

GABRIEL ZAID: POETA DE SILENCIOS

Ociel Flores*

“El silencio sería el modo auténtico de la palabra;
sólo calla aquel que sabe hablar”
(M. Blanchot)

Es sabido que la mayor angustia del escritor se produce cuando éste enfrenta la página en blanco, sinónimo a un tiempo de reto y amenaza de esterilidad. Al igual que el lienzo para el pintor o el mármol bruto para el escultor, la página virgen, materialización del silencio en la literatura, es percibida como campo en el que se ha de librar la batalla de la creación. Desde esta perspectiva, la escritura es concebida como la actividad que agrega palabras significantes ahí donde no se dice nada.

Sin embargo, la escritura no consiste solamente en colmar la hoja con palabras; la misión del escritor no reside en llenar el espacio vacío, sino en encontrar un equilibrio —tal vez más que estético— entre lo que se expresa y lo que se omite. Tal vez sea más exacto decir que la tarea del poeta reside en contener los trazos de los signos que podrían inundar las páginas con ruido in-significante.

El silencio es indispensable a la palabra: sin una tela de fondo en la cual se asiente,

el signo lingüístico no significa. No dice otra cosa T. S. Eliot cuando lamenta que la atmósfera en la que el poeta canta no sea propicia para la poesía:

*“Where shall the word be found, where
will the word resound?
Not here, there is not enough silence...”¹*

El libro de Gabriel Zaid, *Reloj de sol*, invita a hacer un análisis del valor del silencio en su poesía, en dos de sus sentidos. El primero es la palabra “silencio”, que aparece con frecuencia en sus poemas y que alude a varias formas de “ausencia de habla” (llamémoslo así). La segunda forma reside en el número importante de poemas breves² que se incluyen en este volumen. En ambos casos, el silencio, lejos de expresar

¹ T. S. Eliot, *Collected poems (1909-1962)*, p. 102.

² Bajo este título, Zaid reúne los poemas escritos entre 1952 y 1992; de ellos, aproximadamente la mitad corresponden a nuestra clasificación de poema breve, es decir, poema de menos de diez versos. Algunos de estos poemas se reducen a tres versos.

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

ausencia de significado, cumple un papel central en la definición del sentido del texto. Dicho de otra manera: resulta tentador buscar no sólo la realidad a la que alude el término "silencio", sino también el significado de lo que se calla al limitar el número de graffías en un poema. Aunque no podemos, evidentemente, sustraernos a la necesidad de partir de lo que se manifiesta de manera más o menos explícita, el objeto enfocado será lo que no se dice.

Octavio Paz, entre otros, ha abundado en los vínculos que guardan la palabra y el dominio de lo sacro, y ha señalado el respeto religioso que el poeta profesa a la enunciación como puerta de entrada al mundo "otro", al que se accede por medio de la "invocación" poética. El espacio en el que el poeta habla tiene, por tanto, algo de sagrado.

El lugar sacro, en efecto, propicia el recogimiento y la introspección; de ahí que, cuando se entra en un templo, se perciba "un silencio religioso". En un santuario no se habla, no sólo porque las palabras no son necesarias, sino porque alteran, corrompen, la perfección de la quietud propia a la meditación.

El reposo silencioso del templo puede ser transgredido sólo cuando se canta a la divinidad; es decir, cuando se dice bajo la forma de la oración la palabra sagrada.

Algo semejante sucedería con la superficie, llamémosla inmaculada, sobre la cual se escribe el poema: antes de tomar la pluma, el poeta penetra en un espacio quieto para decir sólo aquello que debe decir: la *palabra necesaria*.

Zaid alude a la relación que existe entre la brevedad del poema y su contenido sagrado —entre otros menos solemnes—: "La vecindad de la poesía con la oración, el apólogo, el chiste, el aforismo, se debe

a la brevedad, que impone recursos de omisión."³

EL SILENCIO QUE VIVE EN LA PALABRA

En su "Nocturno",⁴ Zaid asocia la imagen de un campo cubierto de viñas a un poema, racimo de palabras que, como la uva, guarda en él el vino concentrado de su silencio significante:

"Viñas, las del silencio.
Viñas, las de palabras
Cargadas de silencio."

El silencio es, así, la esencia de la palabra, el jugo que naturalmente llena sus formas. Ramón Xirau afirma, en este sentido, que el *silencio esencial* "está en la palabra misma como en su residencia, como en su morada; es el silencio que expresa: el silencio que, dicho, entredicho, visto, entrevisto, constituye nuestro hablar esencial."⁵

La palabra silencio es el significante menos inexacto que el poeta tiene para sugerir una forma de plenitud que sólo se encuentra en el universo ajeno a la limitada percepción del hombre. De ahí que la uva, ser del mundo vegetal contenga en su mutismo una verdad "indecible".

³ Gabriel Zaid, "Dicho sea con temor", en *Ensayos sobre poesía*, Obras II, p. 125.

⁴ "Nocturno", en Gabriel Zaid, *Reloj de sol. Poesía 1952-1992*, Obras I, p. 33. "Todos los poemas" de Zaid han sido tomados de este volumen. En lo sucesivo, sólo se mencionará el título y la página.

⁵ Ramón Xirau, *Antología*, p. 152.

En el poema "Pastoral",⁶ aparece un paisaje al atardecer, atmósfera en la que, al declinar el día, se acentúa la tranquila presencia de la vida. En este escenario, algunos árboles se manifiestan sin alterar la perfecta armonía de la naturaleza.

"Una tarde con árboles,
callada y encendida.

Las cosas su silencio
llevan como su esquila.

Tienen sombra: la aceptan.
Tienen nombre: lo olvidan."

Hay instantes en que las cosas son de manera plena, como el mundo cuando simplemente es. Nombrar los seres del universo en ese momento equivale a alterarlos, a distorsionar su presencia; de ahí que las cosas eviten los nombres que de manera inexacta los designan. La plenitud no se expresa en palabras: el silencio es la manera de hablar de lo que está colmado de sí.

Algo semejante ocurre en el poema "Adoración":⁷

"Aguas nocturnas, silenciosas,
se abren, caen en sí mismas,
exaltadas."

En una imagen nocturna, que sugiere la inalterable quietud de lo permanente, las aguas fluyen, silenciosas a pesar de su movimiento; la razón: "caen en sí mismas". El movimiento que siguen las aguas es equivalente al reposo de los árboles del poema anterior, por el silencio que envuelve a

⁶ "Pastoral", p. 57.

⁷ "Adoración", p. 72.

ambos. Al verse en sí mismo, el elemento animado permanece inmutable: ¿ha habido en las aguas algún cambio?, ¿han dicho algo en su líquido lenguaje? La unión de la materia acuosa es completa: las aguas que se mezclan son idénticas; por ello, se funden sin mencionar su reencuentro: para volver a ser ellas mismas, las aguas no necesitan "decir" su acuerdo: son, sin más...

En los tres poemas, el universo habla su lenguaje eterno, "su habla inocente"⁸ formada de uvas colmadas, de árboles quietos, de aguas que fluyen y refluyen, elementos todos que, sin necesidad de decir, repiten su verdad inmutable.

En un ensayo dedicado a la poesía mística, Ramón Xirau recuerda la existencia de La Palabra, equivalente del Verbo creador, antecedente y fuente de la lengua de los hombres:

"la palabra, el verbo, el Logos, son previos a las palabras [...] de la misma manera que el Logos de Heráclito era previo a todo discurso [...] y para San Juan Evangelista en el principio estaba el Verbo."⁹

Habría por tanto una forma de lenguaje eterno, anterior al hombre, independiente de él.¹⁰ La palabra del hombre no sería sino un eco lejano de este lenguaje. Por ello, la poesía, que se nutre de él, se expresa de manera más intensa en el habla humana a través de la ausencia de palabras. No resulta extraño, por tanto, que el poema recurra al

⁸ Cfr. Octavio Paz, *Cuadrivio*, p. 151.

⁹ Roman, Xirau, R. *Antología*, op. cit., p. 155.

¹⁰ Para Heidegger, afirma Steiner: "[es] el lenguaje el que habla y no "al menos de una manera primordial, el hombre.", *Martin Heidegger*, p. 38.

silencio y, más aún, que busque convertirse en silencio.

La oposición entre la lengua del hombre y el lenguaje universal se hace evidente en el poema "Transmisión nocturna".¹¹

"Las selvas africanas, el Nilo
que se desborda, las costas de Grecia,
una sonrisa imperceptible, las ciudades,
todo reducido a mirada, pintura, telefoto."

En los primeros versos, la vivacidad de la existencia, manifiesta en la desbordante naturaleza de las selvas y de los ríos, o en "una sonrisa imperceptible", es reducida a imágenes estáticas por los aparatos modernos ("telefoto, teletipo...").

En seguida, el poeta enumera momentos cruciales de la vida de los hombres "el robo del fuego, la expulsión / del paraíso / la poesía, la construcción / de templos..." que sufren la misma acción reductora, efecto perverso de la voluntad humana.

En los últimos versos, el poeta yuxtapone a estas obras de los afanes humanos, la imperturbable vida cósmica. Un reloj que "habla solo" ofrece el fondo de su tic-tac a las nimias obras del tiempo humano, cuya insignificancia se acentúa frente a la desmesura del cosmos:

"En el delirio del tic-tac binario,
El universo se expande con la lentitud
De la hierba: todo pasa reducido a
silencio."

El universo, ajeno a las preocupaciones humanas, se mueve con lentitud, al mismo ritmo al que la hierba crece. El universo "se expande" sin emitir un solo sonido: "todo

pasa reducido a silencio". Una vez más, el silencio es la enunciación de lo inconmensurable, del infinito, de lo perfecto inalcanzable para el ser humano. El silencio es la resolución final del habla eterna del universo: no se dice nada porque todo está dicho desde siempre.

LA IN-SIGNIFICACIÓN, SEMEJANTE AL SILENCIO

Se ha hablado de la in-significación como de la imposibilidad de decir. Es necesario recordar ahora algo sabido: en poesía, incluso el ruido significa. En los últimos versos de *Altazor*, en los cuales el lenguaje deja de significar algo concreto, el poeta, Huidobro en este caso, lleva las palabras a los límites de la significación, y con ello al límite del decir humano. Las palabras que terminan por perder su referente señalan el vacío en el que se yergue la existencia de los hombres; para Paz es "La nada [es decir,] la otra cara del ser."¹²

En el poema "Cuervos",¹³ se escucha una alharaca proveniente de una parvada de cuervos de fisonomía incierta que repiten la misma frase de una "lengua muerta":

"Se oye una lengua muerta: paraké.
Un portazo en la noche: para qué.
Tienes razón: para qué.

En este caso, la irónica imagen de Zaid alude, no al deliberado despojo de referente que el poeta inflige a la palabra poética, sino a un hecho dramático: a la incapacidad de dar sentido a los sonidos que se emiten.

¹¹ "Transmisión nocturna", p. 110.

¹² Octavio Paz, *Convergencias*, p. 59.

¹³ "Cuervos", p. 77.

“Paraké, para qué” es la respuesta absurda que el hombre da a actitudes igualmente absurdas: “Un portazo en la noche”, “Un revólver que vacía todos sus paraqués”. La alharaca de los cuervos-hombres es su reacción ante “Un silencio podrido / [que] atrae los paraqués...”: como la violencia atrae la violencia.

El silencio al que se alude no es la expresión de la plenitud. Es la descripción de la atmósfera en la que los hombres gritan su incapacidad de comunicarse. El “graznido carnicero” que perfora ese silencio impuro, “para qué-paraké”, tiene dos valores asociados a la perversión humana: es un ruido, animal, cuya posible significación ha sido aniquilada por la incapacidad de comunicar de quien lo emite. Es también la interrogante que irrumpe en la conciencia de quien presencia actos que materializan el absurdo. Actos que en el poema toman forma en imágenes absurdas en extremo, como la escena con la que se cierra el tétrico monólogo de un revólver criminal, escenario en el que sólo “Humea una taza negra de café”.

EL SILENCIO: FONDO Y LÍMITE DE LA PALABRA

Ahora bien, cuando Zaid elige escribir un poema breve, su intención es evitar que el espacio sea cubierto por ruido innecesario. Sus versos buscarán entonces ser certeros para que la blancura de la página —el silencio que acoge el poema— no sea alterada innecesariamente. En el poema “Claustro”¹⁴ se percibe el ánimo del poeta

¹⁴ “Claustro”, p. 60.

que se decide a no romper el silencio más que con unas cuantas palabras indispensables.

“Entre vivir y pensar,
La puerta a medio cerrar.
Ver es ser de par en par.”

La concentración verbal da más intensidad a este poema en el que se invita a salir del encierro parcial, al que se reduce aquel que sólo piensa la existencia, y a contemplar el mundo en su plenitud.

Se ha dicho que la página es tela de fondo en la que se imprimen los oscuros caracteres de la escritura. Hay que agregar que las grañas precisan su sentido gracias al espacio vacío que, al separarlas unas de otras las define: al enmarcarlas les asigna un espacio significativo. No sucede otra cosa cuando el lector intercala pausas más o menos prolongadas en su lectura. El silencio, omnipresente en la escritura, impone un orden a las palabras que, de otra manera, se aglutinarían caóticamente sobre la línea y desembocarían en el ruido o la no-significación. Más aún, la cantidad de espacio que separa las líneas, matiza el sentido de las palabras o de los versos. Ejemplo de esto es el poema “Alba de proa”:¹⁵

“Navegar,
Navegar.
Ir es encontrar.”

En este caso, la pausa evoca una prolongada travesía; el espacio libre sugiere la lentitud del navío que se desplaza, silenciosamente, sobre la línea horizontal del mar.

¹⁵ “Alba de proa”, p. 27.

Ahora bien, en ocasiones el espacio señala no la separación necesaria a las palabras, sino también la ausencia de ellas. La elipsis es en este caso portadora de una significación "por ausencia", que participa claramente en la orientación del sentido del texto. La elipsis es frecuente en el *haiku*, género que omite palabras que serían necesarias en una frase gramaticalmente "completa", pero de las cuales se puede prescindir sin que el sentido se vea anulado —por la sugerencia implícita en la omisión. La elipsis sirve entonces para "condensar la expresión del pensamiento".¹⁶ Otro efecto, paralelo, de la elipsis es incrementar la intensidad del silencio y darle, por este medio, al poema mayor poder de evocación. Al reducir el número de palabras de los versos, se produce un resultado semejante al que se obtiene en un dibujo de trazos breves. "La riqueza del poema es como la riqueza del dibujo: dibujar es omitir."¹⁷

EL SILENCIO: ANTICIPACIÓN Y CULMINACIÓN DE LA PALABRA

En este orden de ideas, el silencio que antecede al poema y que continúa después de él, lejos de entrañar ausencia significación, sería la *premonición* y la *culminación* de lo que fue dicho. Octavio Paz afirma que el silencio reaparece en el momento en que las palabras han agotado su capacidad de evocación, es decir, cuando no pueden

decir más pues lo que podrían seguir diciendo está fuera de su alcance.¹⁸

El silencio pasaría por la palabra y volvería a su plenitud, después de ese breve instante de "imperfección" durante el cual palabra se hace oír. De esta manera, el silencio es realización y no agotamiento o fracaso de la palabra. El poema, si es un poema de verdad, atraerá este silencio "original".¹⁹ Por ello, sugiere M. Blanchot, el poeta debe ceder su lugar al lenguaje; debe callar "*Pour qu'en ce silence prenne forme cohérente et entente ce qui parle sans commencement ni fin.*"²⁰

En este sentido, escribir un poema equivaldría no a agregar signos a la página, sino a "perforarla" o a hacerla transparente para permitir que salga, aun de manera parcial, lo que ya se encuentra en ella, en su silenciosa blancura. Este procedimiento es equivalente al del arqueólogo que limpia la cubierta de un fresco antiguo que, poco a poco, se revela a su mirada.

Por otra parte, cuando el poeta habla — cuando escribe— su incidencia en la producción del texto es limitada. El poeta no utiliza la lengua para explicar un hecho, no usa a su antojo las palabras, sino que permite que se extiendan por la superficie de la página. En el poema, las palabras se asocian libremente, no para decir algo, sino para suscitar la aparición de una forma que evoca, por la virtualidad de su significación, todas las formas posibles. El poema

¹⁸ Cfr. Octavio Paz, *Poesía en movimiento*, p. 34.

¹⁹ Octavio Paz, *La búsqueda del comienzo*, p. 41.

²⁰ "Para que en ese silencio tome forma coherente y comprensible lo que habla sin principio ni fin", en Maurice Blanchot, en *L'Espace littéraire*, 1955, p. 22.

¹⁶ Cfr. Harold, Henderson, *An introduction to haiku*, p. 7.

¹⁷ Gabriel Zaid, "Dicho sea con temor" en *Ensayos sobre poesía*, op. cit., p. 124.

concentra en sus versos una infinidad de posibilidades de aludir a la realidad, sugiriéndola. La poesía sienta la posibilidad de decir lo indecible porque no dice una sola cosa, sino que despierta imágenes que llevan en sí la inminencia de las interpretaciones que los lectores le atribuirán. Cuando se habla del sentido que puede encontrarse de manera plena sólo en el silencio, cabría precisar que no hay un sentido sino un número indefinido de ellos. La metáfora hace explotar la significación unívoca, y la pluralidad de la lectura potencial multiplica las posibilidades de significación. Es por ello que "No hay sentido, hay búsqueda de sentido."²¹

Mallarmé propone un método que amplía la multiplicación de los sentidos del poema. El poeta francés "libera" en *Un lance de dado*: la significación de las palabras al dotarlas de una forma de "movimiento" dictado por el azar. Por este hecho puede decirse que el poema no dice nada antes de la combinación que cada lector compone con caracteres diversos dispuestos "libremente" sobre la página. Berreti interpreta la combinatoria poética de Mallarmé señalando que sus versos están llenos "*Non pas de mots mais d'intentions*".²²

En esta misma dirección, Paz menciona el *mantra* que, al multiplicar sus oraciones:

"... concibe el lenguaje como un juego idéntico al del universo en que el lado derecho y el izquierdo, lo masculino y lo femenino, la plenitud y la vacuidad,

²¹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 34.

²² "no de palabras sino de intenciones", en J. Berreti, *Mallarmé et Poe*, p. 68.

son uno y lo mismo —un lenguaje que todo significa y, al fin de cuentas, significa nada."²³

Las experiencias anteriores muestran la modestia del trabajo del poeta: propiciar el decir que se encuentra en el origen, en "La Palabra, El Verbo, El Logos", en el estadio en que la palabra no tenía necesidad de decir.

NO AL SILENCIO

En el poema "Piscina",²⁴ Zaid ilustra el dilema del poeta que se ve a sí mismo frente a la alternativa de callar, es decir, de renunciar a su misión de poeta, o de manifestarse y afirmar por este medio su existencia.

"Vengo al aire, del agua más ligera,
A reanudar lo que se rememora."

El poeta viene al mundo como el nadador sale del agua. El universo al que llega, el de "la prisa y el temor", es ajeno al mundo de la perfección de lo que todavía no es, el mundo del "tiempo flotante y suspendido". Por ello, siente la tentación de permanecer en el limbo del que sale a la vida.

"No me des a luz, madre, te pido,
que aquí ni prisa ni temor me asalta
y oigo el tiempo flotante y suspendido.

Quiero la libertad, y la más alta
libertad del silencio en el olvido
¡y es el aire del mundo el que me falta!"

²³ Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, p. 106.

²⁴ "Piscina", p. 21.

El anhelo del poeta —si el verso final no dijera lo contrario— sería: “la más alta libertad del silencio en el olvido”. No ser: no hablar, no haber pasado por el mundo. Pero su conciencia de hombre lo lleva a desear “el aire del mundo”, la vida imperfecta ajena al silencio. El poeta quiere vivir, contaminarse de imperfección y cantar la existencia humana.

Ha habido a lo largo del siglo pasado cierto desaliento acerca de la utilidad del lenguaje. La principal razón: el uso perverso que la sociedad del mercado ha hecho de él, al apropiárselo y al usarlo para fines turbios. Particularmente sensibles a este fenómeno, los poetas reaccionan de diferentes maneras. Algunos, llenos de desconfianza hacia la lengua desviada de su fin natural, como Francis Ponge, la concebirían como “*une sécrétion de la bête humaine, une babe comparable à celle de l’escargot...*”²⁵

Otros, buscarían los medios para revalorar supreciado instrumento. Xirau habla de la búsqueda del significado de la palabra perdida como la acción predominante de las emprendidas por la poesía moderna.²⁶

Los surrealistas habrían iniciado esta tarea y elegido para llevarla a cabo un medio paradójico en apariencia. Para ellos, el único instrumento válido para contrarrestar los efectos del lenguaje falaz del mundo moderno, sería la lengua misma. Breton rechazó incluso las posibilidades que ofrecía la pureza de la música por no perder en su totalidad el valor equívoco —en el fondo, esencialmente humano— del lenguaje. Esta

²⁵ “Una secreción de la bestia humana, una baba comparable a la del caracol...”, en Jean-Paul Sartre, *Critiques littéraires. Situations I*, p. 301.

²⁶ Cfr. Ramón Xirau, *Antología*, p. 152.

decisión subrayó el carácter irrenunciable de la lengua y la fidelidad que se exige del poeta, que no traiciona la pluralidad del hombre al no traicionar la pluralidad de la palabra.²⁷

Si bien, como dijera Sartre, “*Il faut un certain courage pour se décider non seulement à écrire mais même à parler*”²⁸ El poeta no tiene más remedio que escribir. La palabra es condición del ser del hombre, confirmación de su naturaleza consciente, dicente. Y la misión de quien escribe es clara, pues ¿cómo podría explicarse el absurdo de un poeta que se resignara al silencio? Absurdo equivalente al de la tecla que Zaid añade a la máquina de cantar, cuya autoría atribuye Machado a Juan de Maiirena: “Añadimos una tecla nula [propone Zaid], ni escribe, ni hace avanzar el carro”.²⁹

El silencio que el poeta busca no es por tanto el de la renuncia. Basta recordar la anécdota de Robinson con la que se ejemplifica el absurdo de una palabra que no se dirige a un interlocutor. Se habría imaginado al solitario cazador gritando nombres a las aves de las que se alimentaba, “para distinguirlas”. Acto ingenuo que desemboca en un desatino: “Sean cuales fueran los ruidos que puede causar un individuo lingüísticamente aislado, no podrían considerarse un ‘lenguaje’”.³⁰ Las palabras,

²⁷ Cfr. Octavio Paz y Julián Ríos, *Solo a dos voces*, p. 65.

²⁸ “Hace falta una forma particular de valor para decidirse no sólo a escribir sino incluso a hablar.”, en *Critiques littéraires. Situations I*, p. 303.

²⁹ Gabriel Zaid, “Demostración sobre el soneto”, en *Ensayos sobre poesía*, Obras II, p. 64.

³⁰ Peter Winch et al., *Estudios sobre la filosofía de Wittgenstein*, pp. 148-149.

distintas unas de otras, sirven para señalar las diferencias que separan una cosa de otra, sí, pero esta actividad es inútil si no hay alguien a quien decírselas. El lenguaje es ante todo de naturaleza social; siempre que se dice algo, se le dice a alguien, así sea "mi otro yo".

Levinas, por su parte, afirma que, frente a su prójimo, el hombre no puede callar, no puede permanecer indiferente. El discurso —el saludo cotidiano o el poema— asegura que el yo ha atendido "responsablemente" a la presencia manifiesta del otro, presencia que constituye en sí un llamado imperativo, un requerimiento que no puede quedarse sin atención: "El decir es una manera de saludar al otro, pero saludar al otro es ya responder de él. Es difícil callarse en presencia de alguien; esta dificultad tiene su fundamento último en esa significación propia del decir, sea lo que sea dicho".³¹

Si este imperativo es válido para el hombre común, su valor se acrecienta cuando se trata del poeta, el hombre de la palabra, destinado a vivir con ella y a través de ella.

Finalmente, J. M. Domenach habla de un silencio que exige la respuesta del poeta como portavoz de aquellos que están incapacitados para recurrir a sus atributos:

*"Il y a cependant des silences qui ne signifient ni l'échec ni la honte. D'abord le silence qui nous pousse à parler, de ceux qui sont empêchés de le faire. Le silence de ceux qu'on n'entend pas parce qu'ils sont écrasés, emprisonnés".*³²

³¹ Emmanuel Levinas, *Ética e infinito*, p. 74.

³² "Hay sin embargo silencios que no significan fracaso o vergüenza. Primeramente, el silencio que nos empuja a hablar, el de aquellos que

Ahora bien, el poema breve es una respuesta al llamado del prójimo, pero es también una muestra de humildad, de mesura y de equilibrio. El poeta siente la imperiosa necesidad de decir, pero tiene el valor de decir sólo lo valioso, y por tanto la cordura de callar lo mucho. Silencio que además de cumplir una función en el poema, dice Zaid, es revelador "de un sentimiento estoico, casi budista de la vida".³³

Durante la escritura —o la lectura, recreación al fin—, el poeta se detiene antes de asociar la palabra ya pronunciada con la que está a punto de brotar de sus labios y que se precipita hacia la línea del verso. Entre el momento en que la palabra es dicha y el instante de su inserción en el poema, el poeta calla. Le cede el lugar al silencio y el silencio le da tiempo de respirar. Tal vez sea éste el sentido humano del silencio: la respiración del poeta.

BIBLIOGRAFÍA

- BERRETI, J., *Mallarmé et Poe, Cours d'Enseignement Universitaire à Distance, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, vol. 2, 1993-1994.*
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.
- CERTEAU, Michel de Certav et Jean-Marie Domenach, *Le christianisme éclaté*, Éditions du Seuil, Paris, 1974.
- ELIOT, T.S., *Collected poems (1909-1962)*, Faber and Faber, London, 197.

no pueden hacerlo. El silencio de aquellos que no escuchamos porque son aplastados, encarcelados", en Michel de Certeau y J.M. Domenach, *Le christianisme éclaté*, p. 78.

³³ Gabriel Zaid, "El reposo del fuego", en *Ensayos sobre poesía*, op. cit., p. 211.

- HENDERSON, Harold, *An introduction to haiku*, Doubleday Anchor Books, New York, 1958.
- LEVINAS, *Ética e infinito*, 2a. edición, A. Machado Libros (La balsa de la mediusa, 41), Madrid, 2000.
- PAZ, Octavio y Julián Ríos, *Sólo a dos voces*, Editorial Lumen, Barcelona, 1971.
- , *El Laberinto de la soledad*, FCE, México, 1985.
- , *Conjunciones y disyunciones*, Joaquín Mortiz, México, 1991.
- , *Convergencias*, Seix Barral, Barcelona, 1992.
- , *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México, 1991.
- , *La búsqueda del comienzo*, Fundamentos, Madrid, 1974.
- , *Poesía en movimiento*, Siglo XXI, México, 1996.
- SARTRE, Jean-Paul, *Critiques littéraires. Situations I*, Gallimard, Collection Idées, Paris, 1947.
- STEINER, Georges, *Martin Heidegger*, Flammarion, Paris, 1988.
- WINCH, Peter et al., *Estudios sobre la filosofía de Wittgenstein*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1971.
- XIRAU, Ramón, *Antología*, Diana, México, 1989.
- ZAID, Gabriel, *Reloj de sol. Poesía 1952-1992*, Obras I, El Colegio Nacional, México, 1995.
- , en *Ensayos sobre poesía*. Obras II, El Colegio de México, México, 1993.