



Ensayo poético (con oso bailando adentro a la luz de las estrellas)

Cecilia Pisos

Modo narrativo/ Modo poético

El poeta cubano Eliseo Diego decía en el prólogo a su libro *Por los extraños pueblos (1958)*, sobre la utilidad de la poesía:

¿Y para qué sirve un libro de poemas?, preguntarán ahora, obedientes, mis hijos. Servirá para atender, les respondería. Maestros mayores les dirán, en palabras más nobles o más bellas, qué es la poesía: básteles entretanto si les enseño que, para mí, es el acto de atender en toda su pureza. Sirvan entonces los poemas para ayudarnos a atender como nos ayudan el silencio o el cariño¹.

En estos tiempos que corren y que nos hacen correr, con omnipresentes pantallas que nos distraen la mirada de la vida, a los grandes y a los chicos, no es poco mérito el que le cabría, si seguimos estas palabras, a la poesía: ayudarnos a prestar atención, a observar con lente primigenia y lenta, el mundo que nos rodea y envuelve.

Y, sin embargo, a pesar de su imperiosa necesidad, la poesía se nos resiste. Se nos resiste con insistencia y no termina de instalársenos o de correr apropiadamente en nuestras cabezas... Es porque para abordarla es necesario cambiar el programa o la manera de pensar. Pasarla del *modo narrativo* al *modo poético*. El modo narrativo es tan omnipresente que, por un lado lo tenemos instalado por *default* desde los primeros cuentos de la infancia, y por otro, se nos actualiza constantemente como sistema de organización mental desde el cine, la televisión, las construcciones de las redes sociales, los videojuegos, y hasta a través de las historias que toda sociedad se cuenta para explicarse.

El **storytelling** se extiende por terrenos inesperados, escribía en 2006 la socióloga norteamericana Francesca Polletta (...):

(...) los gerentes deben contar historias para motivar a los trabajadores y los médicos están formados para escuchar las historias de sus pacientes. Los reporteros se han unido al periodismo narrativo, y los psicólogos, a la terapia narrativa. (...) Tras una tradición secular de los relatos de viajes, es pues, el concepto mismo de relato el que ha derivado de un continente científico a otro: de la psicología a la educación, de las ciencias sociales a las ciencias políticas, de la investigación médica al derecho y a la teología o las ciencias cognitivas. (...) [En 2005] James Phelan ya no dudaba al hablar de “imperialismo narrativo”.²

¹ Diego, Eliseo. *Poesía*. La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1983. Citado en: Andricaín, Sergio y Rodríguez, Antonio Orlando. *Escuela y poesía. ¿Y qué hago con el poema?* Buenos Aires, Lugar Editorial, 2003.

El *modo poético*, como contraparte, opera últimamente en el vacío por el indiscutible doble peligro de extinción de la poesía. Desaparecen, por un lado, del aire de las familias, de las comunidades, los versos de tradición oral. Hasta no hace mucho, la escuela hacía el gesto de recoger los versos del acervo tradicional, la poesía popular que provenía, vía oral, de las casas, para avanzar, a partir de ese aire compartido de ritmos y palabras, hacia la poesía escrita y/o de autor. Y se cantaba y se jugaba en los patios. Ahora, con las casas puro silencio o *tablet*, es la escuela la que está abriendo las páginas de las antologías impresas que reúnen estos poemas populares para ponerlos en el aire del aula³.

Por otro lado, los poemas de autor, que nacieron ya escritos están de “corpus bastante ausente” en los planes editoriales, y por ende, en las escuelas, y por ende, en la experiencia lectora de los alumnos y los mediadores, y por ende en los planes editoriales, y por ende en las escuelas... y así, como el cuento de nunca acabar.⁴

¿Y en qué se diferencian específicamente ambos *modos*, *el narrativo y el poético*? Vamos a explicarlo al *modo poético*, con una analogía: esto es, diciendo una cosa para significar otra. En el relato, la cabeza del narrador carga las palabras en vagones que hacen el viaje de tres paradas (introducción, nudo, desenlace) en sus variantes de orden posible, que más o menos

² En: Salmon, Christian. *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*. Barcelona, Ediciones Península, 2010, (pp. 30-34)

³ Una decena de años atrás ya comentaba el especialista español Pedro Cerrillo: “Una investigación que realizamos hace cuatro años en nuestra universidad nos proporcionó datos muy relevantes sobre esos cambios en la transmisión, también en el aprendizaje de este tipo de composiciones; el estudio de diversas canciones recogidas a 168 informantes, niños que estudiaban 4° y 5° de primaria, nos indicó que el 21 % habían aprendido la canción que nos ofrecieron de sus profesores. El dato se corroboraba con las referencias al lugar donde aprendieron esa canción: solo en el 52% de los casos el lugar estaba relacionado con la familia (“casa”, “pueblo de los abuelos” o “cuna”), mientras que en el 40% el lugar era el “colegio” (a veces, incluso, a través del libro de texto correspondiente). Es decir, que, en esos casos, se había pasado de una transmisión natural de generación en generación a un aprendizaje escolar: en ocasiones, también, de la oralidad a la escritura”. (En: *Hacia una didáctica del cancionero infantil: un nuevo marco para la recepción de la lírica popular infantil*. CEPLI, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.)

⁴ O, al menos, eso era lo que venía sucediendo hasta ciertas recientes intervenciones de las políticas de lectura, que promovieron, con buena intención indiscutible y como en la representación cívica, un cupo para los géneros “débiles” o con menos presencia editada como la poesía. Lo que no hay que perder de vista en este asunto es que, sin la simétrica capacitación de los mediadores, siendo que muchos no tienen, quizás por estas mismas razones de escasez en círculo, una *historia lectora* con experiencia en el género, el gesto será solo de validez editorial.

todo cuento o novela es. Las palabras son, en este caso, un medio para conseguir un fin; se encaminan, se alinean en el tiempo, siguen un orden evidente, van hacia algún lugar. Como una fila de chicos que entra al aula volviendo del recreo.

En un poema, en cambio, las palabras *están en recreo*, para seguir con esta metáfora escolar que además tanto nos atañe por el motivo que hoy nos reúne. Y ya se sabe que, en los recreos, cada quien es libre de hacer lo que le viene en gana, de juntarse con quien quiere, de permanecer solo, de tocar a los demás, como en el juego de la mancha, de esconderse, de reírse, de lastimarse...

Umberto Eco da una explicación muy interesante sobre las diferencias que tiene el escribir en modo narrativo y escribir en modo poético:

Considero que para contar lo primero que hace falta es construirse un mundo lo más amueblado posible, hasta los últimos detalles. Si construyese un río, dos orillas, si en la orilla izquierda pusiera un pescador, si a ese pescador lo dotase de un carácter irascible y de un certificado de penales poco limpio, entonces podría empezar a escribir, traduciendo en palabras lo que no puede no suceder. ¿Qué hace un pescador? Pesca (y ya tenemos toda una secuencia más o menos inevitable de gestos). ¿Y qué sucede después? Hay peces que pican, o no los hay. Si los hay, el pescador los pesca y luego regresa a casa. Fin de la historia. Si no los hay, puesto que es irascible, quizás se ponga rabioso. Quizá rompa la caña de pescar. No es mucho, pero ya es un bosquejo. La cuestión es construir el mundo, las palabras vendrán casi por sí solas. *Rem tene, verba sequentur* (tienes el tema, se dan luego las palabras). Al contrario de lo que, creo, sucede en poesía: *verba tene, res sequentur* (tienes las palabras, de ellas sale el tema). (...) ⁵

Como escribir y leer son operaciones correlativas, esta diferencia entre la narración y la poesía que se presenta en la escritura se replica en la lectura. Cuando uno lee un cuento, toma el tren de las palabras y visita las estaciones propuestas en el viaje de la escritura. Las palabras nos dan la experiencia de un mundo, de su extensión, que verificamos en el recorrido, y de su duración, porque el cuento es también máquina del tiempo.

En el recreo del poema, donde las palabras no se quedan quietas, con tanto movimiento desordenado, nunca estamos seguros de lo que pasa; siempre que se tocan, se tambalean y el principal problema que se presenta es, como en el viejo juego de las estatuas, congelarlas, para que la foto no salga movida, y podamos responder a las preguntas *¿Qué quiere decir el poeta? ¿A qué se refiere?* ⁶

⁵ De "La novela como hecho cosmológico" En: *Apostillas a El nombre de la rosa*. Buenos Aires, Lumen-Ediciones de la Flor, 1986.

⁶ ¿Será por esta inestabilidad peligrosa de las palabras de la poesía que los poemas más exitosos en la escuela son aquellos que más se parecen a los cuentos, o sea, los poemas

Dentro de las prácticas de aula, sobre todo las relacionadas con la costumbre cómoda del cuento, realizar operaciones exegéticas a los fines de dejar (a)sentado el sentido de los textos es una de las estrategias de lectura más tranquilizadoras. Sin embargo, intentar leer en *modo narrativo*, a rajatabla, los textos poéticos, puede resultar frustrante y desalentador. Por un lado, porque está **el juego de la multirreferencialidad** de las palabras en el poema. Por otro, por **la deliberada tarea de ruina de la referencia** que, como consecuencia, este juego decreta, entendiendo la ruina como la corrosión de lo que hay de más seguro en la relación entre la realidad y el lenguaje, la conexión entre nuestra interioridad y el mundo allá afuera, la persistente soguita entre las palabras y las cosas, que la poesía, para nuestro desconcierto, se empeña en desatar, casi como lo hace la filosofía pero “al alcance de todos los inconscientes”, parafraseando a André Breton. ¡Poesía laberinto intenso y nosotros adentro, en vez de abandonarnos al juego vertiginoso, buscando como locos el hilito de Ariadna que nos desenrede, paso a paso, de ella!

Pero, en lugar de querer fijarla, como a una mariposa desvanecida entre las páginas de un diccionario, si nos dispusiéramos a escribirla o a leerla, sobre todo esto último y en abundancia, la cosa sería más sencilla: ella, *Madona Poesía*, se rendiría, más tarde o más temprano, a nuestro esfuerzo. Es cuando intentamos contarle las patas o las alas, los pelos o las escamas, que con enigmática sonrisa se nos vuelve puro lomo resbaladizo arco iris en las manos: nos deja acariciar sus colores, nos ronronea aliterada y termina por escurrírsenos entre los dedos. Aunque “El poema es inexplicable, no ininteligible”, dice el poeta Octavio Paz.⁷

Leer en modo poético: recuerdo de mi primer poema

Un poeta es un hacedor profesional de objetos verbales.

W.H. Auden

Todas estas cuestiones sobre la lectura de poesía que puedo intentar hoy racionalizar frente a ustedes las supe, a golpe y porrazo de intuición, a los ocho. Les pido un esfuerzo para que me imaginen de esa edad justo el día en que tuve la revelación de la capacidad poética, valga la redundancia, de la poesía. Un día cualquiera de segundo grado, fines de noviembre y mi aula

narrativos o relatos en verso, que sólo usan de la poesía el componente del ritmo, pero que a la vez traen todavía a las palabras bien encarriladas en la vía del cuento?

⁷ En: *Corriente alterna* (1967).

de cortinas azules ondeando en la brisa del casi verano, mi señorita Olga nos hizo copiar el poema *El milagro* de Juana de Ibarbourou. Recuerdo que el impacto fue instantáneo. En el poema, a la, digamos, “protagonista” le brotan rosas en los extremos de los dedos y, colmo de los colmos, se ocupa de avisarnos, para que no nos engañemos, de que no se trata para nada de una manera de decir, de un artificio literario, aunque quizás sí, de una locura. En ese momento, recuerdo, tuve primero la sensación de la maravilla de esas manos florecidas, su imagen muy vívida y al mismo tiempo susurrada en la repetición intensiva –hoy pasadita de moda- de la palabra *rosas*: *¿Qué es esto? ¡Prodigio! Mis manos florecen. /Rosas, rosas, rosas*
a *mis* *dedos* *crecen.*

Y luego, el descubrimiento de que esa creación se debía a las palabras, a haberlas combinado de modo tal que dieran origen a un objeto nuevo, no existente en el mundo real. Sin poder expresarlo todavía sino hasta mucho después, no me habían maravillado unas simples florecitas de palabras sino la “capacidad de crear mundo” que es el gran poder que la poesía detenta y otorga. Inmediatamente supe que debía mantenerme todo lo posible cerca de eso.

Y ahora voy a raspar con la uña sobre dos detalles de la postal de ese encuentro que creo propiciaron mi relación de por vida con la poesía. Uno: no tuve que hacer con el poema más que re-cordarlo, es decir, pasarlo de la lengua al corazón a la cabeza, hacerlo sonar y resonar en mi entendimiento.

En este sentido, permítanme pinchar aquí con una chinche una descripción de Cortázar de lo que sería, más o menos, la experiencia de la lectura de poesía, que se desliza no sobre el eje de la extensión, como el relato, sino sobre el de la intensidad:

(...) Cómo no pensar, después, que de alguna manera la poesía es una palabra que se escucha con audífonos invisibles apenas el poema comienza a ejercer su encantamiento. El poema comunica el poema, y no quiere ni puede comunicar otra cosa. Su razón de nacer y de ser lo vuelve interiorización de una interioridad, exactamente como los audífonos, que eliminan el puente de fuera hacia adentro y viceversa para crear un estado exclusivamente interno, presencia y vivencia de la música que parece venir de lo hondo de la caverna negra (...) ⁸

Segundo detalle: el decir una y otra vez el poema, como repetida cajita de música, me dio el tiempo necesario, mientras me lo aprendía, de *aprehenderlo*, de hacerlo tornasolar en todas sus dimensiones: musical o sonora, sensorial o de imágenes, conceptual o de sentido.

Cuarenta años después, en una operación de retrolectura, en las palabras más serias de Rafael Oteriño, constato esos tres vectores que me atravesaron desde un único poema:

⁸ En: Cortázar, Julio. *Salvo el crepúsculo*. Buenos Aires, ed. Sudamericana, 1993.

Hoy podríamos decir que la poesía se afirma en la tríada formada por música, imagen e idea (o imaginación conceptual). Habrá quienes le darán prioridad a uno de estos componentes sobre los otros dos y habrá épocas y culturas que pondrán a otro distinto por encima de los restantes. (...) La poesía es un campo de fuerzas que es fruto de la organización de sus materiales antes que de la presencia o ausencia de alguno de ellos⁹.

Nadie me habló de rima en ese momento ni me señaló la lupa de subrayar imágenes, ni siquiera se me preguntó qué quería decir ese poema. El poema me fue entregado, como quien pone en las manos de otro un delicado organismo vivo, sutil y aéreo, una mariposa... Y justo también, una vez atesorado en la jaula de mi corazón, para que lo echara al aire a volar, desde la voz con que iba a recitarlo.

Escribir en modo poético: ensayo abierto

*Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas!
Hacedla florecer en el poema.
Vicente Huidobro*

Pasaron unas décadas, la postal está amarilla pero la poesía sigue en mí como un aleph central y fidelísimo, intocable y eterno. Desde dentro de él, todavía niña burlona y agitando rosas en la punta de mis dedos, me miro hacer, trajinar, transpirar cada vez que intento, ensayo escribir un poema. Luego de todos estos años, en los que leí y escribí tantísimos, y pude ayudar a unos cuantos escondidos poetas a encontrar el hilo de su voz, es la primera vez que voy a mostrar mi mesa de trabajo. Los invito, a partir de este momento, a hacer de cuenta que se sientan en la cabina de un poema mientras se está escribiendo y a dar las vueltas, que valga la redundancia por segunda vez, me hacen dar los versos. A las dos velocidades bien distintas que se corresponden con los dos momentos de la escritura: el momento inicial de caos intuitivo (*verba tene*); el posterior de orden racional de la materia poética (*res sequentur*).

Pónganse cómodos en mi lugar, sujétense tranquilos, siéntanse como en casa; después de todo, a mí me gusta mucho pensar que es verdad eso de que el decir de la poesía es colectivo, suerte de *vox populi* que el poeta acierta a poner en acto históricamente en las palabras del poema. Entonces, si el poeta habla como el lector mismo podría hacerlo, el lugar de sujeto, “el *cockpit* del poema” estaría como “vacante”, en disposición de ser ocupado siempre por el lector, habilitando, con validez indiscutible, la operación de reconocimiento o

⁹ De: “Una afinación siempre nueva”. En: AA.VV. *El verso libre*. Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2010.

“identificación” que se produce frecuentemente de manera espontánea y como efecto de lectura.

Si el estilo es el espíritu individual, este es simplemente quien lleva a cabo el recorte, quien rastrilla en el océano del gran rumor donde el vulgo canta, dice Diana Bellesi y completa: entonces, el objeto que compone, el poema, es una cicatriz que ante los ojos de quien lee, ante la escucha, vuelve a abrirse en herida resplandeciente, vuelve a ser de quien fue siempre, del vulgo¹⁰.

Antes de empezar, debo advertir finalmente, para los oyentes impresionables, que no me importó poner este poema en la mesa de disección porque ya, de por sí, se trata de un poema que tiene un oso muerto adentro. Pertenece al libro inédito *Circo*¹¹, en el que los diferentes poemas se suceden reproduciendo los actos de una función circense más otras escenas detrás de bambalinas, como esta que canta el baile triste de un oso solo y dice así:

Ensayo

Oso bailando solo

bajo la luna lenta

de algún pueblo perdido.

Oso bailando torpe

con su tutú de estrellas

¹⁰ (En: Bellesi, Diana. *La pequeña voz del mundo*, Buenos Aires, ed. Taurus, 2011, pp. 10-11.)

¹¹ Generalmente los poemas que conforman cada uno de mis libros de poesía tienen en común un “tema” (lo constante) sobre el que los poemas funcionan como variaciones (tal es el caso de *Las hadas sueltas*, *Las brujas sueltas*, *Todos los ogros*), o una “forma” repetida (lo constante) a la que los diversos temas de los poemas deben adaptarse (el hechizo en *El libro de los hechizos*, la pregunta poética en *Una pregunta por punta*, la copla en *Soplacoplas*). También he hecho coincidir ambos ejes de “tema” y “forma” en los poemas ultrabreves de la serie de pájaros de *El pájaro suerte*. Lo que es común a todos los libros es que nunca adoptan el aire de florilegios o antologías, la actitud “de todo como en botica” con que se suelen armar los poemarios para niños, quizás justificada en su rareza, y sí buscan establecer claramente un tono (dado por su composición acotada en un período de tiempo) que marca la pertenencia/pertinencia de los diferentes poemas como modulaciones de una voz dentro de la misma serie.

y sus ojos sin brillo.

Oso bailando triste
bajo la música amarilla
chillona de la pista.

Oso bailando en sombras
contra la lona tensa,
a los cansados tumbos.

Oso bailando rígido
después del latigazo,
por detrás del aullido.

Oso bailando quieto.
Oso bailando negro
con su tutú de estrellas.

Solo el ojo sin lágrima
de la luna del pueblo
mira al último oso:

oso bailando en ronda

de estrellas verdaderas

en la arena del cielo.

Si escucharon atentamente, habrán notado que la musiquita del poema proviene, no de las repeticiones a final de verso o *rima*, que no tiene, sino de las que suceden adrede también a comienzo de cada *terceto* o grupo de tres versos: “oso bailando”, que es a la vez el “tema” del poema, iterativo como todo ensayo, que se repite hasta que el número o truco salga bien, y el *pie poético*, que dio impulso al primer momento intuitivo de la escritura.

A partir de la duración igual de cada verso dada por el *metro* o la *medida*, se fueron recortando figuritas de aliento y silencio en el aire, de manera alternada, para que las palabras bordonearan la música. Y con estas repeticiones iniciales o *anáforas*, y estos cortes regulares en la cadena de sonidos, logramos darle al poema el ritmo de la música triste que el oso del circo baila adentro.

Veamos ahora como se pasa de un oso vivo al comienzo del poema a un oso muerto en el final. A fuerza de repetir el ensayo, me contestaría un chico, el oso bailando termina por caer exhausto. Si nos fijamos bien, todas esas repeticiones de primer verso de estrofa tienen como contrapunto, una variación graduada de adjetivos (**oso- bailando solo, torpe, triste, en sombras, rígido, quieto**) que recargan la expectativa y preparan el clima del final del poema. El ensayo que *se textualiza* en los versos que repiten sus comienzos, va acumulando cansancio sobre la piel del oso; las repeticiones (los ensayos) son iguales entre sí pero sumados en el tiempo van potenciando el efecto, van estirando y estirando la piel del poema/la resistencia del animal hasta que todo se rompe al mismo tiempo. Y estalla el silencio como escenario final para el lector.

Una vez que, al comenzar a escribir, entendí esta música no deliberada que el bailar del oso me iba marcando y que se me apareció en las dos o tres estrofas iniciales, directamente busqué seguirla. Así los segundos y terceros versos de cada terceto, proponen a través de complementos preposicionales (otra repetición, esta vez de estructuras de la frase) una escenografía y un vestuario, que nos van agregando información sobre la situación de este animal de circo:

bajo la luna lenta
de algún pueblo perdido.

con su tutú de estrellas
y sus ojos sin brillo.

Y que también van entretejiendo otros subtemas bajo la forma de *sinestesias* (música amarilla) y *aliteraciones* (lona tensa, cansados tumbos)

Simultáneamente, dentro de cada terceto, el drama de la libertad reprimida del oso se juega y rejuega una y otra vez a través de una cadena semántica de oposiciones sucesivas:

oso solo *versus* el pueblo -de los hombres- // oso salvaje, torpe *versus* el artificio del baile y del tutú de estrellas// oso triste, de ojos sin brillo *versus* la luz chillona de la pista.

Y cuando ya se han apilado la suficiente cantidad de ensayos sobre la piel del oso y la suficiente cantidad de versos en equilibrio en el poema, llega el final o remate. O muerte del oso.

Tengo que aclarar que, en su primera versión, el poema terminaba escenificando el drama con un *oxímoron* que volcaba el poema casi dentro del género del terror, evocando la figura de un oso nocturnal y fantasmático:

Solo el ojo sin lágrima
de la luna del pueblo
ve al último oso:
oso bailando muerto.

Y esto sucedía frente al ojo cíclope e impávido pero no único de la luna, ya que también el ojo del lector asistía a este forcejeo final del lenguaje por decir en una frase, los dos opuestos

en pugna que en un campo no poético se autoexcluirían ya que *un oso que baila no está muerto, y si está muerto, no baila*.

Esto era, en el cierre, una síntesis en imagen, de la idea primera que yo tuve cuando empecé a escribir el poema: dejar ver la bambalina oscura y densa de crueldad del ensayo por oposición al número lleno de amables luces falsas del oso amaestrado que se nos muestra en la pista durante la función. Justamente todo lo contrario a “ojos que no ven, corazón que no siente”, había logrado instalar sobre el oso ya quieto una luna reveladora como un reflector. El lector no podía mirar para otro lado y el oso había quedado sobre la pista completamente agotado de significado.

Pero entonces intervino en la historia de la escritura de este poema un lector real, mi hijo de 14 años, activista precoz, por otra parte, que a los seis años se atrevió a escribir en su rudimentario inglés una carta al primer ministro de Canadá para pedirle que detuviera justamente la matanza de osos polares, Tras su lectura, me comentó: “Sí, el poema está bueno, pero los chicos se van a quedar tristes con este final”.

Y entonces, vuelta a poner al oso en la pista, vuelta a dar cuerda al poema para hacerlo sonar hasta el punto preciso en que, estaba claro que no iba a resucitar al oso muerto porque yo había más o menos logrado decir esto, su muerte, que tenía *in mente* desde el principio del ensayo, y estaba convencida de que con este tono, con este preciso fraseo podría tocar el corazón del lector. Pero desde esa mirada, más cercana a la del destinatario, entonces se me hizo evidente que algo tenía que hacer con la angustia que podía llegar a generarse en un joven lector; sobre todo teniendo siempre en cuenta que lo que los autores de LIJ escribimos puede estar sujeto a mediación, en el mejor de los casos, en el mejor de los mundos posibles, pero que debe poder sostenerse sin ella, por si algún chico nos lee en la soledad de su cuarto, en la soledad de su vida.

Y así salió la segunda versión:

Solo el ojo sin lágrima¹²

¹² Ahora que corrijo y anoto este ensayo, veo que quizá podría haber escrito: *Solo el ojo sin párpado* (como ojo que está más obligado a mirar al no poder cerrarse). Empero, este ojo tendría un matiz de indiferencia mayor que el ojo que quedó, que se supone capaz de abrirse y cerrarse y llorar, y sin embargo, no lo hace. Estas son las cosas que el poeta alcanza a ver en el momento de la corrección del poema, cuando la atención es extrema, y el ojo del poeta no parpadea, y no cuando, en el momento de la escritura, solo le es dado vislumbrar, con los ojos entrecerrados, aquello que va a ser dicho a su través.

de la luna del pueblo

ve al último oso:

oso bailando en ronda

de estrellas verdaderas

en la arena del cielo.

Ahora la muerte del oso está elidida, más bien no está dicha con todas las letras sino a partir de un montaje cinematográfico de fácil interpretación para un lector joven, avezado en pantallas y cortes de planos y más acostumbrado a proceder, a avanzar a través de las imágenes que de los encadenamientos lógicos del discurso. Así, del penúltimo oso (el oso último y *muerto* en la anterior versión) pasamos al nuevo oso del final, que ya baila en otra pista, no terrenal sino celeste, y que es el oso constelado de las *estrellas verdaderas*.

La lectura de mi hijo, que impulsó la búsqueda del nuevo final, abrió después de la atmósfera cargada de adjetivos depresores, una ventana de aire fresco, casi como un suspiro de alivio. Después de tanto dolor contenido, aparece la imagen del oso bailando *en ronda*, con toda la festividad que evoca esta palabra infantil y redonda. Para dejarlo bailar libre, feliz, y verdaderamente oso, le arranqué el tutú de estrellas falsas, el artificio con que el hombre del circo quería hacerlo humano. Y le amplié el círculo de su baile a una pista de las dimensiones de la Vía Láctea por lo menos¹³. Fuera que el lector viera al oso bailando literal con estrellitas personificadas, ¿por qué no?, o al oso más abstracto de las constelaciones que muestran en los documentales, del planetario o en las láminas de los manuales, sin resucitar al oso, habíamos sacado definitivamente su cadáver de la pista.

Por último, más allá de las músicas del poema, más allá de las imágenes que nos evoca, más allá de los sentimientos o pensamientos que, como objeto sensorial y lingüístico nos lleve a sentir o pensar, tengo que confesar que este análisis del poema *Ensayo* es una puntilla

¹³ También podría haberlo liberado del todo, del cerco de la ronda, del cerco de la arena, de la forma del círculo, en general y haber marcado la oposición natural-artificial no en las estrellas sino en el oso. Así el final podía haber sido: oso cazando estrellas, /estrellas verdaderas, / por el salvaje cielo.

primorosa y posterior que fui bordando por encima del respunte inicial y balbuceante de los versos. Que ellos sí, salieron sin que yo los pensara; luego pensé y acomodé algunas estructuras, como dije antes, para que la música fuera más perfecta. Cuando empecé a escribir yo también estaba sola en la hoja en blanco como una pista iluminada, bailando ciega con la única certeza de que quería compartir la tristeza de un oso amaestrado moviéndose en redondo, hasta caer exhausto. Entonces, en el principio, sentí que el poema debía tener versos medidos, regulares porque alguien estaba bailando adentro, y también versos sombríos porque alguien estaba bailando con la más fea, la Muerte.

Y, finalmente, cuando terminé de escribir el ensayo sobre el poema *Ensayo*, tenía la sensación de que esta combinación de intento, oso, baile y estrellas, que me sonaba, que me seguía sonando, la había oído/entrevisto/leído en otro lado. Hasta que me acordé dónde. Y era en *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, en que aparece una frase en la que se da cuenta exacta de la distancia, la terrible distancia que los poetas conocemos existe entre lo que intentamos decir y lo que queda dicho en el poema: “La palabra humana es como una especie de caldero roto con el que tocamos una música para hacer bailar a los osos, cuando lo que nos gustaría es conmover a las estrellas con su son”.

.....
...

A modo de despedida, vamos a darle entre todos respiración boca a boca al osito; y fieles a la naturaleza mixta aérea de la poesía, hagamos resonar el clandestino callado baile de este ensayo en una lectura coral compartida.

Si a medida que pronunciamos los versos, el oso baila, el poema canta, podremos quedarnos tranquilos, igual que cuando se nos aclara en los créditos al final de las películas en las que intervienen animales: el poema que participó de esta ponencia no ha sufrido ningún daño durante mi exposición.