no producen una ramificación sintagmática. Son sólo elementos de un sistema idealizado. En el poema se lee:

Deja, a veces, sus labios  
chorrear en mi boca.

Noche de sal,  
derrumbe de mis manos.

Hundo los ojos  
en su palma oscura  
dejo pudrir palabras  
–paja y heno.

Arde, a veces, su boca  
en mi oído:  
roe mi boca  
su espumoso almendro. (158)

La boca roe, al mismo tiempo come con dificultad; pretende nutrirse, llenarse del almendro a quien a transformado en árbol ritual para contrastar la dupla suavidad/aspereza. La aspereza al final de poema terminará siendo cenizas sobre el pecho de la voz poética. Por tanto esa nutrición enamorada plantea la dificultad de una alimentación despojada de toda delicadeza para postular que la nutrición del amor por la boca se enfrenta a una nutrición confusa: una suavidad que es sólo aparente porque el almendro al final está dotado de una capa de espuma que la oculta. De ese modo, la aproximación al objeto, que ha querido ser engullido para ser parte de una realidad permanente de la voz poética, no consigue una vez la materialización dentro del proceso de definición de un sistema no actualizable. Al final el objeto amoroso: “Deja/ la húmeda ceniza/ crujir sobre mi pecho” (159). Con esta ceniza la aprehensión del objeto en su totalidad se va diluyendo en el discurrir de la actualización lingüística del poema.

Sin embargo, ante toda esta inasibilidad del objeto disuelto en el mundo que busca una actualización en la persistencia de la memoria, la voz poética nos habla de una “Certidumbre del alba” (164). Con esta ponderada certidumbre lo que sucede no está expresado del todo sino que pertenece a una indeterminación del sentido, misma que es posible postular mediante una axiología del sistema semiológico con el que la voz poética ha trabajado a lo largo del libro. Ésta resolución del texto se encuentra esbozada dentro de un estado que tampoco puede verificar del todo la certidumbre de un conocimiento comprobable en todas sus actualizaciones. Así el poema plantea lo siguiente:

Mientras dormías  
ha ido levantándose.

Clara en el agua.  
débil,  
tendida al sol del sueño.

Mientras dormías tú  
fue amasándose  
su pulida materia.

Firme en el sol,  
desnuda,  
llena de luz y nervios,

Nació mientras dormías.  
Está ya negra y fría  
en tus ojos despiertos. (164)

El poema presenta una indeterminación que no se resuelve explícitamente pero, siendo consecuente con el resto de los poemas y los problemas planteados con anterioridad, podemos aventurar que es la creación del mismo poema. La materialización del poema en una estructura definida que finalmente debe ser leída por el objeto amoroso. Así el poema plantea varios niveles, el nivel de la producción, de suerte metapoética, que establece dos sistemas de equivalencias entre los grados contemplativos y “reproductivos” del amor y de la escritura del poema. La imagen es la actualización del contenido poético de la afectación que la percepción de la voz poética ha tenido al estar expuesto a la certidumbre de que sólo puede “re-producir” la experiencia mediante una enunciación lingüística. De ese modo, el planteamiento lleva a la comunicación de dicha afectación mediante la actualización del proceso poético. Esa es la única certidumbre que la voz poética puede postular y describir, el proceso de producción y reproducción de la afectación que el mundo causa en la estructura discursiva del poema.

José Pascual Buxó nos presenta esa escrupulosa conformación de su sistema poético en donde el contagio ha tenido la marca de la incertidumbre desde donde apunta la única certidumbre: la materialización del poema. Como apunta Buxó en el prólogo de *Boca de solitario*: “Si la inteligencia puede iluminarnos, hemos de aprovechar su angosta andadura para organizar el poema dentro de la vasta confusión de asaltos y derrumbes con que se presenta”. Los poemas, entonces, son sólo la guía discursiva imaginaria de una percepción que nos traiciona constantemente.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Carrillo Arciniega, Raúl. *Huellas y oquedades: Teoría de la poesía de Jorge Cuesta y José Gorostiza*. México: Eón, 2007.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *A Dictionary of Symbols*. Nueva York: Penguin Books, 1996.
- Gorostiza, José. *Poesía completa*. México: FCE, 1996.
- Ricoeur, Paul. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Pascual Buxó, José. *Las figuraciones del sentido*. México: FCE, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Memoria de la poesía*. México: UNAM, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Tiempo de soledad*. Guanajuato: Universidad Autónoma de Guanajuato, 1954.
- Paz, Octavio. *La casa de la presencia. Poesía e historia*. México: FCE/Círculo de lectores, 1994.
- Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México: FCE, 1990.

