



Universidad  
de Navarra

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA

**HACIA UN TÚ INASIBLE: LA POESÍA ESPAÑOLA  
ENTRE LA POSTMODERNIDAD  
Y EL NEO-HUMANISMO**

Sergio Navarro Ramírez

DIRECTOR

Prof. Dr. Gabriel Insausti

CO-DIRECTOR

Prof. Dr. Eugenio Maqueda

TESIS DOCTORAL  
Pamplona, 2021







## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: Ser o estar postmodernos .....	9
<b>1. La incierta fundación de la modernidad .....</b>	<b>9</b>
<b>2. La modernidad como crisis y la tradición imaginativa.....</b>	<b>15</b>
<b>3. Nuestro estado postmoderno .....</b>	<b>23</b>
CAPÍTULO 1. De la identidad, el tiempo y la métrica: Álvaro García .....	41
<b>1. Olas sobre nuestro rostro de arena .....</b>	<b>41</b>
<b>2. Gravedad y gracia .....</b>	<b>68</b>
<b>3. Ser música o ser muerte.....</b>	<b>83</b>
<b>4. El infinito es un hotel junto al mar .....</b>	<b>95</b>
<b>5. Jersey y tumbas .....</b>	<b>115</b>
<b>6. El ciclo del yo y la fuerza de la imaginación .....</b>	<b>138</b>
CAPÍTULO 2. Del deseo y la metáfora: Jesús Aguado .....	153
<b>1. El amor a los fantasmas .....</b>	<b>153</b>
<b>2. Un fugitivo de la presencia.....</b>	<b>179</b>
<b>3. Te digo, me dices .....</b>	<b>197</b>
<b>4. Hijos que redimen a sus padres.....</b>	<b>215</b>
CAPÍTULO 3. De la muerte, el lenguaje y el apóstrofe: Ada Salas .....	233
<b>1. Los que vienen al sacrificio.....</b>	<b>233</b>
<b>2. El secreto de la palabra .....</b>	<b>260</b>
<b>3. La puerta cerrada.....</b>	<b>289</b>
<b>4. La resurrección .....</b>	<b>301</b>

CAPÍTULO 4. De lo real y la prosopopeya: Jordi Doce.....	317
<b>1. La voz de la naturaleza .....</b>	<b>317</b>
<b>2. Máscaras sobre la nada.....</b>	<b>337</b>
<b>3. Máscaras habitadas .....</b>	<b>349</b>
<b>4. El genio entre las naves industriales.....</b>	<b>361</b>
<b>5. El reproche de Sara .....</b>	<b>377</b>
CAPÍTULO 5. De la relación y el fragmento: Esperanza López Parada .....	391
<b>1. La relación difícil .....</b>	<b>391</b>
<b>2. Los tres días .....</b>	<b>416</b>
<b>3. Los dos lados de la noche .....</b>	<b>433</b>
<b>4. El sentido encabalgado .....</b>	<b>448</b>
<b>5. El comercio de sentido entre los vivos y los muertos.....</b>	<b>464</b>
CONCLUSIÓN: La fragilidad del otro .....	481
CONCLUSION: The Fragility of the Other .....	499
ABSTRACT .....	512
AGRADECIMIENTOS.....	516
BIBLIOGRAFÍA .....	519







## INTRODUCCIÓN: Ser o estar postmodernos

### **1. La incierta fundación de la modernidad**

Federico García Lorca no siente de la misma manera que Dante al igual que Luis Cernuda no piensa de la misma forma que Jorge Manrique. Esta diferencia probablemente no le impediría a Cernuda disfrutar de las *Coplas*, ni a Lorca hacerse una idea de algunos de los contenidos de la *Divina Comedia*, entre otras cosas porque la filología hace a veces de puente que comunica los vivos con los muertos y porque a menudo la diferencia no atora, sino que, por paradójico que parezca, posibilita la comprensión. No obstante, la arquitectura de la sensibilidad, la visión del mundo, el estilo del pensar, todo ello, sea cual sea el nombre que queramos darle, ha cambiado a lo largo de la historia. Este cambio que diferencia la forma de sentir y pensar de Lorca y Cernuda de la de Manrique o Dante es lo que llamamos modernidad. Y, como casi todos los nombres y casi todas las fronteras, su demarcación resulta un acto convencional, y es por tanto relativamente inestable.

Una breve incursión por algunas obras que narran este cambio demuestra que el epicentro de la modernidad es objeto de un acalorado debate y, posiblemente, un caso de regresión casi infinita. Por ejemplo, George Steiner sitúa el primer jalón de la modernidad en la obra del Simbolismo francés. Según afirma Steiner en *Presencias reales* (1989), Mallarmé desvincula la poesía de lo didáctico y lo mimético y con el

mismo gesto cercena del mundo la palabra. La asepsia poética de Mallarmé depura la poesía de lo prosaico, eliminando todos los elementos propios de la narración y la descripción, del “universal reportaje” con el que la prensa o el habla común comercian con la realidad al referirla (2003: 212).<sup>1</sup> Con esta “desaparición vibratoria” de los objetos (2003: 213),<sup>2</sup> la palabra se vacía de referencia para llenarse de combinatoria. El Simbolismo resquebraja así la anterior afinidad que existía entre el lenguaje y las cosas y, como el pensamiento se expresa en el lenguaje, el Simbolismo rompe el “pacto” entre la realidad y la reflexión (Steiner, 1989: 89-101).

Otros como Matei Calinescu han encontrado en Baudelaire la figura paradigmática de la modernidad. Calinescu entiende la modernidad como una conciencia particularmente aguda de la escisión entre el mundo como es y el deseo del sujeto, que, ante la pobreza de la materia y de la sociedad, ha de buscar riqueza y refugio en las profundidades de la interioridad (1977: 5). Por eso, en afinidad con Benjamin –quien lee en la poesía de Baudelaire la experiencia traumática de lo moderno, como explicaré en otro capítulo de este trabajo–, la modernidad de Baudelaire radica en el rechazo del mundo material y social, lo que lo conduce a la búsqueda de las correspondencias y analogías que trasciendan la banalidad del mundo corriente (1977: 54).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>. En “La música y las letras”, Mallarmé distingue así prosa y poesía: “Los monumentos, el mar, el rostro humano, en su plenitud, nativos, conservan el valor de atracción distinto de aquel con el que una descripción los velaría: evocación –dicen–, alusión también sé, sugerencia: [...] Su sortilegio es liberar, fuera de un puñado de polvo o realidad, sin encerrarla, en el libro, incluso como texto, la dispersión volátil, o sea, el espíritu, que con nada tiene que ver salvo con la musicalidad de todo” (2010: 201).

<sup>2</sup>. A lo largo de esta tesis, las traducciones al castellano de textos que en la bibliografía final aparecen en otro idioma son mías.

<sup>3</sup>. Jauss, en *La historia de la literatura como provocación*, señala en este sentido que lo distintivo y específicamente moderno –aplicado en este caso al Romanticismo– es “el sentimiento que tiene una generación que, paradójicamente, ya no experimenta su modernidad como oposición a lo antiguo, sino como discrepancia con la época presente” (2000: 48).

Por su parte, M. H. Abrams adelanta el nacimiento de la modernidad al Romanticismo. El crítico dedica su libro *El espejo y la lámpara* a explicar que la estética romántica sustituye definitivamente el paradigma del espejo –la obra de arte como reflejo de la realidad exterior– por la imagen de la lámpara –la obra de arte como expresión y proyección del sujeto en el objeto, incluyendo dentro del reino de los objetos la misma obra de arte–. Similarmente, cuando Lyotard cuando propone a Kant como iniciador de la modernidad, también está pensando en la crisis de la representación. En “Answering the Question: What is Postmodernism” –ensayo que cierra *La condición postmoderna*– el concepto kantiano del sentimiento de lo sublime encarna para el pensador francés la estética moderna de la forma más nítida posible. La *Crítica del juicio* explica lo sublime como sentimiento en el cual las representaciones mentales no bastan para agotar cognitivamente lo real, pues la “incommensurabilidad de la realidad” –en palabras de Lyotard– imposibilita que nuestra capacidad imaginativa halle una síntesis o una figura que exprese toda la realidad intuida (1989:78).<sup>4</sup> El arte moderno no cifra la realidad en una imagen como pretenden el realismo o el clasicismo, sino que propone una experiencia de insatisfacción ante la imagen necesariamente imperfecta. El arte se dedica entonces a “presentar el hecho de que lo irrepresentable existe”, denostando la “figuración” y la “representación” (Lyotard, 1989: 78).

Esta crisis de la referencia se perfila como un *topos* al que la historia intelectual recurre para caracterizar lo moderno. También Foucault argumenta que la modernidad comienza con una crisis de la *episteme* clásica, basada precisamente en la

---

<sup>4</sup>. Leemos en la “Analítica de lo sublime” de la *Crítica del juicio*: “Pero nuestra imaginación, aun en su mayor esfuerzo, muestra sus límites y su inadecuación en lo que toca a la comprensión que se reclama de un objeto dado en un todo de la intuición (por tanto, para la exposición de la idea de la razón); pero al mismo tiempo demuestra su determinación para efectuar su adecuación con ella como una ley. Así pues, el sentimiento de lo sublime en la naturaleza es de respeto hacia nuestra propia determinación, pero que nosotros referimos a un objeto de la naturaleza, mediante una cierta subrepción [...]” (1991: 199).

“representación”: “el umbral del clasicismo a la modernidad [...] quedó definitivamente franqueado cuando las palabras dejaron de entrecruzarse con las representaciones y de cuadrangular espontáneamente el conocimiento de las cosas” (1968: 296). Foucault define el clasicismo como la época de la taxonomía y la nomenclatura: el nombre cristaliza nuestro conocimiento de las cosas, que traduce en términos epistemológicos el puesto que cada ser ocupa en el continuo que ordena los seres vivos. El nombre, por tanto, no significa solo la cosa, sino todo nuestro conocimiento acerca de la cosa. La modernidad, en cambio, rompe este “contrato” e introduce la distancia y la crítica entre el lenguaje y las posibilidades de la representación en el lenguaje. Carecemos por tanto de la garantía de que el nombre supone conocimiento y referencia.

Aún más temprano madruga la modernidad para Habermas, ya que la Ilustración sería en “La modernidad: un proyecto inacabado” el momento cultural que guarda una mayor intimidad con el proyecto moderno. La Ilustración propicia una división entre las distintas esferas de la existencia (lo justo, lo verdadero, lo bello) que en última instancia repercutirá positivamente en los saberes que se hacen cargo de estas esferas (la moral, la ciencia, el arte) (1988: 272). Del desarrollo de estos saberes y su aplicación correcta a la praxis diaria la humanidad puede acomodarse en las sillas de sus escritorios y esperar confiadamente la llegada de la felicidad, si es que consigue primero resolver los problemas de una existencia dividida en campos de expertos cada vez más lejanos entre sí.

Hacia un momento de la historia todavía anterior se dirige T. S. Eliot, quien elige a Descartes en vez de a Kant como fundador de nuestra sensibilidad moderna.<sup>5</sup> A su juicio, las emociones de John Donne no son iguales que las de un poeta moderno:

---

<sup>5</sup>. Descartes también es la figura que caracteriza la modernidad en la explicación de Alain Touraine, pues el cartesianismo efectuó la separación entre “la visión del sujeto y la visión de los objetos” que inicia lo moderno (1998: 16).

nuestra forma de sentir y de pensar cambió a lo largo del siglo XVIII, conforme la distinción cartesiana entre mente y cuerpo impregna las formas del pensamiento y la cultura, creando lo que Eliot llamó en “Los poetas metafísicos” “la disociación de la sensibilidad” (1969: 287). Esta disociación divide radicalmente espíritu y materia y, como el pensamiento es acción del espíritu y el sentimiento atributo del cuerpo, somos incapaces de sentir un pensamiento o pensar un sentimiento (287).

Como no quiero ser prolijo, pienso que esta lista es suficiente para ejemplificar que, en la práctica, es posible retrotraerse a determinado momento de la historia cultural y situar en él el origen de la modernidad. Así, –y quizá este sea una de las dataciones que se remontan más lejos– Schiller llegó a pensar que fue el cristianismo más primitivo quien fraguó realmente la constelación de sentimientos y pensamientos que hoy identificaríamos como modernos. Según este relato, los griegos vivían en armonía con la naturaleza, pero el cristianismo problematizó esa armonía al distinguir entre cuerpo y alma, materia y espíritu, y al postular la existencia de otra realidad, espiritual y ultraterrena.<sup>6</sup>

Ahora bien, pese a cierto relativismo ineludible, el panorama esbozado –ni exhaustivo ni profundo– permite observar, si no un denominador común, al menos sí una analogía entre las distintas concepciones de la modernidad. Las anteriores interpretaciones no comparten unos mismos personajes, pero las acciones de cada elenco se estructuran según una sintaxis común o, mejor dicho, una narrativa similar. La modernidad aparece en ellos como una noción dialéctica que, independientemente de cómo o de si se resuelve, nace de la relación problemática entre el sujeto y el objeto. Es cierto que “sujeto” y “objeto” no son los mejores términos, ya de por sí marcados por

---

<sup>6</sup>. Esta interpretación romántica diluye todo cristianismo en gnosticismo y pasa por alto el pensamiento de, entre otros, Santo Tomás de Aquino y su concepción del hombre como unidad aristotélica.

cierta etapa intelectual –el idealismo–. Utilizarlos, por lo tanto, enreda mi argumento en la circularidad –en la medida en que uso como marca de la modernidad algo que la modernidad misma ha marcado–. Diré entonces, en palabras de Octavio Paz, que la modernidad es “pasión crítica” (1998: 20), y que esta crítica establece una relación problemática entre el yo y “lo exterior”, relación que se ha transformado en un conflicto precisamente en el momento en que podemos distinguir estos dos términos, es decir, en el momento en que el yo es algo distinto de lo que hay fuera de él.

De la misma forma en que la distinción entre *res cogitans* y *res extensa* enfatizó el problema de la relación entre estas dos sustancias, la distinción entre el yo y lo otro –ya sea este “otro” el mundo físico, la sociedad o incluso el sujeto desdoblado– intensifica la conciencia de incomunicación entre estas dos entidades. A menudo, la tensión entre el yo y lo otro se repite como la réplica de un terremoto en la relación del yo consigo mismo. Las grietas son contagiosas: la conciencia identifica el problema con eso otro y se vuelve sobre sí para pensarse como parte del problema. En este sentido, la modernidad introduce una reflexividad agónica: el yo contempla sus propias fisuras, y para eso no hace falta esperar a la deconstrucción del yo que sucede en la modernidad avanzada –el psicoanálisis, por ejemplo–, ni siquiera a textos como *Así habló Zaratustra* o los poemas autoirónicos de Rimbaud. Ya en el idealismo, el yo tiene dificultades para identificarse como unidad. Pero precisamente porque este problema lo atosiga, el idealismo elucubra una herramienta mental capaz de restablecer la comunicación perdida en la crisis de la disociación. Esta herramienta o facultad recibe el nombre de imaginación.

## **2. La modernidad como crisis y la tradición imaginativa**

Kant afirma en un pasaje de la *Crítica de la razón pura* que la imaginación opera “la síntesis de lo diverso en la intuición” (2000: 257). Además, describe la imaginación como “la facultad de representar un objeto incluso sin que éste se halle presente ante nuestra intuición” (2000: 256). Estas definiciones conectan con el concepto tradicional de imaginación que ya había elaborado Aristóteles. Para el Estagirita, la imaginación es una facultad reproductiva: trabaja con las impresiones que previamente hemos recibido a través de nuestros sentidos para sintetizarlas y presentar una determinada imagen mental al intelecto (Kearney, 1988: 106). Aunque esta imagen mental no se reduce a ser una simple copia de la realidad, pues Aristóteles admite cierto grado de elaboración sobre los datos sensibles, tales imágenes se componen exclusivamente de datos sensibles: sus materiales no provienen de otra fuente. Las imágenes producidas en los sueños o en la memoria se atienen también a esta ley: los sueños y los recuerdos reelaboran sensaciones anteriores, de manera que presentan ante la conciencia ciertos objetos sin necesidad de que éstos se encuentren ante nuestros sentidos en el momento de su representación mental.

No obstante, Kant distingue un tipo de imaginación que se separa de la tradición aristotélica. La imaginación trascendental no precisa de la participación previa de los sentidos. Es más, en lo referente a este tipo de imaginación, Kant invierte la relación de esta facultad con la intuición sensible: la imaginación actúa en este caso espontáneamente e impone una forma a la experiencia. Ordena en el espacio la experiencia sensible y la secuencia en el tiempo, de manera que la imaginación “es en este sentido la facultad que determina la sensibilidad *a priori*” (2000: 257). Esta propuesta implica que el orden no comparece en las sensaciones como *dado*, sino que

nuestra imaginación impone el orden sobre lo sentido. Kant explica: “nosotros ponemos en las apariencias ese orden y regularidad que llamamos naturaleza y, es más, no seríamos capaces de encontrarla fuera si nosotros mismos, o la naturaleza de nuestra mente, no la hubiésemos puesto allí” (2000: 241). La imaginación trascendental inventa la naturaleza o, mejor dicho, la imaginación proyecta la naturaleza humana en lo exterior desconocido al ordenarlo según categorías como el espacio, la unidad o el tiempo.

El nuevo concepto de la imaginación que propone la *Crítica de la razón pura* manifiesta el cambio radical en el terreno de la filosofía y de la estética que empezaba a producirse a finales del siglo XVIII. Estas transformaciones afectan a la manera en que desde el idealismo y el Romanticismo se entiende la obra de arte. Si, después de Kant y la filosofía idealista, la cosa en sí se distingue de sus manifestaciones fenoménicas y la naturaleza resulta una proyección de lo interior sobre las intuiciones, la definición de arte como *mímesis* o producción de imágenes que imitan, entre otras realidades, los objetos naturales y “exteriores” debe, cuanto menos, reformularse. Pues, ¿qué sentido tiene imitar una naturaleza exterior si esta misma naturaleza es incognoscible o resulta una proyección del interior –y por tanto la interioridad del individuo se presenta como un objeto más estimulante–?

No extraña entonces que la poesía moderna se desarrolle en relación con la imaginación, trepando por ella y girando en torno a ella como una enredadera crece abrazada a un árbol. La condición de esta alianza determina una tradición poética que fluye desde los albores del Romanticismo a la postrimería de las vanguardias y el Modernismo anglosajón. Ahora bien, con este matrimonio entre poesía e imaginación que caracteriza la modernidad poética occidental, al menos desde el siglo XIX, la escritura persigue un anhelo que trasciende lo estético o, mejor dicho, que pasa por lo



estético, pero que también lo desborda para derramarse en una dimensión existencial. La alianza entre poesía e imaginación aspira a lograr en la palabra poética la cicatrización de una herida, la cauterización de la crisis de la conciencia moderna atormentada por la escisión que la aleja tanto de lo otro como de sí misma. La poesía no se contenta con copiar por lo tanto el mundo exterior, sino que lo transforma mediante la re-ligación del yo con el absoluto perdido. La palabra poética nace de la ebullición imaginativa y con ella los productos de la imaginación encarnan en el mundo más allá de la interioridad. De esta manera, la palabra, hecho físico y espiritual a la vez, se constituye en estancia: el lecho nupcial donde la conciencia y su otro consuman la boda.

El auge de la imaginación se corresponde con la devaluación de la mimesis. Esta correlación la explica Coleridge en el escrito “On Poesy or Art”. La mimesis clásica alienta al artista a imitar o emular las formas naturales, lo que conduce a una rivalidad inútil que rebaja al artista a la *natura naturata*. El poeta romántico propone en cambio imitar la *natura naturans*: no hemos de copiar los objetos de la naturaleza, sino el poder de crear de la naturaleza misma, su capacidad de dar forma (1962: 254-257).<sup>7</sup> La percepción imaginativa y su escritura posterior significa el regreso del poeta al seno de la naturaleza, de la que este, en algún momento de la vida personal y sociocultural, se vio exiliado. Reintegrado en la naturaleza, el poeta descubre la analogía que remite un ser a otro ser y desentierra la vida secreta que las cosas –y entre ellas el poeta–

---

<sup>7</sup>. Como demuestra Panofsky (1995: 89), esta idea puede encontrarse en algunos teóricos del arte del XVI asociados al manierismo como Zuccaro, quien describe el trabajo del artista en imitación al trabajo divino. Resumidamente, Dios crea las cosas a través de un arquetipo y el artista imprime el diseño de este arquetipo en el mundo material. El artista imita el arquetipo y, por tanto, no al objeto natural. Es interesante que el manierismo supone una “espiritualización” (98) de la representación renacentista, así como el Romanticismo incide también en la espiritualización de los contenidos racionalistas ilustrados. Pero, para ser precisos, esta idea le llega a Coleridge de Schelling. Tanto en el *Sistema del idealismo trascendental* como en la posterior *Filosofía del arte*, Schelling afirma que la obra de arte es la reconciliación del sujeto y el objeto: el lugar en que lo infinito del espíritu se expresa en el reino determinado de la materia (los colores, los sonidos, las palabras), sin que por ello pierda libertad (1993: 230).

comparten. La escritura, pues, “difunde un tono y un espíritu de unidad que incorpora y casi funde una cosa con otra mediante esa energía sintética y mágica a la que hemos concedido el nombre de imaginación” (Coleridge, 2010: 387).

Podemos encontrar en el Simbolismo francés una estructura parecida que hila en una misma trama la devaluación de la mimesis y la consagración de la imaginación como escritura poética que sana la crisis de la escisión. El caso paradigmático es la obra de Baudelaire. Su crítica contra la fotografía debe entenderse como una impugnación de la *imitatio*, en cuanto que este arte imita servilmente lo dado por la naturaleza sin dejar espacio para la intervención del espíritu. Baudelaire se ensaña con la recién nacida fotografía en el *Salón de 1859* y, en “El público moderno y la fotografía”, el poeta anatemiza la cámara fotográfica cuando ésta pretende ocupar el lugar del arte: “si se le permite invadir los dominios de lo impalpable y de lo imaginario, sobre todo de aquello que sólo tiene valor porque el hombre le agrega algo de su alma, entonces, ¡pobres de nosotros!” (2000: 1288).

La fotografía refleja con exactitud la realidad e imita correctamente la naturaleza, pero el problema de la fotografía reside en lo que Walter Benjamin llamó la “reproducción mecánica”: la copia automática de lo exterior impide la impronta del espíritu en la obra de arte. Contra el automatismo, el “aura” –que Benjamin describe como “la experiencia [personal] depositada en el objeto intuido” (2008: 250)– transforma el objeto según la experiencia de quien contempla, de manera que ya no hablamos de su imitación, sino de su elaboración o de su creación. Si el automatismo fotográfico excluye la intervención del espíritu, el aura no significa otra cosa que la huella del espíritu en lo material, es decir, la reinscripción de la conciencia en un mundo que la centrifuga hacia los márgenes.

La aleación entre espíritu y materia que supone el “aura” descansa en última instancia sobre la doctrina de las correspondencias, que garantiza un pasaje ontológico por donde esta comunicación estética se realiza. Por eso, la imaginación, que es la capacidad de percibir esta vida, ocupa en la crítica de arte escrita por Baudelaire el lugar principal. En su ensayo “La reina de las facultades”, contenido en el *Salón de 1859*, el poeta escribe: “La imaginación es la reina de las facultades [...] no es la fantasía, no es tampoco la sensibilidad [...] es una facultad casi divina que percibe en primera instancia, fuera de los métodos filosóficos, las íntimas y secretas relaciones de las cosas, las correspondencias y las analogías” (1004 y 1005). El poema, por tanto, vuelve a ser la figura de la percepción privilegiada de la comunidad de las cosas, una arqueología del absoluto perdido: “En los poetas excelentes no existe una metáfora, una comparación o un epíteto que no implique una adaptación matemáticamente exacta de la circunstancia actual, porque esas comparaciones, esas metáforas y esos epítetos han sido sacados del fondo inagotable de la *universal analogía* – y no se las puede sacar de otra parte” (937).

Adentrándonos ya en el siglo XX, una narrativa similar –o al menos analógica– estructura la obra de algunos poetas modernistas ingleses, quizá debido a la influencia que opera las doctrinas del Simbolismo sobre las configuraciones estéticas del Modernismo.<sup>8</sup> Para Wallace Stevens, por ejemplo, realidad e imaginación resultan indistinguibles: el ser humano al mismo tiempo imagina y percibe, de manera que lo real y lo imaginativo no pueden considerarse opuestos. La imaginación forma parte de la percepción y eso implica que no hay experiencia de la realidad fuera de la imaginación. Pensar las dos como distintas yerra por principio. “Lo que vemos con la mente es tan real como lo que vemos con los ojos” (2006: 247), reza un adagio de

---

<sup>8</sup>. Para la influencia del Simbolismo sobre el Modernismo, remito a las siguientes obras: *El castillo de Axel*, de E. Wilson; *La herencia del Simbolismo*, de C. M. Bowra; *El movimiento simbolista*, de Anna Balakian, y *The crisis of French Symbolism*, de L. M. Porter.

Stevens.<sup>9</sup> Esta experiencia integral donde la mente se funde feliz e íntimamente con la materia es el objeto de la escritura poética: “En poesía al menos, la imaginación no debe separarse de la realidad” (2006: 245). Y el poeta lo corrobora con mayor prolijidad en “The Noble Rider and the Sound of Words”: “la materia de la poesía no es una colección de objetos sólidos y estáticos extendidos en el espacio, sino la vida que es vivida en la escena que esta misma compone, y así la realidad no es la escena exterior sino la vida que es vivida en ella” (1951: 25).

En Francia, Reverdy ofrecía un ejemplo de cómo la realidad, en su más elemental y concreta materialidad, podía ser transformada por la alquimia de la palabra, por la magia del ritmo. Reverdy parte de la primacía del espíritu sobre los sentidos y, por tanto, de la imaginación sobre la materia: “la realidad profunda, lo real, es aquello que sólo el espíritu es capaz de coger, eliminar o modelar” (1968: 38). A veces, no obstante, los sentidos ejercen una presión tectónica sobre el espíritu y, entonces, el espíritu sirve a la materia. Aquí se encuadra la crítica de Reverdy al concepto de mimesis: el arte imitativo está esclavizado a la materia y no deja espacio para la acción espíritu (49). Por el contrario, la emoción poética nace cuando desaparece la imitación y el espíritu actúa (49). El producto de esta actividad es la imagen poética no imitativa: “La imagen es la creación pura del espíritu” (48), frase que Breton cita hasta la saciedad como lema fundamental del surrealismo.<sup>10</sup> La imagen debe ser casi contraintuitiva: ganará fuerza

---

<sup>9</sup>. Cabe pensar aquí en el filósofo de Harvard George Santayana, muy cercano al movimiento modernista, que desarrolla en sus ensayos una epistemología donde se diluyen las fronteras entre materia y conciencia. En su ensayo de juventud “The Soul at Play”, Santayana señala la simultaneidad de percepción e imaginación: “las sensaciones son las flores de la fantasía” (1968: 45).

<sup>10</sup>. No obstante, es preciso señalar una diferencia importante. Reverdy asigna un papel importante a la disciplina, el trabajo y la inteligencia, algo que el surrealismo rechaza. Aquí radica, precisamente, una de las rupturas más feroces que el surrealismo abre. Como señala Maurice Nadeau en su *Historia del surrealismo* (1972: 222), la creación simbolista es inteligente, conscientemente artificial, intervenida y calculada por la inteligencia. La creación

emotiva y libertad espiritual cuanto más lejanas sean las realidades relacionadas (48), cuanto menos imite el estado perceptivo cotidiano.

André Breton sigue de cerca a Reverdy cuando escribe en el *Diccionario abreviado del surrealismo*: “La imagen surrealista más fuerte es aquella que presenta el grado más elevado de arbitrariedad” (2003: 51).<sup>11</sup> Breton atribuye al espíritu la facultad de la analogía –“El espíritu tiene una maravillosa prontitud para captar la más débil relación que puede existir entre dos objetos tomados al azar” (2005: 95)– y asigna a la poesía la tarea de plasmar esta actividad imaginativa: “La más alta tarea de la poesía es relacionar dos objetos lejanos, vencer la oposición formal y descubrir la unidad y superar la noción infantil de la exterioridad del tiempo, espacio y naturaleza” (2005: 96).

Lo interesante es que esta visión de la poesía como escritura de la imaginación encauza el programa fundamental del surrealismo, que es tanto estético como político. La “crisis de conciencia” que Breton quiere para el movimiento en el *Segundo manifiesto* debía producirse mediante el ataque al “engañoso carácter de las viejas antinomias hipócritamente destinadas a impedir cualquier insólita inquietud humana [...] haciéndole [al ser humano] desesperar de la posibilidad de escapar, en una medida aceptable, a la coacción universal” (2002: 111). En este sentido, el surrealismo es una fe en la fuerza revolucionaria del espíritu que se enfrenta a la razón instrumentalizada y su descripción del mundo bajo una óptica dicotómica de la que nace la convencional

---

surrealista, por el contrario, quiere presentarse como un surgir espontáneo de lo más profundo de la psique, donde la razón no ha de obrar ninguna mediación.

<sup>11</sup>. No deja de ser interesante que Reverdy y los surrealistas llegaran a ideas estéticas parecidas partiendo de presupuestos estéticos tan distintos. Reverdy es un autor cristiano que piensa la poesía como una actividad del espíritu que ha de conducir, en última instancia, a la contemplación de la verdad, que para él es Dios y el mundo espiritual. En los surrealistas, el deseo -sexual la mayoría de las veces- ocupa el papel de la fe, y la poesía no es un camino religioso sino una revolución social hacia el mundo libremente erotizado.

distinción entre lo moral y lo inmoral, lo correcto o lo incorrecto, lo verdadero y lo falso, el sujeto y el mundo. De este enfrentamiento ha de nacer un mundo libre de la escisión moderna: “todo induce a pensar que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejen de ser vistos como contradicciones” (111). Y esto será posible gracias a la facultad de la imaginación:

Aquí tan solo pretendo que se observen las notables analogías que, en cuanto a finalidad, presentan las investigaciones surrealistas con las investigaciones de los alquimistas; la piedra filosofal no es más que aquello que ha de permitir que la imaginación del hombre se venga aplastantemente de todo, y henos aquí de nuevo, tras siglos de domesticación del espíritu y de loca resignación, empeñados en el intento de liberar definitivamente a esa loca imaginación, mediante el *largo, inmenso y razonado extravío de todos los sentidos*, [sic] y todo lo demás. (2002: 151)

En resumen, la crisis que sufre la mimesis a lo largo del XIX y principios del XX forma parte de una devaluación de epistemologías realistas cuyas instituciones, manifestaciones y expresiones culturales caen como una hilera de fichas de dominó. Como las epistemologías realistas se basan en última instancia en el éxito de la captación de lo que aparece ante los ojos, la quiebra de esta co-presencia refleja la problemática relación del yo con el mundo exterior del que ha sido desgajado. Frente a esto, la escritura poética asume como proyecto la reunificación de mundo y conciencia, que tendrá como última consecuencia la conversión de la tierra en habitación del espíritu. Para lograr tamaña empresa, la escritura se apoya en la imaginación, cuya principal labor consiste en una operación de síntesis y unificación mediante la que labra la continuidad perdida entre lo exterior y lo interior.

La imaginación y la escritura poética son en este sentido el punto en el que conciencia y mundo recuperan su unidad, el pliegue en el que el trauma cismático de la modernidad cauteriza con la confluencia de lo limitado y lo ilimitado, de lo espiritual y lo material. El producto de la imaginación vertida sobre la escritura –la imagen literaria– no copia el objeto que está ante los ojos porque eso preserva la distancia, la dolorosa separación. Por el contrario, la imagen literaria incorpora al objeto la impronta del espíritu creador y recupera para sí una totalidad escindida. La escritura no olvida la distancia, porque muchas veces parte de un trauma y una alienación, pero precisamente porque no olvida pretende llevar el acercamiento al plano de lo imaginario y lo lingüístico para hallar allí una restitución. Este movimiento es el que comparten poetas románticos, simbolistas, surrealistas y modernistas y por ello coinciden en situar la imaginación en el centro de su actividad literaria, que es realmente una actividad existencial. Como escribía Octavio Paz en *Los hijos del limo*, “la poesía moderna de Occidente es una” (1998: 10) y, aunque aglutina expresiones muy diversas, se caracteriza por una actitud común o, mejor dicho, por habitar una misma zona de convivencia en la órbita de la imaginación.

### **3. Nuestro estado postmoderno**

#### *3.1. La bancarrota de la imaginación*

Si la modernidad es una “pasión crítica” y ciertamente reflexiva, cometeríamos un error al pensar que la imaginación pasea triunfal e incuestionada a lo largo de este período, pues esta facultad se enfrenta a desafíos tempranos. Ante estos, su fracaso

constituye los primeros hachazos en el tronco del paradigma moderno: la postmodernidad solo tendrá que profundizar las heridas para derribarlo. La crisis de la estética imaginativa atraviesa, por ejemplo, la poesía de Rimbaud, hasta el punto de que el joven poeta, en los últimos poemas de *Una temporada en el infierno*, se arroga la responsabilidad casi moral de sepultar esta facultad: “¡Debo enterrar mi imaginación y mis recuerdos!” (2001: 200), escribe en “Adiós”.

Rimbaud siente la llamada de este deber porque “es preciso ser absolutamente moderno” (2001: 201). La modernidad, como hemos señalado al principio, es un estado de la conciencia que no solo problematiza la relación del yo con lo exterior, sino que también sufre una escisión íntima que desdobra al yo, lo que encuentra expresión en el modo retórico de la ironía. “Adiós” es, en efecto, un poema rabiosamente irónico: una palinodia de la propia poética que Rimbaud había desarrollado en *Iluminaciones*, como opinan Ahearn (1983: 178) y Starkie (2000: 425). Rimbaud necesita de la ironía para satisfacer el deseo que subyace a *Una temporada en el infierno*: despojarse de las estructuras coercitivas de la razón y de la sociedad. Estas hunden sus raíces en el yo tan hondo que la única forma de liberación posible pasa por la superación del yo. Poemas como “Mala sangre” expresan, precisamente, el triunfo de una genealogía de añosas opresiones sobre una imaginación incapaz de reinventar el mundo.<sup>12</sup> “Mala sangre” es un poema desesperado porque muestra la incapacidad del yo para sacudirse el fardo de

---

<sup>12</sup>. Este ánimo derrotista que permea *Una temporada en el infierno* contrasta con el triunfalismo visionario de *Iluminaciones*. En el primer poema de este libro, “Después del diluvio”, Rimbaud explora un mundo que acaba de nacer tras el diluvio universal: “En la casa de cristales aún chorreante, los niños de luto contemplaron las maravillosas imágenes” (2001: 205). Cuando aún los cristales se están secando, los niños participan del espectáculo del nuevo mundo, de la tierra recién recreada. Si los niños son quienes contemplan las maravillosas imágenes, entonces el autor, quien accedió primero al espectáculo de su fantasía, se sienta entre ellos, es un niño. Uno tiende a leer este pasaje como si los niños fueran testigos del Diluvio, pero nada impide interpretar la escena como si la mirada del niño causara el Diluvio. Ciertamente, los ojos del niño son un nuevo diluvio, más íntimo, que arrasa la civilización adulta para generar las imágenes del nuevo mundo.



la cultura. Rimbaud siente un malditismo histórico: la tradición domestica su escritura y amansa su poder visionario. Por eso, el deseo de libertad requiere enterrar los recuerdos y la imaginación: ambos son dos mecanismos que unifican el sujeto, y el sujeto es una estructura envenenada porque en él se pudren las aguas de la historia.

Algunas expresiones del Modernismo inglés no entierran la imaginación como quería Rimbaud, pero sí expone problemas afines. Es cierto que Wallace Stevens y William Carlos Williams alargan, con importantes matices y cambios, la tradicional relevancia de la imaginación en la teoría poética moderna. Sin embargo, la imaginación padece una interesante transformación en la obra de Eliot y Yeats y responde así a las exigencias de las nuevas presiones materiales e intelectuales del siglo XX, desbocadas en un torrente que el dique de la imaginación no puede contener.

Si Williams y Stevens habían disuelto la objetividad en la percepción siempre imaginativa, Eliot dirige su taladro hacia el otro polo: la subjetividad. Según explica en su tesis doctoral *Knowledge and Experience*, el yo es solo una construcción de la razón tras la experiencia (19),<sup>13</sup> un producto, por tanto, posterior a la realidad, añadido a esta. Si el arte debe remitir a la experiencia original, debe prescindir del yo. Contra Wordsworth y el Romanticismo en general, Eliot escribe en “La tradición y el talento individual”: “la poesía no es la emoción desatada, sino una huida de la emoción [...] una huida de la personalidad” (1969: 21). El yo, por tanto, debe retirarse “en un continuo sacrificio de sí” para comunicar algo “más valioso” (17), que es lo que Eliot llama “la mente de Europa” o “la tradición”. Eliot ajusta el concepto de imaginación a esta posición filosófica y estética y aporta, por tanto, una interpretación novedosa de

---

<sup>13</sup>. El término experiencia aquí no es empirista (no se refiere a la sensación, al estímulo de los sentidos), sino que tiene el particular significado que le da Bradley, quien entiende la experiencia como un evento de estar en el mundo anterior a la constitución del sujeto en el que conciencia y objeto son una misma cosa en una misma sensación.

esta facultad mental, que compartirá en cierta medida con Yeats. En un ensayo dedicado a Matthew Arnold, perteneciente al libro *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, leemos que la imaginación, definida ahora como “auditoria” es

el sentimiento para la sílaba y el ritmo, que penetra por debajo del nivel consciente del pensamiento y el sentimiento, vigorizando cada palabra, hundiéndose en lo más primitivo y olvidado, regresando al origen y trayendo consigo algo de vuelta, buscando el principio y el final. Trabaja a través de significados, ciertamente, o no sin significados en su sentido ordinario, y une lo viejo y olvidado con lo trillado, lo actual y lo nuevo y sorprendente, lo más antiguo y la mentalidad más civilizada. (1968: 118)

Eliot diseña su concepto de imaginación como una forma de sumergirse en una especie de inconsciente colectivo donde se acumulan mitos, ideas, símbolos, frases, ritmos. Al acceder a este repertorio y actualizarlo, el poeta supera su limitada individualidad para acceder a este repertorio y actualizarlo. Esa es la función más valiosa de la imaginación: eclipsar el sujeto para franquear el paso a los contenidos universales que se almacenan en toda conciencia.<sup>14</sup>

Yeats coincide con Eliot en que la capacidad imaginativa debe superar la individualidad para crear una poesía que ofrezca, más que una experiencia personal, los símbolos y vivencias de una colectividad. En el ensayo “Magic” de 1901, Yeats

---

<sup>14</sup>. William Skaff señala para la idea de este inconsciente colectivo e histórico las tesis de Lévy-Bruhl sobre la conciencia primitiva, que Eliot conocía como doctorando en Harvard. Lévy-Bruhl explica que la mente primitiva no distinguía entre objeto y sujeto y, en estado de trance, se identificaba totalmente con el animal que contemplaban. Este trance se conseguía a partir del ritmo de un ritual, lo cual explicaría porque Eliot caracteriza la imaginación de “auditoria” (1986: 69). Por otra parte, Louis Menand, en *Discovering Modernism*, resalta la influencia del darwinismo en la idea de tradición de Eliot. El crítico explica que la biografía del individuo reúne de alguna forma los avatares de la especie (1987: 80). La historia de la especie se condensaría en la forma individual: el individuo contiene en sí la especie.

suscribe los puntos fundamentales de la logia espiritista fundada por Madame Blavatsky a la que el poeta perteneció, entre los que se encuentran:

1) que los límites de la mente están siempre cambiando, y que muchas mentes pueden fluir en una sola, como si eso fueran, y crear o revelar una sola mente, una sola energía.

2) que los límites de la memoria están siempre cambiando, y que nuestra memoria es una parte de una gran memoria, la memoria de la Naturaleza misma.

3) que esta gran mente y memoria pueden ser evocadas por los símbolos. (2002: 369)

Más adelante, Yeats asegura que “sin importar los peligros, debemos proclamar que la imaginación busca siempre rehacer el mundo de acuerdo con los impulsos y los patrones de esta Gran Mente y de esta Gran Memoria” (370).<sup>15</sup>

La última cita de Yeats arroja cierta luz a los beneficios de considerar una imaginación más allá de las facultades del individuo. La palabra “patrón” expresa un intento de “rehacer el mundo” según un orden, que en este caso no depende del sujeto, sino de una suerte de arquetipo primordial. Esta necesidad también puede encontrarse en Eliot.<sup>16</sup> En su breve ensayo sobre Joyce “Ulysses, Order and Myth”, Eliot presenta a su público el “método mítico”, que consiste en hacer arsenal de todos los fragmentos que la mente encuentra en su viaje al inconsciente colectivo para poder conferir un

---

<sup>15</sup>. Como explica Richard Ellman, la mente de Yeats funciona como un médium. Da voz a toda una legión de espíritus, encarnaciones, fantasmas y personajes (1979: 195).

<sup>16</sup>. Esta coincidencia, no obstante, no ha de oscurecer las diferencias entre Eliot y Yeats. Este se remonta a los mitos esotéricos o folclórico-irlandeses para liberarse de las limitaciones del yo tardoromántico, mientras que aquel subsume su talante escéptico al cristianismo. Por otra parte, la poética de Pound manifiesta una misma necesidad de orden, solo que en su caso es la sintaxis de la mente que percibe la que engarza y ordena los fragmentos del mundo.

orden habitable al “inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea” (1975: 177).<sup>17</sup>

Eliot lleva la imaginación al plano colectivo porque cree que es la única forma de ordenar la caótica “historia contemporánea”, que desborda por completo las capacidades sintéticas de un solo individuo. Este nombre, el de “historia contemporánea”, no solo se refiere al trauma de la primera Guerra Mundial. En el clima intelectual de las primeras décadas del siglo XX, diversas obras e ideas irrumpen con estrépito y destrozo, como tormentas tropicales en una isla del Pacífico. Poco a poco, las ideas de Nietzsche, Marx y Freud se difunden y popularizan, socavando los pilares tradicionales de la sociedad occidental. A esta conmoción hay que sumar la revolución científica que supone la teoría de la relatividad, que dinamita la estable y segura física newtoniana.

Por otra parte, la “mente europea” –por usar una expresión del gusto de Eliot– se ve acosada por una nueva lucidez sobre su contingencia y relatividad, que deriva del contacto cada vez más estrecho con otras culturas del mundo. No es que uno pueda asistir a una exposición donde coinciden objetos culturales de Japón, El Congo, la India o la Polinesia –los gabinetes de curiosidades y cámaras de maravillas jugaban un papel parecido a los museos etnográficos o de historia natural–. La diferencia radica en que el desarrollo de las tecnologías de comunicación y transporte coincide con el apogeo de la era imperialista del capitalismo: la fluctuación de la moneda en Inglaterra puede acarrear ruina comercial en la India.<sup>18</sup> El sistema social se halla más a merced del caos y

---

<sup>17</sup>. Cuánto de éxito hay en esta empresa es difícil de determinar. *The Wasteland* más bien expresa la imposibilidad de este orden, tanto en la forma de su escritura, como en la aguda conciencia de fracaso que afirman algunos versos como “Son of man / you cannot say, or guess, for you know only / a heap of broken images [...]” (1986: 27).

<sup>18</sup>. David Harvey, en *The Condition of Postmodernity*, explica el desarrollo de la estética del Modernismo a partir del fracaso del realismo. Como una realidad de este calibre global y acelerado es irrepresentable, el arte abandona las pretensiones realistas y diseña estrategias retóricas que puedan representar y dar un orden a esta simultaneización de espacios y tiempos

de las mariposas que quieran batir sus alas en el Mediterráneo y causar una tormenta en el Caribe. Ortega y Gasset narra “en directo” estos cambios:

Es, sencillamente, que el mundo, de repente, ha crecido, y con él y en él la vida. Por lo pronto, ésta se ha mundializado efectivamente; quiero decir que el contenido de la vida en el hombre de tipo medio es hoy todo el planeta; que cada individuo vive habitualmente todo el mundo [...] Cada trozo de tierra no está ya recluido en su lugar geométrico, sino que para muchos efectos visuales actúa en los demás sitios del planeta. (1972: 55)

Además, la creencia en la verdad esencial del pensamiento europeo no solo encuentra desafíos en las filosofías de la sospecha ni en un mundo más estrecho, sino también en un tiempo más hondo. La historia de la especie humana narrada por Darwin cuestiona la primacía del hombre como criatura. La mitología comparada que Frazer expone en los sucesivos volúmenes de *La rama dorada* encuentra alarmantes similitudes narrativas entre el cristianismo y mitos de África o Asia supuestamente mucho más antiguos. También Ortega y Gasset lo recoge en su testimonio: “Y el mundo ha crecido también temporalmente. La prehistoria y la arqueología han descubierto ámbitos históricos de longitud quimérica [...] El periódico ilustrado y la pantalla han traído todos estos remotísimos pedazos del mundo a la visión inmediata del vulgo” (1972: 56).

Sin afán de exhaustividad, este rápido boceto de época bosqueja la imagen de un clima intelectual muy convulso, donde los cimientos están siendo sacudidos con fuerza

---

(1990: 262-272). Coincide entonces con el análisis de Daniel Bell (1976: 47). De esto eran conscientes los artistas de la propia época, como es el caso de Marinetti. En uno de los manifiestos del futurismo, Marinetti afirma que la realidad ha cambiado: el desarrollo de la técnica ha situado en una continuidad inédita y vertiginosa objetos, espacios y tiempos que antes se hallaban lejanísimos. El arte debe recrear esta nueva vida de la sustancia, a través del abandono de una sintaxis excesivamente ordenadora y con el uso de “analogías vastísimas de un estilo orquestal” con las que “se puede abrazar la vida de la materia” (2008: 121).

y una multitud de objetos son rescatados de las garras de la distancia y del tiempo para cuestionar la creencia en la centralidad occidental. Por todo esto, Jewel Spears ha caracterizado la situación como la de la “abstracción perdida”: “no había una abstracción compartida que pudiera mantener unida a la civilización occidental” (1994: 119).

La imaginación, según explica Kant, ordena en secuencias temporales y jerarquías espaciales el caos de las impresiones sensibles, que de otra manera inundarían y colapsarían nuestra conciencia. Kant dice de la imaginación que es síntesis figurativa –*synthesis speciosa*–: toma “la multiplicidad de la intuición sensible” (2000: 256) y la con-figura, la sintetiza en una imagen mental presentada ante la razón. En este contexto, la imaginación subjetiva carece de poder suficiente para sintetizar en una sola figura la turbulenta realidad social y cultural de los años del Modernismo. El movimiento de Eliot y Yeats efectúa, en realidad, una primera retirada: la imaginación cede terreno ante “la multitud de la intuición”, que empuja con una fuerza irreprimible. Ante este embate, la imaginación se parapeta en un último recurso: una mente superior al sujeto, con una imaginación más poderosa, que sí consiga unificar este caos de lo sensible en una sola imagen –o, mejor dicho, en un diagrama más que una imagen, un modo más que una esencia, una analogía o patrón– mediante lo que Hugh Kenner en *The Pound Era* ha denominado “homeomorfismo” (1972: 169). En la segunda mitad del XX, el postestructuralismo y su negación del concepto de “estructura” y de “patrón” derriban esta última resistencia que opuso la “época de la imagen del mundo”.

3.2. *¿Somos o estamos postmodernos?*

La confianza en la imaginación que se percibe en las poéticas modernas se ve sobrepasada por las condiciones materiales, tensiones existenciales y posturas intelectuales que acrisolan conforme el siglo XX avanza. La esperanza expresada y depositada en la capacidad de la escritura poética imaginativa para relanzar el espíritu al mundo se astilla contra las experiencias que inquietan la historia más reciente. En *The Wake of Imagination*, Richard Kearney registra el desprestigio que aflige a la imaginación creativa en la obra de Lacan y de Althusser. Precisamente por el hecho de haber servido de punto de apoyo para una constitución más humana de la realidad, el pensamiento, cada vez más cerca de la postmodernidad, somete a juicio a la imaginación, facultad que realiza lo contrario al propósito antihumanista de sus filosofías y a la ambición de “descentrar la historia y la biología de la noción de sujeto” (Kearney, 1988: 264).

El derrumbe de la imaginación se percibe con total intensidad en Nietzsche que, será para muchos, quien imprima en la modernidad la dirección que la haga desembocar en lo que hoy conocemos por postmodernidad. En un pasaje famoso de los *Fragmentos póstumos*, Nietzsche describe su idea del mundo como “un mar de tempestuosas y agitadas fuerzas dentro de sí mismo, en perpetua transformación, en perpetuo retroceso, con años inmensos de retorno, con un flujo y reflujo de sus formas” (2004: 136). Esta cosmovisión opta por interpretar la relativa estabilidad de los seres como meras apariencias que un golpe de viento dispersa.

Pero pasar nuestra existencia sobre una débil tabla que a duras penas navega este furioso océano no siempre es fácil. Por eso el ser humano ha diseñado la “cosidad” como consuelo, “el ‘ser’ como invención del que sufre con el devenir” (2004: 153). Si

devenir se emparenta con una visión dionisiaca del mundo, lo apolíneo es, según escribe Nietzsche, “una experiencia psicológica fundamental” (153) en la que las facultades de la mente embalsaman el fenómeno antes de que este se desvanezca en el flujo incesante de la forma. En concreto, la “fantasía” participa con mayor responsabilidad en la invención del ser y, por tanto, en la ceguera ante el devenir: “Sospecho que sólo vemos lo que *conocemos*; nuestro ojo está ocupado continuamente en el manejo de innúmeras formas: la mayor parte de la imagen no es impresión de los sentidos, sino *producto de la fantasía*” (2004: 81). La “fantasía” –otro nombre aquí para la imaginación– ordena nuestra visión y embute la multitud de lo sensible en una figura que tranquiliza nuestro ojo ante el pulular dionisiaco de las “innúmeras formas”. La fantasía por tanto se involucra de lleno en la invención de las “ficciones regulativas” que nos dan un asidero en el mar del devenir: “tomo *el yo mismo como una construcción del pensamiento* del mismo rango que ‘materia’, ‘cosa’, ‘sustancia’, ‘individuo’, ‘fin’, ‘número’, esto es, como *ficción regulativa*, con cuyo auxilio se establece, se *compone* una forma de constancia, de ‘cognoscibilidad’, por tanto, en un mundo en devenir” (2004: 128).

La deriva cada más escéptica de la modernidad desemboca naturalmente en lo que hoy en día recibe el nombre de postmodernidad, movimiento artístico y cultural solidario con ciertas actitudes filosóficas que sazonan la segunda mitad del siglo XX, pero que se encuentra también inevitablemente afectado por las coordenadas materiales y sociales de su época. De hecho, los estudios más relevantes sobre la postmodernidad señalan la estrecha colaboración entre la estética postmoderna y las condiciones socioeconómicas en las que esta estética sucede. Numerosos pensadores y académicos consideran el desarrollo histórico del capitalismo como la condición material sobre la que el pensamiento y la sensibilidad postmodernas son posibles. De ahí que algunos de los pensadores que con más intensidad han determinado este movimiento hayan



establecido una espinosa relación de atracción-repulsión con el capitalismo, como es el caso de Deleuze y Guattari. El debate empieza, no obstante, a la hora de determinar si estas condiciones socioeconómicas han desempeñado una labor reveladora o alienante. La llegada de la postmodernidad con el capitalismo tardío y la quiebra de la imaginación consiguiente puede leerse en al menos dos sentidos.

Uno de estos interpreta que el orden y la figura del yo y del mundo que la imaginación elabora alienan nuestra verdadera naturaleza desestructurada, heteróclita y centrífuga. El clima cultural ocasionado por el desarrollo vertiginoso del capitalismo y el triunfo de las filosofías de la sospecha proporciona entonces una emancipación de las intensidades que auspicia un liberado y flotante hedonismo. Esta es la línea de Deleuze y Guattari, que en el *Anti-Edipo* delinear la correlación entre la liberación de los flujos económicos propios del capitalismo avanzado y la emancipación de las intensidades de placer en la psique desprendida de los fantasmas de la imaginación. En este caso, no se puede hablar propiamente de una *condición* postmoderna, sino de una “esencia” postmoderna, puesto que de su filosofía se desprende que la postmodernidad, de alguna forma, ha sacado a flote nuestra esquizofrénica verdad: la postmodernidad nos ha devuelto a lo que somos en realidad. En este caso, el capitalismo, mediante la desterritorialización de los flujos monetarios y mercantiles, no nos aliena, sino que colabora más bien con esta anagnórisis.

Otras posturas, no obstante, señalan la postmodernidad como un estado contingente de la persona bajo determinados condicionantes sociohistóricos. Desde esta perspectiva, no seríamos postmodernos: estaríamos postmodernos. La operación intelectual de estas posturas, quizá más “tradicionalmente” marxistas que la postura deleuziana, va en la dirección contraria a *El Anti-Edipo*. Si Deleuze y Guattari –que evidentemente fundan su teoría sobre las ideas del yo que aparecen en los escritos de

Lacan— consideran el sujeto como un modo de la alienación que pergeña una imaginación intoxicada por sus propios productos, otros pensadores interpretan el desmembramiento del yo como una forma de alienación producida por la conjunción del naufragio existencial de la posguerra y el capitalismo global.

Para Daniel Bell, las condiciones de vida de la segunda mitad del siglo XX descuartizan la conciencia. El capitalismo adviene preñado de contradicciones que descarga como relámpagos sobre el sujeto, partido entre exigencias irreconciliables: “las contradicciones del capitalismo de las que hablo en estas páginas están relacionados con la disyunción entre el tipo de organización y las normas exigidas en el campo económico, y las normas de realización personal centrales ahora en nuestra cultura” (1976: 15). Bell se inspira en el análisis sociológico con que Weber disecciona la moral capitalista y dictamina que ahora el capitalismo invita al hedonismo y al gasto —el capital crece circulando—, pero los trabajadores rara vez pueden permitírselo. Así, el deseo inducido en la austeridad inevitable provoca una coyuntura de restricción sin que la moral protestante, ya inoperativa, consuele de esta sobriedad (82).<sup>19</sup> Las llamadas hedonistas tientan a través de los medios con placeres imposibles de realizar en una sociedad descoyuntada, alienada, sometida a estímulos contradictorios que, por una parte, se plasman en un arte esquizofrénico, pero que por la otra someten a la persona a un brutal desmembramiento psicológico (92).<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup>. Weber alinea el capitalismo con la moral protestante: posponer el placer terrenal mediante el ahorro favorece la acumulación de capital y, por tanto, sale de la órbita de la economía de subsistencia precapitalista. Pero esta moral solo puede adscribirse a un capitalismo inicial, del que el capitalismo de la segunda mitad del XX se aleja a pasos de gigante.

<sup>20</sup>. En este sentido, Fredric Jameson coincide en determinar que la lógica del capitalismo es “disyuntiva” y su dirección se opone a las “unidades totalizadoras” (1991: 100). Vattimo también percibe una afinidad entre capitalismo y posmodernidad. El fin de la modernidad viene marcada por el advenimiento del nihilismo nietzscheano, que Vattimo define en un lugar de su obra en los mismos términos con lo que Marx explica el capitalismo: “el nihilismo”, escribe Vattimo, “es la consumación del valor de uso en el valor del cambio” (1985: 28).

David Harvey ofrece otra versión de la conexión entre nuestra experiencia “esquizofrénica” del espacio-tiempo y la “lógica capitalista” (1990: vii). La lógica capitalista incide en lo efímero, lo fragmentario, lo caótico y privilegia estas manifestaciones sobre un pensamiento basado en la estabilidad, en la identidad y en las continuidades. Para Harvey, estos signos de la posmodernidad ya fueron anunciados en su día por Marx como consecuencias de la expansión de la sociedad capitalista y sus “procesos sociales”, que conducen a “la alienación, la fragmentación, la fugacidad, la innovación, la destrucción creativa, el desarrollo especulativo, los cambios impredecibles en los métodos de producción y consumo (deseos y necesidades), una experiencia cambiante del espacio y el tiempo, así como una dinámica del cambio social basada en la crisis” (111).

Harvey y Bell, al igual que Fredric Jameson, representan una tendencia intelectual que considera la postmodernidad como una situación. Desde este punto de vista, la posmodernidad sería una fuerza más que un conjunto de características o propiedades, una presión sobre el individuo que proviene de las condiciones sociales en las que este se encuentra. Entonces no seríamos postmodernos, sino que “estaríamos” postmodernos, y si la postmodernidad es un estado de cosas, es lógico esperar resistencias e inconformidades.

### *3.3. Los malestares de la postmodernidad: un estudio sobre poesía española actual*

El tema de esta tesis consiste precisamente en estos malestares y resistencias que la postmodernidad ha generado. A lo largo de las siguientes páginas, indagaré en las

insatisfacciones que expresan la poesía y el pensamiento poético actuales acerca de nuestra condición postmoderna. Para ello, he dedicado cinco estudios que analizan la obra de cinco poetas españoles nacidos en la década de los sesenta: Álvaro García, Jesús Aguado, Ada Salas, Jordi Doce y Esperanza López Parada.

Cada capítulo no se limita a estudiar en profundidad la obra poética de estos autores, sino que ofrece además una reflexión sobre un determinado tema que, habiendo capitalizado el trabajo intelectual de algunos pensadores que hoy ligamos al movimiento postmoderno, no ha encontrado sin embargo una solución satisfactoria. Es más, el tratamiento recibido por algunos problemas filosóficos tradicionales en la época postmoderna nos ha dejado la espinosa herencia de una serie de aporías y dificultades que, lejos de tranquilizarnos, nos desasosiegan.

Los siguientes capítulos parten siempre de una exposición de la forma en que modernidad y postmodernidad han delineado cierto problema, para concluir sacando en limpio la aporía en que este desarrollo nos encierra. Posteriormente, persigo el rastro de esta aporía en la obra de uno de los poetas seleccionados para observar cómo su poesía afecta y se deja afectar por el problema en cuestión. Aunque entre poesía y aporía se establece una relación nada unívoca, sí se aprecia en los poetas estudiados un complejo malestar ante la solución que la postmodernidad ha propuesto para los dilemas intelectuales y existenciales que iremos desgranando. Desde aquí la poesía emprende una agónica búsqueda de la salida de esta situación aporética cuyos resultados –como defenderé en la conclusión final de este trabajo– alejan a estos poetas del paradigma postmoderno. La poética que nace en respuesta a este malestar recibirá al final de mi estudio el adjetivo tentativo de “neo-humanista”, pero, para no distraer al lector con esta nomenclatura que puede resultar un tanto extraña, desplazo la discusión de este concepto a las conclusiones finales. Este aplazamiento espero que manifieste la

voluntad e intención de mi tesis, que no es nombrar un movimiento nuevo, sino estudiar en profundidad la obra poética de estos autores y su malestar con la condición postmoderna.

Ante la empresa que me propongo, resulta tentador leer los contenidos del verso como si fuesen declaraciones ensayísticas. Esta no es necesariamente una estrategia equivocada –porque la poesía no excluye de sus capacidades la reflexión– pero sí es un abordaje incompleto. La poesía dispone de unos recursos muy distintos de los del ensayo filosófico para trabajar estas aporías y goza de un arsenal expresivo que establece con la aseveración relaciones de muy distinto tipo: contrapunto, refuerzo, matización, ironía.... Por eso, en cada capítulo la forma de estudiar una aporía postmoderna y el malestar que esta genera en cierto poeta encuentra sustento en este rico arsenal expresivo que recibe el nombre de retórica.

En cuestiones de ornamentación, mejor acudir a un catálogo de una tienda de muebles que a la retórica. La retórica no suministra un pasatiempo al aburrido ni una belleza fácilmente asequible al poco inspirado, sino una forma más de expresar la experiencia que el poema propone. Y como la experiencia de la que hablamos es el malestar de vivir en la época postmoderna, cada aporía en cada poeta será estudiada en relación a una figura retórica que no solo caracteriza la obra poética en cuestión, sino que además permite acceder a esa aporía desde una perspectiva distinta y ampliar así nuestro panorama.

Es posible que, una vez desvelado el propósito de este trabajo, surja en el lector la pregunta de por qué estos poetas –y no otros– ofrecen un mejor campo de investigación para indagar en los malestares de la postmodernidad, si al fin y al cabo la postmodernidad se introdujo en el escenario nacional con los novísimos en los setenta –tal y como indican los estudios de Juan José Lanz (1994) y Prieto de Paula (1996)– y

se mantuvo como categoría estética vigente durante la eclosión de la llamada poesía de la experiencia a lo largo de los ochenta –en Iruvredra (2007) y Bagué Quílez (2006), aunque estos muestran una comprensible reticencia dada la cuestionable y cuestionada relación de la postmodernidad con la poesía que analizan–. Pero precisamente la ventaja que se adquiere al estudiar poetas que empezaron su andadura bajo el triunfo de estas estéticas es la de observar una obra que alcanza su madurez cuando estas poéticas más o menos postmodernas se agotan. La educación sentimental y literaria de los autores que estudio coincidió con el auge de la postmodernidad y esto provoca una exposición al movimiento postmoderno que, si por una parte lo naturaliza como escenario cultural, por la otra lo desencanta en tanto expectativa vital. Esta poesía ha tenido el tiempo suficiente para apreciar el auge y el fracaso de la promesa postmoderna.

De todas formas, aunque mi trabajo se centra en la poesía de los autores mencionados, algún comentario habrá aquí y allá en relación a las generaciones que los precedieron, pero no dedicaré demasiada extensión a estas estéticas que han sido suficientemente tratadas ya por la crítica.<sup>21</sup> Además, considero que la obra de estos cinco poetas se comprende mejor en relación a un contexto moderno y postmoderno que no se enclaustra en las fronteras nacionales. Por mucho que a veces se pueda apreciar una “ansiedad de la influencia”, una búsqueda del espacio imaginativo propio

---

<sup>21</sup>. Por el contrario, la obra de Álvaro García, Jesús Aguado, Ada Salas, Jordi Doce y Esperanza López Parada apenas ha sido objeto de una investigación académica rigurosa y exhaustiva. No disponemos de estudios detallados sobre su obra, que como mucho ha figurado en algún capítulo de algún libro “panorámico” sobre poesía española actual. Ha sido objeto, eso sí, de reseñas y breves artículos, como se apreciará a lo largo de estas páginas. Tampoco existe un estudio de factura académica que emprenda una descripción del grupo generacional al que estos poetas pertenecerían, aunque sí hay investigaciones de solvencia referidas a poéticas inmediatamente anteriores como la novísima o la poesía de la experiencia. A partir de esos movimientos, no obstante, en los estudios sobre poesía española actual predominan trabajos de un carácter más global y esquemático que reseñan autores y tendencias, pero que no analizan en profundidad la obra poética individual.

despejando y quizá malinterpretando a las generaciones anteriores (Bloom, 2009: 55), el contexto significativo para estos poetas no es la diatriba edípica y provincial contra Montero o Carnero, sino un diálogo con la modernidad europea y su deriva postmoderna, es decir, con la tradición imaginativa y su desmembramiento en la multiplicidad fragmentaria y esquizoide.<sup>22</sup> Como ha escrito Alfredo Saldaña, la poesía española actual es “decididamente internacionalista” (2009: 103) y esta decisión hay que respetarla si uno quiere comprender esta estética.

En 2005, el poeta Eduardo García (1965 - 2016) publica *Una poética del límite*. Principalmente, este ensayo delimita la geografía de su propia tarea poética, pero el libro no oculta una segunda intención, y nos invita a pensar la poesía de su generación dentro de las coordenadas en las que Eduardo García se sitúa a sí mismo. El poeta alimenta su escritura de los procedimientos poéticos de la que aquí he llamado tradición imaginativa. Él no utiliza este término, pero habla de Romanticismo, Simbolismo, literatura fantástica, psicoanálisis... literaturas agitadas en última instancia por el impulso de la “imaginación” (2005: 248). Detrás de este proyecto no late una nostalgia ni un afán conservador, sino una necesidad vital: la de enfrentarse a los procesos deshumanizadores a los que nos somete la sociedad actual. Eduardo García se apropia de la consigna romántica –reencantar el mundo– para recuperarnos de la deshumanización de la era del mercado global: “A medida que dependemos cada vez más de la tecnología y su mentalidad pragmática, que entroniza el dinero como máximo valor; según la oferta de la industria cultural se hace cada vez más superficial y

---

<sup>22</sup>. Por eso, no comparto el punto de vista de Luis Antonio de Villena, que presenta la escritura de algunos de estos poetas –y otros de los que podríamos llamar sus compañeros de generación– como una “ruptura interior” en la poesía de la experiencia (1997: 39). En su poesía hay muchas más cosas que poesía de la experiencia, si es que alguna vez pertenecieron a este movimiento.

niveladora a la baja; cuanto más parecen imponerse el individualismo y la incomunicación...más necesaria se revela la poesía” (255-256).

Ahora bien, la vía no será, como afirma Eduardo García, la recuperación del programa moderno, el encantamiento del mundo por medio de la “imaginación simbólica” en el acto de “fundir Romanticismo e Ilustración, la exploración onírica y el control de la palabra” (2005: 257).<sup>23</sup> Esta vía de regreso a los paradigmas de la modernidad será ciertamente una tentación presente en la mayoría de los poetas que conforman mi estudio. Pero, en sus momentos de mayor lucidez, estos poetas aceptan la irreversibilidad del tiempo histórico y encaminan su poesía hacia una nueva forma estética que surge de intentar zafarse del malestar y las aporías de las condiciones materiales, intelectuales y sociales de la época postmoderna. Si además de ofrecer un estudio cabal de la obra de estos poetas, mi trabajo sirve para pensar en las aporías y malestares de la postmodernidad en un ámbito más amplio, habrá servido la estrategia de espiar a la postmodernidad mientras dormía, es decir, allí donde no se defendía tan ardientemente.

---

<sup>23</sup>. La fusión entre Romanticismo e Ilustración también ha interesado a Luis García Montero: “es ahora el momento de promover una lectura ilustrada del Romanticismo” (1996: 285).



## CAPÍTULO 1. De la identidad, el tiempo y la métrica: Álvaro García

### **1. Olas sobre nuestro rostro de arena**

#### *1.1. El nombre y el tiempo*

Mucho antes de que Nietzsche escribiera en *La genealogía de la moral* que aquello que tiene historia no puede tener definición, la *Poética* de Aristóteles definía el nombre de la siguiente manera: “el nombre es una voz compuesta, con significado, que no denota tiempo, de cuyas partes ninguna posee significado por sí misma”. Lo distinguía así del verbo, que “es una voz compuesta, provista de significado, con noción de tiempo” (2013: 85). La forma del verbo se encuentra atravesada por la temporalidad, mientras el nombre escapa a este dominio. Así, la retórica se hace cargo de un problema que puede derivar fácilmente en metafísica, cuando uno reflexiona sobre estas definiciones que parecían pertenecer exclusivamente al ámbito de la gramática.

La ligazón entre gramática y metafísica no debe sorprender en el filósofo que sentó las bases de la lógica. Aristóteles desarrolla la lógica para pensar mejor, pero también para refutar las aporías de los filósofos sofistas, que empujaban el pensamiento hacia el acantilado del sinsentido. La lógica permite a Aristóteles deslazar el intrincado nudo argumental de algunas paradojas presocráticas, que enredaban la filosofía en el

laberinto de lo impensable. Este laberinto es un mundo extraño: en él, Aquiles, el de los pies ligeros, jamás alcanza la lenta tortuga; la flecha que el arco dispara y que corta el aire a gran velocidad en realidad no se mueve.

La cuestión que se escenifica en la definición aristotélica del nombre puede situarse en una de estas paradojas, que es la de la dificultad de pensar el tiempo y el cambio en relación con la identidad y la estabilidad del ser. Esta aporía, a la que Aristóteles dedica buena parte de sus esfuerzos intelectuales, se aparece al sentido común sin necesidad de adentrarse demasiado en las profundidades de los textos especializados. En efecto, la simple observación de los fenómenos naturales nos remite a la pregunta por el tiempo y la identidad: el árbol que nos da naranjas, ¿en qué sentido es lo mismo que la semilla que plantamos hace años?, ¿cómo es que la semilla y el árbol sean el mismo ser? o ¿hasta qué punto del tiempo, hasta cuándo después de la muerte, sigue siendo la materia descompuesta ese mismo árbol del que una tarde recogimos una naranja para comerla?

Al pensar la acción del cambio y del tiempo sobre la identidad, el pensamiento filosófico se ha visto tentado por dos soluciones que no terminan de resolver la dificultad.<sup>24</sup> La primera de ellas afirma la identidad de la cosa a lo largo del tiempo, garantizada por una esencia que no se agota en los accidentes de la cosa. El concepto de accidente separa de la esencia del ente aquello que está sujeto al cambio, de manera que, aunque ciertas características, propiedades o estados del ente varíen, su esencia persiste. Esta primera opción, sin embargo, amenaza con disolver el cambio en una mera cuestión de apariencia, reduciéndolo al modo de aparecerse de la cosa, ante lo que cabe preguntar si es posible que la cosa cambie en una determinación más fundamental y

---

<sup>24</sup>. Aunque cambio y tiempo no son lo mismo según la *Física*, Aristóteles afirma que no se puede pensar el uno sin el otro, como se verá más adelante.

que, no obstante, siga siendo la misma cosa. Es posible confrontar el famoso dicho de que “Marino en el mercado” no es el mismo ser que “Marino en el ágora” respondiendo que el lugar donde se encuentra Marino no define a Marino en sí y le es de alguna forma accidental. No obstante, otras determinaciones parecen que afectan más a lo que Marino es: niño o adulto, vivo o muerto, son formas de manifestarse que difícilmente pueden tomarse por accidentes.

Por otra parte, la segunda opción consiste en desembarazarse del otro polo del problema, la identidad. El ente se diluye en la multiplicidad fenoménica de una percepción mantenida a lo largo del tiempo –como sucede en el puro actualismo de la escuela megárica–, pero en ese caso habría que renunciar a la determinación y designación de los objetos. Palabras como “lápiz” o “árbol” ejercerían una violencia intolerable sobre la fluidez de aquello a lo que nos empeñamos en llamar “lápiz”, “árbol” o “Marino”. El lenguaje, como la mirada de Medusa, petrificaría el ser. La lengua, como la de las serpientes, paralizaría a su víctima. En última instancia, se haría casi imposible la distinción entre la cosa y la presentación de la cosa a los sentidos. Los problemas más evidentes de esta postura, en cambio, nos salen al paso en las actividades más pedestres. Qué poca gracia nos haría que, en virtud del cambio, se nos negase la pensión de jubilación, argumentando que aquel que trabajó durante treinta y cinco años ya no existe o es otro que el que exige su remuneración pasados esos treinta y cinco años.<sup>25</sup>

La paradójica convivencia del cambio y de la identidad no se agota en el pensamiento clásico y articula la reflexión filosófica de muy distintas épocas, lo cual da pie a pensar que, como expone Ricoeur, más que resolver la aporía lo que la filosofía

---

<sup>25</sup>. Este argumento, cuya formulación poco filosófica no le quita nada de filo, es uno de los que esgrime Terry Eagleton en el bienhumorado *The Illusions of Postmodernism* (1996: 64-65).

hace es ponerla a producir (2006: 636). La aporía sería entonces el motor que hace avanzar el pensamiento, sin que esto implique estar más cerca de una resolución que, cuando se ha creído conseguirla, ha entrañado la totalización de una categoría sobre la otra, es decir, la disolución del cambio en identidad o de la identidad en cambio.

### *1.2. La crisis del tiempo moderno y la solución imaginativa*

La modernidad percibe la aporía del tiempo como una crisis a la vez personal y colectiva, individual e histórica. El paso de los días abre una distancia entre quien soy y quien fui y esta distancia se traduce en una extranjería de sí mismo: el escritor adulto moderno sabe de su alienación respecto al niño edénico y al joven entusiasmado en los avatares de la revolución. De hecho, muchas veces no escribiría si esta alienación no se hubiese producido: el arte nace a menudo de esta escisión entre un pasado de intensidad vital y un presente de desencanto que atisba la intensidad perdida a través de los modos suplementarios de la escritura.

Esta estructura temporal que determina mucha escritura moderna afecta, por una parte, al pensamiento moderno sobre la historia colectiva. El presente tematiza el pasado como mito edénico o edad de oro de la que nos ha arrancado el avance irrefrenable y acelerado de un proceso histórico donde intervienen la revolución industrial, el progresivo desencantamiento del mundo por la ciencia y el asedio a baluartes metafísicos donde el yo refugiaba su finitud en entidades más duraderas y estables. Por otra parte, el presente se desconecta de la expectativa de un futuro mejor: las utopías políticas son posibles para el joven apasionado, pero el poeta maduro las rechaza con desencanto como un recuerdo de la ardorosa juventud. Para muchos modernos, el cielo

de los revolucionarios no es menos fantasmagórico que el cielo de los arcángeles, tronos y dominaciones.

Que la modernidad perciba a menudo el pasado y el futuro como mitos lleva a Koselleck a describir el presente moderno como un tiempo de crisis (1993: 343). El presente se desgarrá del pasado en tanto que el pensamiento moderno invalida las soluciones de la tradición a sus problemas existenciales, anulando así *topos* historiográficos clásicos como el *historia magistra vitae*. Las preguntas del presente no se agotan en el almacén de experiencias del pasado, pues la ideología del progreso implica una diferencia de grado entre lo de antes y lo de después, este último necesariamente más perfecto. Por esa misma regla, la experiencia del pasado, sobre el que se apoya toda expectativa de futuro, no basta para pronosticar los resultados de la historia a ningún plazo, y lo que queda es una imperiosa necesidad de sentido y una desasosegante incertidumbre. El paradigma lo ofrece la Revolución Francesa, su impredecible recorrido que empieza en el fervor utópico, pervive o malvive como terror y por último se deslustra con el desencanto que aflige a la clase intelectual. Es, por cierto, la trayectoria del héroe del *Hiperión* de Hölderlin, pero se corresponde también a la peripecia de Rimbaud, desde *Iluminaciones* hasta *Una temporada en el infierno*.

Esta crisis del tiempo histórico se filtra hasta lo más íntimo de la conciencia. La desconexión que sufre el presente histórico respecto al pasado y al futuro desgarrá con igual intensidad el yo moderno. Naturalmente, la poesía se alimenta de esta desgarradura, crece en esta grieta, toma este tema como uno de los asuntos más predilectos de su investigación. La importancia de Wordsworth en la historia de la poesía quizá se deba a la claridad con la que su obra lírica manifiesta esta estructura

“sentimental” del tiempo y de la identidad.<sup>26</sup> En este sentido, “Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood” adquiere su intensidad de la fe con la que la poesía enfrenta la crisis moderna y la desgarradura de la identidad en el tiempo.

Wordsworth presenta en su oda una visión de la infancia impregnada del mito edénico. El niño goza de una libertad y una visión privilegiadas. Accede a “verdades” más profundas que las que el adulto conoce. El adulto se esfuerza en la búsqueda de estas verdades durante “toda su vida”, pero no recibe la iluminación, sino la oscuridad:

[...] thou Eye among the blind  
That, deaf and silent, read'st the eternal deep,  
Haunted for ever by the eternal mind, –  
Mighty Prophet! Seer blest!  
On whom those truths do rest,  
Which we are toiling all our lives to find,  
In darkness lost, the darkness of the grave. (2006: 703)

Wordsworth escribe desde el presente caído, que es un tiempo de ceguera. El poeta ha perdido la visión, el poder de la imaginación que le permitía trascender el sentido cotidiano de las cosas para excavar su verdad más profunda: “Whither is fled the visionary gleam? / Where is it now, the glory and the dream?” (702). Según la oda, el tiempo significa un progresivo alejamiento de este pasado. Crecer es exiliarse, y todo adulto se ve reflejado en la figura del peregrino emigrado de su tierra natal –mito que permea la producción literaria del siglo XIX–: “The Youth, who daily farther from the

---

<sup>26</sup>. Mi uso de “sentimental” se remite a Schiller, quien en *Poesía ingenua y poesía sentimental* definió la poesía de su tiempo como “sentimental”. Lo propio de lo sentimental es la comparecencia de un yo en crisis cuya identidad queda cuestionada por la separación que el tiempo abre entre la persona y el mundo, entre el yo y su sí mismo.

east / Must travel [...] / At length the Man perceives it die away, / And fade into the light of common day” (2006: 702).<sup>27</sup>

El camino del adulto que se aleja de su infancia se dirige además en dirección opuesta al mundo. Separarse de la niñez implica despedirse de la naturaleza. El tiempo, cuando nos desgaja de la niñez, no solo problematiza la continuidad en nuestra identidad; sino que, dado que el niño habita míticamente la naturaleza, también nos aliena del mundo natural en que el niño vive felizmente. En esto consiste la crisis moderna: una conciencia del desgarramiento que nos separa del mundo y de nosotros mismos. La modernidad, no obstante, se reserva una solución. La crisis puede cerrarse, y a la constatación de la distancia aún puede seguir el esfuerzo del progresivo acercamiento, que en cualquier caso siempre será el de la asíntota respecto al eje.

Si el presente está en crisis por lo que conlleva de ruptura, el intento de sobrevivirlo no pasa por un conservador regreso al pasado ni por la invención revolucionaria del futuro. Ambas salidas no se corresponden a una conciencia que conoce bien lo irremediable de su caída en el tiempo adulto y su desengaño contra las ilusiones utópicas. Más bien, lo que la conciencia moderna intenta es resignificar el pasado para convertirlo en un campo de experiencias posibles y útiles para un presente ciego. En otras palabras, de lo que se trata es de vivificar lo que de otra forma sería un depósito muerto, o “liberar las potencialidades no empleadas del pasado” (Ricoeur, 2006: 981). Superar la crisis tal y como propone Ricoeur implicará entonces reducir la distancia entre pasado, presente y futuro, y reescribir la desmembrada continuidad.

---

<sup>27</sup>. Este mito hereda la trama del Génesis, por supuesto, pero enriquecida también con ecos griegos. Wordsworth representa al hombre como Edipo, que camina anciano y ciego hacia la muerte. Como Edipo, también el adulto ha matado a su padre, es decir, al niño –“the child is father of the man” (2006: 91), dicen los archiconocidos versos del poeta–.

En el ejemplo que he seleccionado para diseccionar la crisis de la modernidad, Wordsworth acude a la tradición del empirismo, pero la lee desde el horizonte de expectativas y necesidades de su presente. Frente a la emancipación visionaria de Blake, Wordsworth liga imaginación y memoria de una forma que remite a ciertas estructuras epistemológicas empiristas.<sup>28</sup> En el “Prefacio” a las *Baladas Líricas* de 1802, Wordsworth da a entender que la imaginación es el producto de nuestras sensaciones pasadas que, a la hora de experimentar de nuevo, ejercen cierta influencia en los sentidos: “la continua afluencia del sentir queda modificada y dirigida por nuestros pensamientos, que son de hecho los representantes de todas nuestras emociones pasadas” (2012: 295 y 296). Wordsworth se acerca aquí a un entendimiento de la percepción como la de Locke. Si bien es cierto que los sentidos aún quedan liberados de la presencia inmediata de las cosas, la percepción no deja por ello de arraigarse en los sentidos físicos. Percibimos imaginativamente, sí, pero la imaginación se ancla en la tierra y no se desliga de la percepción, ya que su influencia se limita a traer al presente las intensas y felices percepciones de cuando éramos niños.<sup>29</sup>

Wordsworth reelabora así las ideas del empirismo y del asociacionismo y diseña de esta manera una posible continuidad del presente con el pasado a pesar del tiempo que los separa. La distancia no se borra y por eso no hay propiamente un regreso, lo que implicaría la empresa imposible de revertir la flecha del tiempo bajo la forma de un viaje a la dorada niñez. Los siguientes versos constatan la imposibilidad del regreso, pero también lo posible de la restauración: “though nothing can bring back the hour / of

---

<sup>28</sup>. Como aseveran Abrams (1971a: 35) y Wellek (1977: 163).

<sup>29</sup>. Esto contrasta con el resto de poetas románticos ingleses, que intentaron hacer de la imaginación una capacidad independiente de la memoria y de las sensaciones para poder depositar en ella sus esperanzas de fundar un mundo nuevo. El enfrentamiento se escenifica, por ejemplo, en las críticas que Blake dirige a Wordsworth en “Annotations to Wordsworth” (2008: 665).



splendour in the grass, of glory in the flower / we will grieve not, rather find / strength in what remains behind” (704). La imaginación suple el apagamiento de la intensa visión infantil y nos asiste en la ceguera del adulto, precisamente porque actualiza en nuestros agostados sentidos la memoria de sensaciones más felices y visiones más espléndidas.<sup>30</sup>

Wordsworth resuelve la crisis del tiempo mediante la restauración de las sensaciones infantiles en el presente caído del adulto, vivificando así nuestros sentidos marchitos. Esta restauración es doble, puesto que, culturalmente, Wordsworth también restaura en el presente intelectual el pasado de la psicología asociacionista, cuya defunción decretaron previamente Blake y, con matices, Kant. En realidad, más que una restauración, Wordsworth elabora una continuidad entre la tradición filosófica inmediatamente anterior y los nuevos tiempos intelectuales. Esto mismo puede decirse de la filosofía acerca de la identidad, pues Locke había escrito antes que Wordsworth que la identidad se basa en la continuidad que genera la facultad de la memoria, como puede leerse en el capítulo XXVII del *Ensayo sobre el entendimiento humano*.

Al recuperar las ideas de Locke y el asociacionismo, Wordsworth reduce el aislamiento del presente respecto al pasado en el plano cultural, de la misma manera en que infancia y madurez minimizan la escisión a través de la ocasional pervivencia de las emociones infantiles en las facultades imaginativas del adulto. Precisamente uno de los poemas más conocidos de Wordsworth empieza directamente desde el momento imaginativo donde esta unión se produce, desde el presente no como crisis, sino como alegre continuidad del pasado, el presente y el futuro:

---

<sup>30</sup>. En esto consiste precisamente la teoría de los “spots of time” que aparece formulada en el libro XII de *El Preludio*, pero que también alienta en *Intimations*, donde las visiones del niño “are yet the fountain-light of all our day, / are yet a master-light of all our seeing” (2006: 703).

My heart leaps up when I behold  
a rainbow in the sky:  
so was it when my life began;  
so it is now I am a man;  
so be it when I shall grow old,  
or let me die!  
The Child is father of the Man;  
and I could wish my days to be  
bound each to each by natural piety. (2006: 91)

La continuidad de la identidad en el caso de Wordsworth depende de las facultades del propio sujeto: la combinación de imaginación y memoria mantiene vivo un tiempo biográfico –la niñez– que de otra forma se hubiese hundido en el paso de los días. De la misma manera, Kant intenta resolver la crisis a la que conduce la aporía del tiempo recurriendo a la facultad imaginativa.

Como hemos visto, la imaginación según Kant es la facultad sintética por excelencia, definida en la *Crítica de la razón pura* como “la síntesis de lo diverso en la intuición” (2000: 257). Esta síntesis consiste en producir una imagen unitaria de la caótica multitud de experiencias que afectan a los sentidos. Sin esta ordenación imaginativa, no habría experiencia posible, sino tan solo un flujo indeterminado de estímulos. Así, en la sección de la *Crítica de la razón pura* “Sobre la relación del entendimiento con los objetos en general y la posibilidad de conocer estos *a priori*”, Kant argumenta que, para que cualquier experiencia sea posible, es necesario “el principio transcendental de la unidad” (236 y 237); es decir, un *a priori*, anterior a la experiencia misma. Este *a priori* no es otro que el de la unidad de la conciencia ante el incesante bombardeo de sensaciones a lo largo del tiempo. La continuidad con que la conciencia se estabiliza a sí misma garantiza el poder experimentar algo, ya que la

experiencia es necesariamente experiencia de alguien, y ese alguien está constituido previamente a la experiencia. Solo así se puede modular los estímulos y convertirlos en experiencia, al coordinar la sensibilidad y el entendimiento en el acto perceptivo.

El yo que ha de haber para que algo como la experiencia sea posible no es una disputa entre la sensibilidad y el intelecto, sino una conciencia donde, en la mayoría de los casos, la armonización que opera la imaginación sucede exitosamente. La imaginación, como fuerza sintética, es la facultad que aúna entendimiento e intuición. Kant sitúa esta facultad como una mediación entre ambas que suelda la variedad de facultades en la unidad de una conciencia. La facultad que unifica sensación y razón, que hace que estas no vayan “a su aire”, sino que se coordinen en el ejercicio de una conciencia, es la imaginación. La unidad de la conciencia, que recibe el nombre de “apercepción trascendental” (2000: 236) se enraíza de esta manera en la imaginación trascendental, en tanto que “condición *a priori* de la posibilidad de la toda composición de lo múltiple en la cognición” (237 y 238). Como resume Kant, “la unidad trascendental de la síntesis de la imaginación es la forma pura de toda posible cognición, a través de la cual, entonces, todo objeto de experiencia posible debe ser representado *a priori*” (238).

Gracias a que el yo está constituido *a priori* mediante la síntesis que realiza la imaginación trascendental, se da la formalización de la sensibilidad en la experiencia. La imaginación –y he aquí la diferencia respecto al asociacionismo– actúa sobre las sensaciones y las ordena en un espacio y un tiempo. El tiempo, entendido como continuidad y no como un relampaguear de instantes, nace de una imaginación que constantemente formaliza la experiencia en un flujo: “la multiplicidad de la experiencia siempre es generada *sucesivamente* en la mente [el énfasis es mío]” (2000: 304). Así, la estabilidad del sujeto, entendida como unidad de la conciencia, fundamenta el mundo

como sucesión y no como ruptura, como continuidad del tiempo y no como un aluvión relampagueante de fenómenos.<sup>31</sup>

Sin embargo, aquí el sujeto obtiene contra el cambio una victoria pírrica que presagia su posterior ruina. Pues, como interpretan Lacoue-Labarthe y Nancy, de la radicalización de la facultad sintética en la estructura de la conciencia se desprende entonces que, lejos de constituir una sustancia con un conjunto determinable de propiedades que forjarían nuestra identidad, el yo ahora solo puede ser considerado en su dependencia de la imaginación y acaba siendo la “forma vacía” donde se produce la experiencia y su síntesis (1988: 30).

### 1.3. El hundimiento del sujeto

El pensamiento de cuño más crítico, que comienza ya en el siglo XIX hasta configurar poderosamente el siglo XX, asume como tarea el desmantelamiento de la subjetividad. Para ello, torpedea lo que había sido su fundamento: la imaginación moderna. No extraña entonces que el auge “antihumanista” que se gesta y se consolida tras la Segunda Guerra Mundial coincida con la devaluación de la facultad imaginativa.

---

<sup>31</sup>. Este breve comentario sobre la imaginación en relación al tiempo en la *Crítica de la razón pura* toma algunas ideas de Heidegger y su *Kant y el problema de la metafísica*, en especial de la sección C de la parte tercera (1993: 147-173). Allí Heidegger señala la labor de la imaginación como síntesis en la percepción, la reproducción y la conceptualización que da origen a la temporalidad. De hecho, llega a escribir que “la imaginación trascendental es el tiempo originario” (160). No obstante, la diferencia con mi comentario estriba en que Heidegger hace derivar la subjetividad del tiempo mismo, que forma “la estructura esencial de la subjetividad” (161). Mi comentario no necesita entrar a ello y se detiene a las puertas, pues lo que me interesa es señalar la continuidad de la conciencia en el tiempo que logra la imaginación.

La tarea de desmantelamiento motiva la obra de un filósofo como Schopenhauer, para quien la individualidad de la conciencia es tan solo una ilusión, cuando no un error que emboza lo único que existe: la voluntad, una en toda la naturaleza (1976: 292). El sentimiento de individualidad proviene de las ficciones de la “representación”, puesto que la facultad representativa confecciona una figura que encierra entre sus límites la fuerza cósmica de la voluntad: “mi entendimiento construye su figura y sus dimensiones, figura que se representa entonces en el espacio con la forma de mi cuerpo” (73). Bajo el nombre de “representación” actúa lo que la filosofía del idealismo llama “imaginación”, ya que ambas ejercen un trabajo sintético que elabora la forma unitaria de la multiplicidad experiencial. Ahora bien, en el caso de Schopenhauer esta capacidad figurativa extravía la conciencia en la fantasmagoría de la individualidad, por lo que sus efectos pueden considerar particularmente alienantes.

Una similar tendencia se encuentra en el pensamiento de Nietzsche, quien escribe elocuentemente en *Así habló Zaratustra*: “Alma es solo una palabra para designar algo en el cuerpo. El cuerpo es una gran razón, una pluralidad dotada de *un único* sentido, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor” (1999: 64). En este capítulo de *Así habló Zaratustra*, Nietzsche esboza una entonces desafiante idea del cuerpo como algo múltiple que amenaza la unidad del yo y cuyo poder marca, en realidad, los cursos de la voluntad y de la acción. La unidad resulta por tanto un velo que recubre una multiplicidad fenoménica, que la filosofía debe levantar. Esta idea se encuentra por doquier en los *Fragmentos póstumos*: tomo *el yo mismo como una construcción del pensamiento* del mismo rango que ‘materia’, ‘cosa’, ‘sustancia’, ‘individuo’, ‘fin’, ‘número’, esto es, como *ficción regulativa*, con cuyo auxilio se establece, se *compone* una forma de constancia, de ‘cognoscibilidad’, por tanto, en un mundo en devenir” (2004: 128). Si en Schopenhauer el extravío se debe a la “representación”, Nietzsche

incrimina a la imaginación en este bello engaño: “Sospecho que sólo vemos lo que *conocemos*; nuestro ojo está ocupado continuamente en el manejo de innúmeras formas: la mayor parte de la imagen no es impresión de los sentidos, sino *producto de la fantasía*” (81).

En otro capítulo volveré sobre el pensamiento de estos filósofos, a los que dejo de momento de lado tras haber extraído de ellos la evidencia de que, a lo largo del siglo XIX, una corriente de pensamiento crítico desgarró la subjetividad fuerte que la modernidad había forjado. A estos pensadores se les podría sumar la obra de Marx, quien acuña contra los privilegios de la imaginación un materialismo que hace derivar la subjetividad de las condiciones materiales en la que vive la conciencia: “no es la conciencia lo que determina la vida, sino la vida lo que determina la conciencia” (2005: 50). También se involucra en este movimiento la psicología de Freud, quien triseca la unidad de la conciencia entre entidades beligerantes y a menudo irreconciliables. Se puede detectar, por lo tanto, una impugnación de la subjetividad idealista y romántica que crece poco a poco como una riada. Conforme esta cosmovisión cala, se enjuicia a la imaginación como responsable de mistificaciones, como fábrica de fantasmas, debido a su capacidad de fundamentar la unicidad del sujeto.

En efecto, Lacan, en su conocida teoría de la “fase del espejo”, culpa a la imaginación de buena parte de los males que sufrimos. El psicoanalista francés parte de una concepción del cuerpo como multiplicidad sensitiva en la que el deseo y el placer no se localizan en determinados órganos, sino que circulan libremente por los nervios del organismo. No obstante, en determinado momento del crecimiento, ligado con la adquisición del lenguaje –y de la Ley del Padre junto al lenguaje–, el niño atraviesa la traumática fase del espejo:

La fase del espejo es un drama cuya pulsión interior se precipita desde la insuficiencia a la anticipación, y que manufactura para el sujeto, atrapado en la atracción de la identificación espacial, la sucesión de fantasías que se extiende desde la imagen del cuerpo fragmentado a la forma de su totalidad a la que llamará ortopédica, y, por último, a la asunción de la armadura de una identidad alienante, cuya rígida estructura marcará todo el desarrollo mental del sujeto. (1977: 4)

A pesar de que la imagen provenga de un reflejo y no sea propiamente una producción mental, la imaginación asume el cuerpo único y reflejado como patrón de orden de la corporalidad del niño. A partir de entonces, esa imagen modela la comprensión de sí en términos de unicidad, que son términos, claro está, extraños a la multiplicidad sensitiva que somos. Lacan señala así la función alienante de la imaginación, cuya creación más perniciosa es el sujeto y el orden que este impone a sus experiencias, aplicando sobre sí mismo una organización castrante y autoexplotadora.

La obra de Deleuze y Guattari parte de esta idea de Lacan para afirmar que el sujeto no existe en sí, que carece de “identidad fija” y que tan solo es un “residuo” adyacente de la producción del deseo en la caótica fábrica del cuerpo. Lo que llamamos sujeto se descubre aquí como una sensación ilusoria que “nace de los estados que consume [nace exclusivamente como conciencia del placer sentido] y renace en cada estado” (1985: 24). Un análisis riguroso y desprejuiciado de lo que somos –el “esquizoanálisis”– revelaría que el yo resulta una sucesión de “intensidades” en el ciclo inagotable del deseo y que, por lo tanto, más felices seremos cuanto antes nos desprendamos de esta ilusión y abracemos al esquizofrénico que somos.

El movimiento de Deleuze y Guattari consiste en leer “demasiado” literalmente el acoplamiento filosófico de los conceptos de identidad e imaginación: el sujeto es una producción imaginaria y, de acuerdo con Lacan, alienante. Ahora bien, aquí no solo se

invierten conceptualmente los términos de esta colaboración, sino que también se indaga en la relación entre nuestra naturaleza y las condiciones socioeconómicas en las que vivimos. Deleuze y Guattari afirman que el capitalismo tiende hacia la esquizofrenia, que la esquizofrenia es el umbral o límite absoluto de la sociedad capitalista (1985: 40). Apoyados en las teorías de Marx –que desgrana la relación del capitalismo con la “abstracción” y el idealismo– Deleuze y Guattari describen cómo esta abstracción supone una “descodificación” y “desterritorialización” de todos los “flujos” –las continuidades potencialmente infinitas pero convencionalmente delimitables de lo material–. Por eso, el capitalismo aporta un componente liberal, ante el que las antiguas regulaciones, leyes y prescripciones ceden en beneficio de la libre circulación de la moneda. Con esa libertad, la moneda no solo es una propiedad que se acumula, sino que es propiamente riqueza: una máquina que consume, satisface y produce deseo. Así, la circulación cada vez más desencadenada de la mercancía y la riqueza acelera y desinhibe el deseo, cada vez más fuerte por ser más capaz. El capitalismo es afín a la esquizofrenia: libera y pone en circulación, igual que la esquizofrenia descodifica y desterritorializa los flujos del deseo, que desbordan los débiles diques del sujeto ilusorio.<sup>32</sup>

Si el análisis de Deleuze y Guattari está en lo cierto, en la época del capitalismo global, solo podemos esperar un sujeto prácticamente liberado ya de su ilusión subjetivizante, desplegando como un “rizoma” sus exultantes ramificaciones. Y si el sujeto postmoderno es una máquina que produce deseo descontroladamente, cabe esperar que la estética y la sensibilidad de esta era sea igualmente profundamente

---

<sup>32</sup>. No obstante, según Deleuze y Guattari, el capitalismo, que tiende hacia la esquizofrenia, reclusa conservadora y produce diversos “contrapesos” a esta liberalización, entre las que se encuentra el estado capitalista (1985: 260) y el psicoanálisis (312). Los autores afirman, por tanto, que el capitalismo “por lo que por un lado desterritorializa, por el otro lo re-territorializa” (265).



esquizofrénica. De hecho, Fredric Jameson ha explicado en estos términos la estética de la simultaneidad y la fragmentación desordenada. La estética postmoderna –que podríamos rastrear en poetas como Ashbery o Leopoldo María Panero– es esquizofrénica porque su fragmentariedad expresa el colapso del sujeto, incapaz de “determinar” los significantes con una referencia a la realidad (1991: 28).

#### *1.4. Una estética sin sujeto*

En la postmodernidad, la noción de yo sufre una crisis pareja al del resto de instituciones que otrora constituyeran la cultura occidental. La modernidad instituía la figura del ser humano en el corazón de las manifestaciones culturales o intelectuales “realistas”, pero, desde su temprana fundación, la duda y la crítica corroían desde dentro esta figura. Si el hombre, como piensa Foucault, es un invento de inicios del XIX, cabría esperar que, una vez se oxidaran y se derruyeran en el tiempo las disposiciones e instituciones sobre las se había inventado a sí mismo, “el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena” (1968: 375).

La escritura postmoderna se asoma a una playa en la hora de la pleamar, cuando las olas alcanzan nuestro “rostro de arena”. La poesía de esta época representa la fuerza desfiguradora de este embate de espuma y algas. Karl Malkoff ha estudiado en *Escape from Self* cómo la poesía norteamericana del XX abandona la idea del yo como identidad o sujeto (1977: 3). Malkoff, que se centra en la poesía estadounidense escrita a partir de la Segunda Guerra Mundial, explica que este abandono manifiesta la desconfianza hacia la habilidad del yo derruido para organizar la experiencia, lo que conecta este estudio con otra visión de la poesía de la misma época, la de *The Poetics of*

*Indeterminacy*, de Marjorie Perloff. La profesora estadounidense describe una estética actual marcada por la indeterminación, es decir, por la incapacidad lectora de determinar un significado absoluto para un verso o un poema (1981: 10).<sup>33</sup>

Las ideas de Perloff y Malkoff sobre la poesía actual se entrecruzan necesariamente: el yo era el último reducto que imponía un orden a las experiencias a través de su imaginación. Una poética que huye del yo es una poética de lo indeterminable, de lo que no puede comprenderse, pues socava la visión abarcadora de la perspectiva.<sup>34</sup> Esto podemos apreciarlo en John Ashbery, poeta cuya escritura se ha considerado muchas veces paradigma de la estética postmoderna. En su más conocido poema, “Autorretrato en espejo convexo”, Ashbery parece escribir los siguientes versos pensando en esta necesaria indeterminación que corresponde a la poesía postmoderna: “You will stay on, restive, serene in / your gesture which is neither embrace nor warning / but which holds something of both in pure / affirmation that doesn’t affirm anything” (2006: 208). El comentario de Insausti sobre este pasaje es suficientemente explicativo: “hay el afirmar, pero no un ‘algo’ determinado que le preste contenido:

---

<sup>33</sup>. También Kermode describe la poética posmoderna como un intento de generar el desorden, la impredecibilidad y el caos correspondiente a la desautorización posmoderna de cualquier ordenamiento (1968: 16-17). Una descripción parecida encontramos en el libro principal de Jameson, *El postmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo tardío*, donde podemos leer: “el texto postmoderno [...] se define desde esta perspectiva como una estructura o un flujo de signos que resiste el significado, cuya lógica interna fundamental es la exclusión de la emergencia de temas como tales” (1991: 91).

<sup>34</sup>. En su importante ensayo *La perspectiva como forma simbólica*, Panofsky explica cómo, en el terreno pictórico, el nacimiento de la perspectiva moderna, es decir, de la concepción del cuadro como “ventana” desde la cual un punto de vista contempla un espacio unitario (1973: 7), solo fue posible gracias a la coincidencia de dos ideas de calado tanto estético como metafísico: la concepción del espacio como algo exterior, homogéneo, infinito y medible, por un lado, y, por el otro, el entendimiento de la percepción del mundo visto necesariamente por un sujeto. Aunque parezca que estas dos nociones se contradicen, el espacio moderno, con la autonomía de sus objetos, corresponde a un movimiento antropocentrista. Por eso, Panofsky lo llama “la objetivación del subjetivismo” (49). Para mi comentario, la teoría de Panofsky es relevante en tanto que demuestra que en la pintura sucede esta misma determinación de las cosas a través del sujeto y que, por lo tanto, la ausencia del sujeto lleva a una indeterminación y desorden de las cosas.

imágenes de una vacuidad que no es desde luego la de una huida nihilista de todo sentido, sino la de una demora del sentido” (2009: 29).

Antes de estos versos, Ashbery anula una de las metáforas tradicionales de la significación. Para la cultura occidental, tan escritural como espiritual, el movimiento hermenéutico es trascendente: la inteligencia busca la verdad más allá de los objetos visibles y la lectura va más allá de la literalidad para hallar el sentido. Ashbery, consciente de la fuerza de estas metáforas espaciales, opone al significado *mise en abîme* un pensamiento de la superficie: “But your eyes proclaim / that everything is surface. The surface is what’s there / And nothing can exist except what’s there” (2006: 206). Ahora bien, estos versos parecen desmentir lo dicho anteriormente: al fin y al cabo, afirman algo, y con contundencia, además. No obstante, los versos marcan que la afirmación proviene desde una perspectiva: son unos ojos los que proclaman, en una mirada que, a lo largo del poema, se deconstruye en numerosas ocasiones. Así, por ejemplo: “This otherness, this / ‘Not-being-us’ is all there is to look at / in the mirror” (232). O comentando el cuadro homónimo de Parmigianino de cuya inspiración nace el poema: “So that you could be fooled for a moment / before you realize the reflection / isn’t yours” (216).

En “Autorretrato en espejo convexo” el yo es una confusión delante del espejo. La identidad resulta una ilusión óptica. Ashbery somete la identidad a ese juego de transformaciones típico de la poesía de Shelley con un objetivo similar: evitar la hipóstasis, es decir, la petrificación del yo en alguien. Por eso, los versos enuncian ideas que en seguida se desvanecen sin llegar a afirmar nada: la perspectiva de la que surgen muta por completo como un veloz virus de manera que lo que se ha afirmado desde una posición queda invalidado al asumir una perspectiva diferente: “This always / happens,

as in the game where / a whispered phrase passed around the room / ends up as something completely different” (230).

Podría pensarse que los poemas largos a los que Ashbery nos tiene acostumbrados es el lugar idóneo para que se manifiesten estas tensiones del yo y estas indeterminaciones en la enunciación de lo real. No obstante, tales rasgos son igualmente apreciables en un poema mucho más breve, como este de Simic:

He held the Beast of Apocalypse by its tail, the stupid kid! Oh, beards on fire, our doom appeared sealed. The buildings were tottering; the computer screens were as dark as our grandmother’s cupboards. We were too frightened to plead. Another century gone to hell – and for what? Just because some people don’t know how to bring their children up! (1999: 29)

Como en los *Three Poems* de Ashbery, este lúdico poema manifiesta la ausencia de un sujeto que ordene en su conciencia los discursos, de manera que en la composición se mezclan el registro profético apocalíptico y la queja casposa sobre la menguante educación de los niños de hoy día. El resultado de esta mezcla figura ya en el principio, en la fantasiosa imagen del niño malcriado agarrando de la cola a la malparada bestia del Apocalipsis. Por otra parte, si queremos leerlo desde la perspectiva de Perloff, podemos preguntarnos: ¿qué nos dice este poema del mundo? Uno, claro está, puede interpretarlo, pero lo que Perloff y Jameson señalan no es que no pueda interpretarse el poema postmoderno, sino que nuestra interpretación muy difícilmente puede buscar confirmación en el texto mismo y muy difícilmente puede, sobre todo, anular el resto de variopintas interpretaciones que los hábiles lectores quieran sugerir. La interpretación se hace, por tanto, menos precisa y quizá más imaginativa, pues es el lector quien debe ordenar esta multiplicidad en una figura hermenéutica.

La simultaneidad que sucede en el poema de Simic surge de la caótica aleación entre los dos discursos que componen el poema y supone una forma de escritura que plasma la configuración de nuestra sensibilidad en la segunda mitad del siglo XX. Es precisamente esta simultaneidad la que distingue la época contemporánea de la época de la imprenta, según Marshall McLuhan. Si “el hombre tipográfico”, habitante de la galaxia Gutenberg, poseía, ante todo, una manera de pensar y de sentir lineales, adaptada al orden que impone la escritura de la imprenta sobre el mundo, “en la medida en que la electricidad crea condiciones de extrema interdependencia a escala global, nos deslizamos con ligereza otra vez hacia un mundo auditorio de eventos simultáneos” (1962: 40).<sup>35</sup> Daniel Bell ha nombrado esta característica de los textos postmodernos “sincretismo”: “la cultura moderna se define por su extraordinaria libertad para saquear el almacén del mundo y engullir cualquier estilo que aparezca” (1976: 13).<sup>36</sup>

La simultaneidad apreciable en los poemas de Simic y Ashbery, pero también en Olson –uno de los primeros en hablar de “postmodernismo”– y Sexton, es distinta de las técnicas de *collage* de Eliot o Pound. Estos poetas modernistas componen sus textos a partir de fragmentos y discursos culturales pertenecientes a distintos ámbitos con el fin de hallar un “patrón”, un último ordenamiento posible al mundo caótico al que la imaginación moderna se enfrentaba según transcurría la primera mitad del siglo XX. La simultaneidad postmoderna, en cambio, no pretende esta ordenación (véase, por ejemplo, Harvey, 1990: 44-50). En parte, porque para recuperar un principio organizativo debería resucitar un yo que ya encuentra inoperativo, ilusorio y anacrónico.

---

<sup>35</sup>. Como he explicado en el capítulo anterior, Eliot también llama a la nueva imaginación que su poética propone “auditoria”. McLuhan y Eliot coinciden en este adjetivo porque parten de una concepción parecida de las sociedades primitivas, en cuya sensibilidad participaba con más protagonismo el ritmo que la perspectiva.

<sup>36</sup>. Una de las “propuestas” de Italo Calvino para el milenio que entonces se avecinaba era también la “multiplicidad” (1989: 121).

Escribe Jameson: “estamos cansados de la subjetividad como tal en sus formas clásicas de antes (que incluye el tiempo profundo y la memoria) y queremos vivir en la superficie por un tiempo” (1991: 151). El nuevo estilo postmoderno elimina al sujeto porque se opone a los refugios interiores de la memoria de Wordsworth, Baudelaire y Proust.

Además, la ordenación de los fragmentos requiere la reconstrucción de estructuras temporales más o menos teleológicas y lineales en la época donde se proclama el fin de la historia. De hecho, el fin de la historia es para Vattimo la característica fundamental de la posmodernidad en *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutico en la cultura postmoderna* (1985: 10). Con el fin de la historia, Vattimo no solo señala esa sensación de fin del tiempo, de apocalipsis inminente, de catastrofismo atómico y guerra fría (13). A Vattimo le interesa sobre todo la desestructuración de la historia como señal del abandono de una metafísica fundamentada en las nociones del sujeto y de Dios. Es decir, la historia, como concepto, requiere un sujeto central que la protagonice y una cuasi-teología que sostenga a este sujeto en su desarrollo hacia el progreso (40-41). Pues bien, la creencia en esta centralidad se desmigaja conforme la sociedad occidental toma conciencia de cuánto ha costado el progreso para aquellos que no eran el sujeto de esta historia. Por el contrario, lo que Vattimo propone para la postmodernidad, lo que tiene la postmodernidad de oportunidad, es la posibilidad de abandonar una filosofía que busca la estabilidad del ser –la continuidad del hombre y su fundamentación en la historia– y emprender una aventura intelectual hacia el abandono de los fundamentos metafísicos y en pro de una “ontología débil” en la estela de Heidegger y Nietzsche.

En este sentido, la estética postmoderna puede ser considerada una estética “débil”, que ha abandonado ya los fundamentos de la historicidad y la subjetividad. En este vacío surge una valorización de estética opuestas a la “autenticidad”, a la fidelidad

a la historia y al sujeto. El pastiche, por ejemplo, tal y como Jameson lo describe (15-16), solo es posible como desligamiento de la expresión artística respecto al yo que la produce y como desarraigo del arte respecto a su tiempo. No importa que el discurso apocalíptico del poema de Simic no suceda en un marco apocalíptico o veterotestamentario. Sucede dislocado de un tiempo, carente de una historicidad. De esta manera puede coincidir sin escándalo objetos temporales –los ordenadores, la alacena de la abuela– que tampoco se enraízan ya en un marco temporal determinado. Estamos ciertamente frente al apocalipsis, es decir, el fin de la historia como “ficción reguladora”.

### *1.5. Tríptico y aporía de la plenitud*

*La noche junto al álbum* (Hiperión, 1989), *Intemperie* (Pre-Textos, 1995) y *Para lo que no existe* (Pre-Textos, 1998) son los tres primeros libros de Álvaro García (1965). Estos libros se componen de poemas cuya extensión refleja la precisión, destilación y concentración propias de su escritura.<sup>37</sup> En la poética que traza para una antología recabada por Luis Antonio de Villena, el propio Álvaro García da una visión personal de estos poemas: “una poesía con pensamiento, con tensión enunciativa, con vigor de cosa en sí, transferible, puesta de pie por una luz verbal precisa, creadora [...] Procuro, cada vez más, que mis poemas transcurran sin el coágulo del yo” (1997: 47). En general, estos rasgos se mantendrán en los siguientes libros de Álvaro García, pero, a diferencia de los primeros, sus publicaciones posteriores no pueden ser consideradas en

---

<sup>37</sup>. Como excepción por su extensión puede mencionarse el poema que cierra *Intemperie*, “Carta a un escultor”.

un sentido estricto poemarios. Si un poemario es, según el DRAE, un “conjunto o colección de poemas”, esta categoría solo puede aplicarse a los tres primeros libros, pero los que siguen a *Para lo que no existen* no cumplen con esta definición.

En 2002 Álvaro García publica *Caída* (Pre-Textos, 2002), un libro que diverge de su producción anterior en una característica fundamental. En vez de un haz de poemas, encontramos una única composición que fluye a lo largo de sus treinta y seis páginas. La explicación de este cambio de forma de componer se desprende de las afirmaciones que Álvaro García ha realizado a lo largo de estos años. Un año después de recibir el premio Loewe, el poeta comentaba en una entrevista con la Fundación Loewe que con la escritura de los “poemas largos” “me hacía una ilusión de duración” (2012). El poema largo permite articular una sensación de tiempo distinta a la de los poemas más o menos breves de los libros anteriores. El poema largo exige a la conciencia un trabajo distinto: conectar unos momentos del texto con otros, retener una imagen que electrifica, veinte versos más adelante, otra imagen. Con la sucesión de estas imágenes y el caudal y los meandros del ritmo, la conciencia ya no solo percibe un instante, sino una extensión de tiempo donde emergen y desaparecen pensamientos y realidades. La experiencia principal que propone esta forma de escritura poética –y que los poemas más breves de los libros anteriores no podían suscitar– es el proceso de la conciencia a lo largo de la vida y del tiempo.

Al concluir *Canción en blanco* (Visor, 2012), Álvaro García pensó que había cerrado un ciclo: “Había escrito y publicado dos poemas largos. Y había pensado siempre que faltaba el tercero, el que completara el tríptico de la plenitud, de la reconstrucción poética que me diera esperanza en el mundo” (entrevista con la Fundación Loewe, 2011). Este “tríptico de la plenitud” fue más tarde publicado bajo el



título de *El ciclo de la evaporación* (Pre-Textos, 2016),<sup>38</sup> libro que no se conforma solo con generar una experiencia del tiempo, como sucedía en *Caída*, *El río de agua* o *Canción en blanco*. Según las declaraciones del poeta, *El ciclo de la evaporación* asume además el desafío de reconstruir una visión personal de la “plenitud”.

El proyecto poético de Álvaro García, así definido, se presenta como provocador en nuestro contexto intelectual postmoderno, pues intenta volver a poner en pie una idea derrumbada en el declive de la modernidad. Como hemos visto en el epígrafe anterior, esta idea de plenitud temporal contrasta con la condición fragmentaria del individuo postmoderno, incapaz de ordenar su tiempo y su espacio en una continuidad. El uso de la palabra “plenitud” repite por tanto el desafío a la postmodernidad que Álvaro García había arrojado en otra entrevista, esta vez con Rafael Cortés:

Hoy en día la postmodernidad ha primado mucho los poemas fragmentarios. A mí, tal vez por mi formación o porque he leído mucha poesía inglesa, me gusta más enmarcarme en una duración. En lugar de contar la vida, reproducir los mecanismos de la vida, y uno de ellos es la duración, el tiempo. Hacerme una ilusión de continuidad, de tiempo contenido. (2011)

La “plenitud” que Álvaro García busca reconstruir poéticamente ha sido previamente astillada por la pulsión fragmentarista que caracteriza la postmodernidad y que encuentra nítida expresión en los “poemas fragmentarios”.<sup>39</sup> Ahora bien, el poema

---

<sup>38</sup>. *El ciclo de la evaporación* se compone de cuatro secciones, que resultan de la reescritura de libros anteriores. La primera sección corresponde a *Caída*, la segunda consiste en *El río de agua* y se deja como cuarta sección y cierre *Canción en blanco*. La tercera sección surge de la unión y reelaboración de tres poemas largos, que Álvaro García había publicado en un solo libro, *Ser sin sitio* (Vandalia, 2014).

<sup>39</sup>. En *El sujeto boscoso*, Vicente Luis Mora elabora una suerte de enciclopedia que recoge una gran variedad de testimonios poéticos actuales en los que del sujeto “solo es perceptible una galaxia difusa de manifestaciones parciales, múltiples y mutantes de identidad arbolada” (2015: 46).

fragmentario postmoderno no difiere de los poemas largos de Álvaro García necesariamente por la extensión, como demuestra el caso de Ashbery. Más bien, aquello que los distingue es la aparente desconexión con que se siembran los elementos poemáticos, que a lo largo del texto se yerguen solitarios como pilares de un puente en ruinas. La cuestión que se propone Álvaro García no es, entonces, figurar una extensión, sino una “duración”, es decir, algo que perdure a través de los distintos puntos determinables del lapso que requiere la lectura del poema.

De esta manera, el problema de la “plenitud” y de la “duración” resucita un viejo fantasma intelectual: la difícil relación entre tiempo e identidad, entre ser y devenir. *El ciclo de la evaporación* se compone de distintas imágenes que se atraen y se disgregan a lo largo del texto. Como estas imágenes cristalizan experiencias de un yo, los poemas largos de Álvaro García plasman la tensión de una conciencia elástica sometida al cambio y al tiempo. El yo se contrae y se expande, se representa a sí mismo en determinado momento, pero diez versos después vuelve a encontrarse en una imagen, un momento y un espacio totalmente diferentes. El libro no manifiesta una crisis como el de Ashbery, sino más bien la vivencia de una crisis: una presión sobre una conciencia, que se estira sin saber muy bien en qué punto se romperá su elasticidad y quede entonces el yo presente flotando como una isla, desgajado del yo pasado y del yo futuro. De esta manera, la estructura del poema refleja de alguna forma la presión temporal a la que es sometida una conciencia y de ahí que imite, reproduzca, los “mecanismos de la vida”: el poema persigue la difícil puntada que enhebra la conciencia unitaria a lo largo de los instantes que la constituyen o la fragmentan. Este desafío al que se enfrenta la conciencia es confrontado por el poema mismo que se configura como un tejido que entrama versos, imágenes, músicas, palabras agitadas por fuerzas de cohesión y de dispersión.

*El ciclo de la evaporación* nos abre entonces una vía de reflexión poética que asume la aporía de la identidad como su principal razón de ser. Pero es que, además, otra aporía anida en lo más profundo de la intimidad de este proyecto lírico. Le es tan consustancial que las formulaciones teóricas del propio Álvaro García se encuentran atravesadas por la condición aporética de su poesía y su pensamiento. La paradoja se puede rastrear en el ensayo *Poesía sin estatua*, que le sirvió a Álvaro García tanto de poética como de tesis doctoral.

Por una parte, el ensayo desarrolla una idea que había aparecido con anterioridad en otras poéticas del autor, sembradas en diversas antologías. La escritura de Álvaro García trata de liberar a la poesía de la obturación provocada por el “coágulo del yo” o la “estatua emocional de nosotros mismos” (2005: 32). Este proceso aligera el poema de detalle biográfico que, a veces por excesivo peso y protagonismo, convierte el texto poético en el reportaje de una biografía que el lector necesita conocer para poder participar en la experiencia poética. Sin embargo, al principio de *Poesía sin estatua*, el correlato pictórico del que parte la reflexión de Álvaro García es la serie autorretratos de Rembradt. El ejemplo escogido por el poeta redundante en la impresión del lector que lee *El ciclo de la evaporación*. En efecto, numerosas imágenes y hechos que este poema relata parecen extraídos de la vida del propio Álvaro García. Numerosos detalles –valga de ejemplo el hotel junto al mar en el que los amantes de *Canción en blanco* se reúnen– son declaradamente autobiográficos.

La poesía de Álvaro García se halla por tanto en el lugar de encuentro de la fuerza centrípeta que conduce el yo al lenguaje y la fuerza centrífuga que aleja al poema de su autor. Lejos de esquivar esta contradicción entre la pureza querida para el texto y el

contagio de lo real, la poesía de Álvaro García se adentra en esta paradoja.<sup>40</sup> Pero si su escritura se expone al riesgo de que la contradicción la desmembre, lo hace con la esperanza de atravesar la aporía y conquistar así, para el territorio de lo poético, la experiencia de la conciencia sometida a la fuerza de dispersión del tiempo y a la presión fragmentaria de la postmodernidad. Como ha escrito Paul Jay: “la tendencia a la experimentación formal dentro de los límites globales de la práctica literaria autobiográfica desde Wordsworth en adelante constituye una respuesta directa ante la cambiante epistemología del sujeto literario y del sujeto psicológico” (1993: 33).

## 2. Gravedad y gracia

*Caída* se abre con una tarde lánguida y morosa que aún no se rinde a la noche.<sup>41</sup> Es la hora en que las cosas se deslizan lentamente hacia la inexistencia. Los objetos que componen el paisaje no permanecerán en el tiempo, no aguantarán bajo ese declinante “sol que gasta la espera y las persianas” (2016: 9), ese astro que erosiona el alma y las cosas. El atardecer de *Caída* se opone a la rotunda plenitud del mediodía cantada por Jorge Guillén –“todo ya pleno” (2000: 271), escribe el poeta en “Las doce en el reloj”–: las cosas pierden solidez, adoptan perfiles menos duros y formas más fluidas, se

---

<sup>40</sup>. En el cultivo de esta paradoja, Álvaro García no está solo. En *Realidad y literatura*, el poeta venezolano Rafael Cadenas también sitúa su poesía en una paradoja que simultanea el rechazo de la personalidad como herramienta poética (2007: 525) con la idea de que la poesía nos devuelve a la vida –¿y cómo una vida sin nadie que la viva?– (511).

<sup>41</sup>. *Caída* es el título del libro que Álvaro García publica en 2002. No obstante, el comentario que aquí realizo no se basa en el texto de 2002, sino en su reelaboración tal y como aparece en el fragmento 1 de *El ciclo de la evaporación*. Uso, por tanto, el título del libro para hablar del fragmento 1, que en *El ciclo de la evaporación* no aparece titulado como tal.

deslizan líquidas hacia el sumidero por donde se pierden. Se trata, por tanto, de un universo donde impera la temporalidad propia de lo que es pasajero y mudable.<sup>42</sup> El cuerpo también sufre esta lenta pero inflexible erosión solar, se evapora hasta hacerse solo voz –“éramos voces en la casa quieta / con la inutilidad significativa / que tiene conversar pasado el día” (9)– y luego desaparece por completo –“[...] una ducha abierta sobre nadie / en playas que se funden a la noche”.

Lo que desaparece no se rinde a la desaparición. Se esfuerza por durar, por perseverar en su ser como pensaron Spinoza y, más tarde, Unamuno. Ese “conato”, la terquedad casi quijotesca contra el inevitable final, asombra a quien tiene la trágica lucidez sobre el irremediable acabarse de las cosas. Este esfuerzo es “el enigma / de que el día resista cuando acaba” (2016: 9). La mirada del poeta recorre el paisaje y registra el rigor del desgaste y la “mudanza” (9): los bañistas abandonan la playa como quien deja atrás el verano, los cuerpos se subliman en voces que dispersa el viento en la penumbra. A la vez, en otros rincones, la mirada encuentra testimonios de lo que cansadamente persiste: las persianas soportan la erosión del sol, las voces conversan, aunque sus palabras no hagan que el día dure más. Álvaro García nombra bien al llamar a este paisaje, a este panorama de la realidad, un “enigma”, pues ciertamente aquí se manifiesta una aporía: hay mudanza inflexible y hay identidad resistente. La una parece desmentir a la otra, pero también la una necesita de la otra.

Ante el atardecer, hay pues un empate entre la persistencia de las cosas y el rigor del tiempo cósmico representado por ese sol que desgasta la existencia, entre el asombro esperanzado y el miedo taciturno: ¿sobreviviremos a la noche como el sol la sobrevive?

---

<sup>42</sup>. Rige “la idea de caída, caída en la temporalidad”, explica Álvaro García en entrevista con Gabriel Insausti (2005: 44).

## 2.1. Los números del tiempo

En la *Física*, Aristóteles define el tiempo –en el sentido de *chronos*– como una “medida del movimiento” (1995: 278) y también como “el número del movimiento” (271). El tiempo sería aquella magnitud que nos permite dividir el movimiento y entenderlo como un *continuum*. En la realidad aristotélica, el cambio no ocurre “a saltos” o “de repente”, sino que sigue un proceso, y el tiempo articula este cambio como proceso.<sup>43</sup> El tiempo es como una línea sobre la que el cambio o el movimiento transcurren: hace posible determinar un lapso entre dos “ahoras”, es decir, entre lo que serían los dos puntos de una línea. Mediante el recurso al “ahora”, Aristóteles conecta el tiempo con el alma: si el tiempo es la medición fundamental, es necesario que alguien mida, que alguien diga “ahora” y, un poco más tarde, “ahora”, creando así un lapso, un tiempo (286).

La medida, no obstante, tiende a sistematizarse. El cambio se distribuye en lapsos de la misma duración y el pensamiento de la antigüedad entresaca esta medida regular del movimiento de los planetas.<sup>44</sup> Aristóteles sugiere también establecer esta medida cuando, en el libro IV, señala que el tiempo se mide por “un cierto tiempo definido” (1995: 288) que es el movimiento circular uniforme, cuyo paradigma es el movimiento de las esferas celestes (289). Por supuesto, esto no quiere decir que el tiempo sea ni la

---

<sup>43</sup>. Dejo de lado la cuestión de lo que se denominó como *Cambridge change*, es decir, el cambio espontáneo, porque, aunque Aristóteles admita su existencia, no deja de considerarlo como una forma accidental y secundaria del cambio. Aclaro además que, aunque Aristóteles sí distingue el cambio del movimiento –que no debe entenderse únicamente como desplazamiento de un sitio a otro–, a lo largo de la *Física* no es infrecuente que los use como sinónimos.

<sup>44</sup>. De hecho, Platón propone en el *Timeo* que los astros están para que el alma tenga conciencia del tiempo.

esfera ni el movimiento de la esfera, sino la medida que puede definirse y regularizarse por el movimiento de las esferas.

Estas operaciones con las que la filosofía clásica intentó atrapar el tiempo suceden al inicio de *Caída* y vuelven a repetirse en diversos lugares del poema, como si *El ciclo de la evaporación* tomase impulso al remontarse a las fuentes de nuestro pensamiento sobre el tiempo. En *Caída*, el tiempo se experimenta cuando alguien percibe la duración de algo enmarcada entre su inicio –el primer “ahora”– y su final –el segundo “ahora”–. Además, de la misma forma en que Platón y Aristóteles usan el movimiento de los planetas como herramientas del tiempo, la primera persona del poema –supongamos que el poeta por simplificar– descubre los motores del tiempo con la mirada que escruta la cúpula celeste: “y ahora miro girar el horizonte / en la noria que muele atardecer” (2016: 9).<sup>45</sup> Mirar el cielo nos da conciencia del ciclo, del sucederse de las estaciones y el pasar de las cosas con ellas, pues se trata de un ciclo predominantemente destructor –como opina también Aristóteles (1995: 289-290)–, como el de una “noria” que “muele”. A la imagen de la noria le sigue otro verso donde el ciclo destructor se hace manifiesto ya no solo al ojo que piensa, sino al oído: “Escucho el engranaje de rumores / que conforman la tarde entre edificios” (9).

El giro demoledor del horizonte suena. Estos versos tienen nítido sabor griego: apuntan hacia la cosmología clásica, según la cual el movimiento de las esferas en el cielo genera una música, unos “rumores”. Podríamos decir entonces que la música de las esferas sugiere un tiempo-patrón audible, es decir, un ritmo o un “compás” que marca la duración de las cosas hasta que acaban. Otros versos dicen:

---

<sup>45</sup>. Esta mirada al cielo para medir el tiempo conecta el ojo del poeta actual con el gesto de los astrónomos y filósofos de la Antigüedad. Álvaro García aprecia esta comunidad y consigna la antigüedad de su pensamiento, que casi parece anidar en nuestro genoma: “no atardece una noche solamente, / es el reencuentro de la humanidad / con su hora esencial, junto a una lámpara” (9). Medir y preocuparse por el tiempo ocupa nuestra “hora esencial”.

Insiste la mañana del mercado  
como si confirmara que aún alienta  
mercancía bajo un precio de tiza,  
naturaleza en el compás del aire  
mezclado de alimentos y de voces  
y vibra igual la luz en esta hora  
que no dice el reloj sino el pasar. (2016: 17)

El mercado presenta la mezcolanza de lo que existe sometido al número y regido por las mediciones. El precio de cada producto, marcado con tiza, registra el valor, pero representa metafóricamente cómo “el compás del aire” mide las cosas. El ritmo que mide las cosas no es el del reloj, sino el “pasar” en sí de las cosas hacia su nada. La temporalidad predominante en *Caída* es la del “pasar” o la “mudanza”, como afirma el primer verso del poema.

En una reseña en *El Cultural*, Francisco Díaz de Castro señala la “insistencia abrumadora en el acento en sexta” (2002: 13). En efecto, de los primeros 100 endecasílabos del poema –por dar una muestra representativa– solo 9 versos no acentúan la sexta sílaba. El acento en sexta y décima constituye un ritmo regular: una medición “abrumadora” de las cosas que comparecen en el poema. El verso, entonces, es el tiempo: un número que con insistencia y precisión de metrónomo marca la marcha de las cosas. Musicalmente, la insistencia a veces se apoya en la rima interna: “con la inutilidad signficante / que tiene conversar pasado el día, / y ahora miro girar el horizonte” (9). Esta recurrencia –tres “a” tónicas y agudas que ocupan la sexta sílaba seguidas– representa acústicamente la noria del tiempo moliendo el atardecer: las “a” señalan el paso cíclico de la piedra molar por el mismo punto de su circunferencia. No en vano, es el propio Álvaro García quien comenta: “El manejo de la métrica no es, en



ningún caso, un virtuosismo, sino eso, sugerencia de tiempo, y no hace falta decir que el tiempo es nuestro hábitat. O sea, que medir nuestras palabras es rehacernos” (citado por Padilla, 2002: 270-271).

La métrica de *Caída* sugiere además un espacio que emerge de estas determinaciones temporales. La rigurosa acentuación de esta primera parte de *El ciclo de la evaporación* pone la fuerza en el centro del verso. El peso que gana así la sexta sílaba actúa como un centro de gravedad que atrae las cosas hacia sí. De alguna forma, las cosas “caen” a la sexta sílaba y la métrica resulta una figuración de la ley de la gravedad que rige la “caída” de todos los objetos. La música en *Caída* consiste entonces en una “cadencia”: una regularidad de fenómenos musicales que suelen ocurrir al final de una duración –y de ahí su alianza etimológica con *cadere*, con la caída de las cosas en el tiempo–.

El uso de la acentuación en *Caída* encuentra fundamentación teórica en *Poesía sin estatua*. Allí Álvaro García reflexiona sobre los sentidos de la métrica en el poema, dialogando con una cita de William Carlos Williams que reza: “Y ¿qué es la realidad? ¿Cómo conocemos la realidad? La única realidad que podemos conocer es la MEDIDA” (2005: 156). Luego Álvaro García reformula: “No conocemos *la* realidad, conocemos medidas de realidad. Valdría decir: elecciones, contenciones, destilados: métrica [...] *measure*”. Emerge en este pasaje un concepto que no recibe denominación por parte del poeta, pero para el que propongo proyectar el término de Eliot “imaginación auditoria”, pues la métrica ejerce una configuración de la realidad similar a la que la modernidad reserva para la imaginación.

De este pasaje podemos extraer una idea de la métrica como *synthesis speciosa* que confecciona un orden y una forma para la desbordante variedad de la experiencia. La métrica opera una ordenación que encarna, en última instancia, el trabajo del

lenguaje sobre la realidad. Según Coseriu –lingüista al que Álvaro García comenta con interés en *Poesía sin estatua*– el lenguaje es “aprehensión y estructuración del mundo” (1977: 206). Pero, además de este poder lingüístico, la métrica se beneficia de la capacidad estructuradora con que la medición del tiempo permite “aprehender” y “estructurar” la realidad.<sup>46</sup> La métrica anuda el lenguaje y el tiempo: en ella convergen estas formas con las que la imaginación estructura la experiencia, órdenes según los cuales las cosas se apilan en el “mercado” de nuestra conciencia.

## 2.2. La conciencia en la encrucijada

La imaginación que rige *Caída* ordena el bombardeo de las sensaciones en la métrica del tiempo, pero, al contrario que en Kant y en Wordsworth, esta imaginación no fortalece la continuidad del yo. En Kant y Wordsworth, la imaginación sirve a la conciencia del sujeto para confirmar la identidad frente al cambio de las sensaciones, pero la imaginación de Álvaro García, más cercano a la imaginación modernista de William Carlos Williams, produce un efecto distinto. En ella, el yo se hace más ligero, se deconstituye en vez de constituirse, alejándose ya de las temporalidades del sujeto fuerte moderno: “y sólo la conciencia nos descubre / ser más fugaces que el fragor de un fósforo” (2016: 16).

---

<sup>46</sup>. Aristóteles explica el origen de la conciencia del tiempo también como aprehensión y estructuración, solo que el filósofo utiliza las expresiones percibir y determinar –o distinguir, varía según la traducción–: “Y puesto que cuando no distinguimos ningún cambio, y el alma permanece en un único momento indiferenciado, no pensamos que haya transcurrido tiempo, y puesto que cuando *lo percibimos* y *distinguimos* decimos que el tiempo ha transcurrido [...]” [el énfasis es mío] (269).

En *Poesía sin estatua*, una frase concentra el plexo de significados extraídos de *Caída*: “La paradoja de la poesía es la cifra no de una estancia, no de una existencia, sino de una huida” (2005: 89). “Cifra” significa, al mismo tiempo, representación de algo y, a la vez, número y medida de ese algo, pues toda representación es, en cierto sentido, el modo en que la imaginación presenta la realidad a *medida* humana.<sup>47</sup> *Caída* es el número y la representación del paso del tiempo, pero también el de una “huida” que es personal y que Álvaro García ha emprendido para escapar de la “estatua” o el “coágulo del yo”, de la excesiva presencia de la biografía en el poema.

La conexión entre la mudanza y ese aligeramiento del yo que es piedra angular de la poesía de Álvaro García se arma en esta secuencia:

El árbol se desliga de sí mismo  
hasta mostrar su corazón desnudo  
que cede lo que hay a lo que no.  
Frente al hueco del derrumbe,  
miro continuar las estaciones. (2016: 12)

En los primeros versos citados, el poeta presenta la imagen de un árbol que, precisamente por perder parte de su forma robusta, transparenta su íntima realidad, su “corazón desnudo”. El árbol no es la firmeza en su ser, sino la lenta cesión al tiempo que lo escarba. Por eso el árbol se nos muestra en el momento en que se desliga de sí mismo, porque en su naturaleza está no ser robusto eternamente. Ser en el tiempo es ceder al tiempo mientras en nuestro interior aumenta día tras día el “hueco del derrumbe” donde se adivina nuestra naturaleza perecedera.

---

<sup>47</sup>. Es Heidegger quien afirma y critica esto para cualquier “imagen del mundo”: “el mundo se ha convertido en imagen en cuanto el hombre ha llevado su vida como subjectum a la posición principal en el centro de toda relación” (2015: 77).

Poco después, el poema retoma la metáfora del avance espacial y penetrante del tiempo –“Ahora sé del tiempo el adentrarse / en esta costa poco a poco oscura” (2016: 12-13)– y conduce a estos dos versos: “¿Tiene una identidad o es sólo parte / del paisaje que duda en una vela?” (13). La conjunción que rige en esta frase excluye una de las dos opciones y presenta así de nuevo la aporía del tiempo. La conjunción disyuntiva reabre la encrucijada intelectual que inquieta la tradición filosófica occidental: la identidad o el cambio.

En este caso, el cambio tiene connotaciones monistas y se formula como ingreso en los rigores del tiempo cíclico y objetivo, es decir, como reingreso en la vida natural donde desaparecemos y nos volvemos mundo. Esta opción entronca por tanto con una cosmovisión moderna, que no se desprende aún de la idea del absoluto, como se aprecia en autores como Schopenhauer, Freud, Bataille y Aleixandre. Lo que señala la modernidad de estas posturas monistas es la traumática lucidez de la alienación personal: si la identidad excluye formar parte del paisaje, la conciencia de esa identidad supone una suerte de alejamiento respecto al universo.

Álvaro García escribe en forma de pregunta el dilema al que se enfrenta el sujeto moderno. O bien se entrega a la muerte, a la cadencia de la caducidad con que ha medido el universo, o bien se aliena él mismo de este ritmo natural pero en última instancia mortal. Por eso, Emil Cioran habla en su ensayo *Caer del tiempo* no de una caída en el tiempo, sino de una expulsión del tiempo de la “mudanza” a un presente inmóvil, congelado, donde la esperanza no atisba ningún futuro.<sup>48</sup> En los primeros versos de *Caída* el poeta toma conciencia de la caducidad de las cosas, pero también de

---

<sup>48</sup>. Cioran –al que Álvaro García ha leído con detenimiento y con el que el título del poema parece dialogar– formula así un sentimiento que en el fondo se encuentra ya en Baudelaire, expresado en su poema “Lo irremediable”: “Une Idée, une Forme, un Être / Parti de l’azur et tombé / Dans un Styx bourbeux et plombé” (284).

su alienación en el presente helado de la conciencia: “Escucho el engranaje de rumores / que conforman la tarde entre edificios / y la convalecencia del azul, / su médula de nada en la que estoy” (2016: 9).

La conciencia excesiva nos sustrae de lo vivo, nos sitúa en esa “médula de nada” en la que estuvieron Baudelaire y Cioran. Esta conciencia de sí es un estar y a la vez un no estar, pues el pensamiento se siente como una sustracción del mundo de la presencia: “Cada materia está, sólo yo falto” (17), dice un verso de *Caída*. Como el paso del tiempo rige el mundo de los fenómenos naturales, la conciencia, atrapada en la tundra de un presente helado, siente la tentación suicida de volver a ser naturaleza. En *Caída* no se celebra la muerte, pero se nota cierta atracción hacia el mito de la disolución en el absoluto, hacia este abandono de la conciencia al mundo y sus leyes de la temporalidad:

Por un momento no se tiene nada  
y voy con esa nada por las calles,  
devolviéndole al sol algo de luz.  
Radian muerte bajo un cielo muy claro.  
El mediodía es una piedra lisa  
que bota sobre el mar y el mar se traga.  
Una piedra cansada poco a poco,  
que bota cada vez con menos ímpetu  
y termina rindiéndose a ser piedra. (2016: 18)

Durar como conciencia cansa y al final se anhela un descanso que sería acabar la conciencia y rendirse a las leyes de la mudanza que imperan sobre la vida. Parece, en fin, como si fuésemos esa piedra que, hastiada de su vuelo en el tiempo, se hunde y reintegra en el mar del que surgió.

### 2.3. La plenitud, “una sustancia entre dos ánimos”

*Caída* tantea la disolución del yo en la continuidad del cosmos. En la lectura del poema se descubre que esta tentación sucede porque, dada la situación sentimental del sujeto lírico, la posibilidad de otra temporalidad se encuentra cerrada. *Caída* presenta una ruptura amorosa, sugerida por un vaporoso plural que en el poema está deshaciéndose: “éramos voces en la casa quieta”.<sup>49</sup> Así, el sujeto de *Caída* cae fundamentalmente de ese mundo compartido, que *El río de agua* y, sobre todo, *Canción en blanco* se esfuerzan por recuperar. Exiliado del tiempo plural de la relación amorosa, ante el sujeto lírico se abren dos formas de temporalidad no demasiado alentadoras: la “médula de nada” de la conciencia o la fiera transición de las estaciones. De esta manera, *Caída* da cuerpo a una temporalidad parecida a la que Martín Buber asigna al Yo sin Tú, que se debate entre la no presencia y el “haber sido”: “Su instante es sin presencia. No tiene otra cosa que objetos; pero los objetos consisten en haber sido” (1993: 18).

La frase de Buber tiene la virtud de hilar las dos formas de temporalidad que he comentado para *Caída*. La conciencia percibe la erosión que sufren los objetos en manos del tiempo, pero, al volverse sobre sí misma, experimenta una distancia respecto al ritmo de la naturaleza que no la redime, porque la conciencia queda entonces exiliada en un solipsismo donde ningún evento la rescata de su persistente soledad. Aun así,

---

<sup>49</sup>. El propio Álvaro García define esta situación sentimental como “mudanza”. Lo hace en una entrevista de Beatriz García Ros: “El comienzo de *El ciclo de la evaporación* es deliberadamente deudor de una ruptura, una mudanza, un vacío” (2016: 117). Álvaro García señala así la situación sentimental de la que parte *Caída*, pero además la interpreta como un modo de estar en el tiempo donde impera la mudanza, el paso de las cosas y el “vacío”. En *El ciclo de la evaporación*, los versos que refieren esta ruptura son mucho menos numerosos que los del libro *Caída*.

*Caída* no olvida la temporalidad de la compañía, que no es inmune al paso del tiempo, pero que permite afrontarlo de un modo distinto: “Si vamos tú y yo juntos no es oscuro, / no es tan grávido el simple anochecer” (2016: 15). El anochecer es grave, pero “lo ligero de ser dos” (15) lo hace soportable.

En este contexto, el otro aporta una medida distinta al tiempo, que no se reduce al ritmo con que la conciencia mide desde fuera el declinar. En determinado momento de *Caída*, se dice: “Respiro el aire de este anochecer. / Lleva tu nombre y anda con tu paso”. El paso de ese “tú” marcará, para los fragmentos siguientes que componen *El ciclo de la evaporación*, un compás distinto al sucederse de las estaciones. Consecuentemente, la métrica ofrecerá salidas a los inexorables endecasílabos de acento en sexta que hacen de metrónomo de la muerte. En este momento del poema, con la segunda persona aparece además la primera aproximación a la “plenitud”, que no en balde se define en el poema como “las horas sin hora de la gracia” y una “sustancia entre dos ánimos” (15):

Quién cuida el vino leve del vivir  
y las horas sin hora de la gracia.  
La llamo plenitud, la llamo mar,  
o la llamo sosiego y entusiasmo,  
cantado sin motivo y con motivo;  
euforia de decir lo que se dice.  
Pero también sustancia entre dos ánimos [...]. (2016: 15)

En el pasaje se define la “plenitud” como temporalidad que nace de la relación entre dos personas –“una sustancia entre dos ánimos”–. La segunda nota definitoria de la plenitud describe su sustracción al número insistente que mide el paso del tiempo. A este tiempo distinto corresponde lo que Álvaro García llama “gracia” –“las horas sin

hora de la gracia”-. La palabra “gracia”, no obstante, despliega una variedad de posibilidades interpretativas. Para Schiller, la gracia se distingue de la “dignidad” porque tiene una menor conciencia de su propio gesto. La gracia es ligera porque no es querida ni pensada (1985: 25 y 26): nace del sujeto, pero en ella la voluntad apenas participa, como en una especie de olvido de sí. Lo gracioso es el yo en su estado mínimo, desligado de sí mismo como el árbol: el yo sin estatua. Entendida teológicamente, la gracia también supone un abajamiento del yo. La gracia es un don y no una conquista. Es la acción gratuita e inmerecida del otro en nosotros. La “plenitud”, entonces, requiere que el yo adelgace para hacer sitio a la entrada del otro, que trastocará la terrible encrucijada en que se emplaza la temporalidad del sujeto solitario: “La soledad es así un rito de paso / que se disuelve al pronunciar tu nombre” (15).

En el pasaje donde aparece mencionada la “plenitud”, abunda un vocabulario que apunta hacia la acción de lo otro sobre el yo. El “entusiasmo” y la “euforia” son dos estados del yo enajenado en la que el otro habla por nuestra boca.<sup>50</sup> Álvaro García trae a su poema este vocabulario de la enajenación para señalar la posibilidad de hablar desde una temporalidad que corresponde a “las horas sin hora de la gracia”. El entusiasmo y la euforia, como formas de hablar, no producen un mundo medido por la soledad autosuficiente de la imaginación, sino por la presencia del otro. La imaginación individual estructura el mundo con un ritmo que imita el compás destructivo del paso de las estaciones, pero esta forma de hablar eufórica mide el tiempo de una forma distinta e insta una temporalidad diferente en el poema, que se manifestará en la métrica de *El río de agua* y *Canción en blanco*.

---

<sup>50</sup>. En la entrevista con Gabriel Insausti, Álvaro García reflexiona: “Sí, en el fondo no es más que la convicción de que todos deberíamos hablar con la euforia y la energía del lenguaje poético, estar poseídos o ‘endiosados’ ” (45). La declaración alude además al *Fedro*, donde el Sócrates de Platón niega la sabiduría a los poetas porque, si bien dicen muchas veces la verdad, ellos no conocen exactamente lo que dicen, pues los dioses hablan a través de ellos.



Este tiempo distinto del poema eufórico aparece momentáneamente en unos versos con cierto aire fantástico:

Miro los ojos que entrecierra el gato,  
lentos, celeste antiguo; gato egipcio  
que se fue al más allá junto a su dueño  
y se pasea por los contenedores  
con la perplejidad y la cautela  
que le da saberse en un mundo sin pirámides. (2016: 11)

Ciertamente, podría sorprendernos la presencia de este gato egipcio, un poco “porque sí”, con la “ligereza” que quiere para su poesía Álvaro García. Uno podría preguntarse qué pinta este gato egipcio en *Caída*. Antes que intentar reducir su sorpresa y armonizarla con el contenido del poema, en lo que hay que detenerse es precisamente en su naturaleza fantástica, que radica en su alteridad radical por el hecho de venir de un país y un mundo distintos. El gato irrumpe como elemento fantástico porque está señalando un tiempo fantástico dentro del tiempo de *Caída*. Frente al desvanecerse de las cosas y el inflexible flujo de los días, un gato egipcio remonta el tiempo, supera la muerte y viene a nosotros como mensajero de una temporalidad distinta, de un más allá del tiempo de la caída.

Es significativo, además, que el poeta mire a los ojos del gato, lo que es un guiño al poema en prosa de Baudelaire titulado “El reloj”. Baudelaire comenta en su poema un dato curioso: los chinos leen la hora en los ojos de los gatos y, acto seguido, el poeta francés afirma que él por el contrario contempla la “eternidad” en los ojos de su amante Féline: “una hora vasta, solemne, grande como el espacio [...] una hora inmóvil que no está señalada en los relojes” (578). Teniendo en cuenta este intertexto, los sentidos de los versos que siguen al pasaje del gato se multiplican:

Ninguno opera sobre la mañana:  
migas de ayer encuentras las palomas,  
los barrenderos barren ese ayer;  
el detector, como un perro magnético,  
rastrea el casual brillo de la víspera.  
Vivir no tiene un brillo de pulsera,  
pero es también casual y se abandona.  
¿Quién encuentra la vida que gastamos?  
Volverá bajo forma indetectable. (2016: 11)

Los primeros versos dicen de cierto tiempo resistente a la mudanza, pero precario, cuya destrucción es inminente: las palomas devoran las pocas “migas de ayer” que han quedado, los barrenderos las apartan, las barren fuera de la existencia, y al final solo queda el rastro de una luz valiosa que puede buscarse, pero con escaso éxito. La vida se destruye. No obstante, al final del pasaje se anuncia un regreso del pasado “bajo forma indetectable”.

Ciertamente, en el marco de la ruptura amorosa de *Caída*, el ayer del tú amado vuelve al presente “bajo forma indetectable”. El intertexto de Baudelaire habilita ver los ojos de la amada bajo la apariencia insospechada de las pupilas de un gato, que auguran una “hora inmóvil que no está señalada en los relojes” o “las horas sin hora de la gracia”. La presencia misma del gato egipcio certifica que la resurrección de lo pasado es posible. La plenitud perdida puede recuperarse al igual que la poesía de Álvaro García ha revitalizado el antiguo gesto de Baudelaire. Este juego de nigromancia parece sin duda algo más propio de los mundos fantásticos, pero la fantasía, como veremos, no es sino la forma de representar cómo lo otro irrumpe y cuestiona el orden individual con que la imaginación ordena el mundo a su medida. Esta irrupción pone sobre la mesa por

tanto la posibilidad de un mundo otro, del que el otro proviene.<sup>51</sup> A partir de aquí, el proyecto poético de Álvaro García se dirigirá hacia la presencia de ese tú. Si el poeta reclama para su lenguaje la capacidad fantástica (2005: 154) y se arroga el poder de “rehacernos” al “medir nuestras palabras” (citado por Padilla, 2002: 270-271), lo hace a condición de tender hacia ese “tú autobiográfico” que, según Pozuelo Yvancos, determina la escritura autobiográfica en su tarea de autodefinirnos de cara a un otro (2005: 47).

### 3. Ser música o ser muerte

#### 3.1. Como existe una melodía

La segunda sección de *El ciclo de la evaporación* corresponde a *El río de agua*, libro publicado en 2005, también por Pre-Textos. Respecto a *Caída*, *El río de agua* plantea una experiencia de la temporalidad distinta, construida sobre la idea del flujo, que encuentra en el río y la música sus principales metáforas. *El río de agua* empieza imaginando su nuevo modo de ser temporal, el rescate del hundimiento en el tiempo que gobierna el universo de *Caída*:

El tiempo se condensa como una senda de agua

---

<sup>51</sup>. También Coseriu, además de la aprehensión y la estructuración del mundo inherente al lenguaje, adjudica a la poesía, al ser el lenguaje absoluto, la creación de mundos posibles (206). Álvaro García reivindica esta función fantástica para su poesía: “La fantasía no sólo tiene sentido en el poema, sino que es la condición para que, más allá de la simple información, tenga sentido lo que se dice (...)” (2005: 154) De la misma manera, para William Carlos Williams, el argumento del poema era la fantasía misma (citado en Álvaro García, 2005: 155). En *Spring and All*, el poeta americano augura que la imaginación destruirá el mundo para fundarlo de nuevo (90-91).

al heredar el río que es destello  
del tiempo de vivir. ¿No lo recorre,  
no salva realidad como pedazos  
de limpia minería? (2016: 19)

El rescate encuentra una acertada metáfora en la minería, que desentierra el metal hundido en los estratos del tiempo. Este sentido conceptual encuentra apoyo en un inmediato correlato intratextual, ya que el fragmento citado recupera aquel metal que los detectores buscaban sin éxito en el paisaje costero de *Caída*. Esta eficaz recuperación de la imagen demuestra que la minería de *El río de agua* tiene más éxito en su empeño contra el tiempo que los rastreos de la anterior sección, lo que indica a su vez un cambio en la estructura de la percepción y de la conciencia. La minería –es decir, la escritura– rescata en tanto que excava yacimientos por los que el pasado aflora a la superficie del presente.

De esta manera, la imaginación ya no formaliza la experiencia del tiempo como paso inflexible de los días, sino como un río, es decir, una corriente que mantiene su mismidad desde el origen hasta la desembocadura. *El río de agua* investiga así una forma de ser y de temporalidad donde predomina la continuidad entre origen y final que el río materializa.

Esto último también puede decirse de la música. Pocos versos después de los citados, llega la primera referencia a la música, en la que se explicita la conexión entre la realidad fluvial y la musical:

Se marcha siempre el río hacia la luz,  
el río brilla indemne en sí, futuro,  
agua arrugada inútil que deshoja la presa  
y es música que suena a controlada

demolición del tiempo, del espacio,  
para que lo distante pueda unirse  
y no estemos en un solo lugar. (2016: 19)

Aquí Álvaro García no niega la mudanza, pero le otorga un sentido nuevo. El río marcha hacia la luz, pero no se hunde en el tiempo como los metales de *Caída*. El río sufre la mudanza sin sucumbir a ella, pues hace de la transición parte de sí. El río es continuo con su origen y su final, un fluir sin cortes que lo hace futuro de sí mismo: está originándose siempre y siempre es agua de ese origen hasta la desembocadura. Por eso demuele el espacio: el origen y el final –lo distante por excelencia– se unen en la forma de ser del río. El río conecta fuente y desembocadura y por eso no puede decirse que esté “en un solo lugar”. Su forma de ser también demuele tiempo: los extremos geográficos enuncian momentos temporales distintos –origen y final, antes y después– que el río hace contemporáneos y continuos.

El río comparte esta privilegiada naturaleza con la música. “Es música”, metaforiza Álvaro García. La música también es más fuerte que la mudanza. La mudanza no acaba con ella, sino que ella es a través de la mudanza. Solo en el tiempo ocurren la belleza de la música y del río. Para pensar qué temporalidad es la de la música, distinta de la “mudanza”, se hace necesario recurrir a Husserl, quien diseñó una fenomenología del tiempo basada en la especial consistencia de estos “objetos temporales” constituidos no pese al paso del tiempo, sino precisamente con el paso del tiempo.

Imaginemos una pieza musical, la archiconocida sonata n.º 14 *Claro de luna* de Beethoven. En el final de la sonata, la mano izquierda baja del mi al do sostenido con el que se cierra la pieza. Evidentemente, mi y do son dos sonidos diferentes en dos momentos diferentes. La conciencia, no obstante, no los toma como dos objetos

independientes, sino como parte de una misma melodía. Yo no escucho toda la melodía en un solo momento de tiempo: nunca percibo simultáneamente su totalidad. Ahora bien, no necesito esta percepción grupal para saber que el do y el mi conforman un mismo objeto. Aunque no esté sonando, el mi no se ha perdido en el tiempo, sino que se halla, a pesar de pertenecer a un momento anterior, dando sentido al presente, proyectado en el presente, de manera que el do no suena “porque sí”. El que yo identifique ese do como parte de la melodía tiene que ver con el modo de presencia “modificada” y subrepticia del mi cuando suena el do. Este fenómeno es lo que Husserl llama “retención” (2002: 43-46): una forma de presencia “modificada” mediante la cual los objetos que ya no están ante los sentidos aún no se han perdido en el tiempo. Además, el do no llega gratuitamente, sino que el desarrollo de la melodía lo pedía según la tonalidad –al menos en el modo de componer clásico–. El do cumple una “expectativa” que prometían las notas pasadas, proyectando sobre ellas un sentido distinto y completándolas.

Según Husserl, la retención y la expectativa conforman el objeto temporal (2002: 46 y 60) y lo salvan de ser solo un aparecer y acabarse de sonidos independientes. Lo que evita que la música sea una sucesión de ruidos inconexos, lo que da sentido o melodía a la pieza musical, es la retención y la expectativa, que garantizan la aprehensión como unidad de la música que suena.<sup>52</sup> Así, en la forma de ser de los objetos temporales, lo pasado no se hunde en el pasado sin más: “la conciencia retencional ‘mantiene aún sujetos’ en la conciencia los mismos sonidos transcurridos, y sin solución de continuidad produce la unidad de conciencia que se refiere al objeto

---

<sup>52</sup>. Husserl también usa la metáfora del río para hablar de este flujo del objeto temporal (2002: 95).

temporal unitario [...] El acto constituido, construido a base de conciencia de ahora y conciencia retencional, es *percepción adecuada del objeto temporal*” (60).

Desde esta perspectiva, podemos decir que *El río de agua* plantea la música –y por tanto, la poesía misma– como la actividad de una conciencia que, al percibir el ahora junto al pasado retenido, genera una continuidad en la vida examinada que preña el presente y lo retenido de sentidos que se retroalimentan.<sup>53</sup> *El río de agua* acuña una temporalidad que trunca el hundimiento en el pasado de *Caída*, pues el presente recupera el pasado como clave interpretativa y, a su vez, revitaliza el pasado al proyectarlo hacia el futuro mediante la expectativa.<sup>54</sup> Esta temporalidad puede apoyarse todavía en la doctrina moderna de la imaginación, pues Kant y Wordsworth asignan a esta facultad la misión de crear una continuidad entre pasado, presente y futuro, tal y como expliqué anteriormente.

Un pasaje de *El río de agua* explicita esta temporalidad de “limpia minería” que recupera restos de un naufragio en el tiempo:<sup>55</sup>

A veces hace sol igual que cielo  
para guardarlo luego, sol mental  
de desear la luz en lo que hablamos.  
Se despeñó de sol el niño Ícaro;  
yo me electrocuté con siete años  
girando una bombilla de sesenta. (2016: 22)

---

<sup>53</sup>. Usaré la palabra “pasado” con reticencias. Para Husserl el pasado es evocado, pero nunca retenido. La retención es una forma de presencia modificada y el pasado, en cambio, nunca es percibido como presente modificado, sino meramente “re-presentado” (69).

<sup>54</sup>. Por el mero hecho de venir a la conciencia, el hecho retenido ya es percepción, y, por lo tanto, presente, aunque “modificado” en tanto que la conciencia diferencia entre el mi que ha sonado hace un segundo y el do que ahora suena. Aquí Husserl suscribiría los versos de Álvaro García: “[...] Se conjuga / en sí el presente porque tu conciencia / es el presente en sí” (2016: 27)

<sup>55</sup>. Véase también el excelente poema “Galeones” de *Para lo que no existe* (Pre-Textos, 1999).

El incidente del pasado, la electrocución del niño, adquiere un sentido distinto al rozarse con el presente de la escritura, que es un mismo deseo de luz y una misma electrocución. La escritura es un material que conduce bien la electricidad y la hace fluir entre los polos opuestos del pasado y el presente para que así queden alumbrados.

En el fragmento, el sujeto desentierra una experiencia de su pasado: siendo niño, se electrocutó cuando enroscaba una bombilla, es decir, cuando quería generar luz e iluminar una estancia –y por qué no, a sí mismo–. Mediada por el mito clásico, la experiencia pasada resignifica el lenguaje –“lo que hablamos”– como una peligrosa fascinación por la luz, pues el voltaje entre pasado y presente puede llegar a electrocutarnos. Este peligro es el de la metamorfosis misma, el de “rehacernos” al “medir nuestras palabras”. El pasado resignifica el presente y puede ayudar a entender el lenguaje como un deseo de claridad, pero el presente también resignifica el pasado y proyecta un sentido que no estaba ahí. El niño sufre una transformación y ahora es Ícaro, algo de lo que el niño difícilmente podía tener conciencia cuando se electrocutó.

De esta forma, la escritura desentierra el pasado y lo deja a mano para trabajarlo: “Todo lo que has vivido permanece. / Tiene que estar ahora en algún sitio” (2016: 22). Mediante la escritura, por tanto, se mantiene la continuidad del pasado y el presente, y genera al menos una “ilusión de continuidad” (2011), según declara el poeta en entrevista con Rafael Cortés. En la misma línea, Álvaro García comenta en una entrevista con Manuel de la Fuente: “Con la poesía puedes robar al tiempo todos tus tiempos, y hacerlos convivir” (2012). La poesía nos da figura, porque la identidad es como una música: un objeto temporal, ya que la conciencia que percibe, retiene y espera, constituye el flujo, pero también se constituye a sí misma como flujo (Husserl, 2002, 95-103). Su retención y su expectativa operan sobre su propia continuidad para



ofrecerse y formalizarse a sí misma como identidad, o, como diría Ricoeur, “ipseidad” (2006: 997).

A diferencia de la identidad, la ipseidad no cierra el ser al sustancialismo ni al eternalismo, pero en ella el ser tampoco se desgrana en una sucesión relampagueante de fenómenos. El ser según la ipseidad acepta la mudanza, pero convierte el cambio en cohesión de una conciencia que sabe que su presente apunta a su pasado y espera su futuro. Así, el instante pasado no se hunde sin más, sino que es rescatado por una conciencia que lo remite a sí misma en busca de una luz que la alumbre. La conciencia desentierra el pasado y se identifica con él, de la misma forma en la que, en el fragmento citado, el “yo” inmediatamente sigue al “niño Ícaro”, diciendo así que “yo” era ese “niño Ícaro” que se electrocutó con siete años. Así, la escritura alumbra al yo y le ofrece una imagen de sí mismo con la que puede identificarse, constituyendo de esa forma su continuidad wordsworthiana. La conciencia, más que un “ídem” –un “mismo”–, es un “ipse” –un “sí mismo”–, pues, en el instante presente, la conciencia examina la experiencia del pasado y la remite a sí misma como significativa, como si se estuviese explicando a sí misma que escribimos ahora porque de niño queríamos tocar la luz. Evidentemente, el peligro que entraña esta dialéctica, y de la que el fragmento nos advierte, es que el ser se pone en riesgo al escribir, porque, en busca de imágenes que nos alumbren, uno puede realmente quedar transformado por estas imágenes. Este riesgo es la apuesta que asume la escritura poética de *El río de agua*: “Ser música o ser muerte” (2016: 26). De manera que la transformación no significa que el ser cambie de ser, sino todo lo contrario: demuestra que la ligazón entre presente y pasado es tan fuerte que puede resultar determinante.

3.2. “Canción, respiración de la memoria”

En la ipseidad de Ricouer, el sujeto refiere a sí mismo imágenes de su pasado y se hace a sí mismo inteligible mediante técnicas narrativas, historiográficas o, en este caso, líricas. La percepción del yo pasado por el yo presente no puede darse bajo los signos de lo Mismo ni de lo Otro, pues lo Mismo niega la realidad del cambio que ha pasado –¿y cómo explicar entonces la percepción del tiempo?– y lo Otro imposibilita comprender el cambio en una manera no meramente destructiva para el que sufre el cambio. Queda, por tanto, practicar la comprensión del cambio según la tropología, ya sea narrativa o lírica, puesto que la función tropológica es precisamente la mediación entre lo Mismo y lo Otro. La metáfora o la comparación, por ejemplo, formula que A es B, pero, al mismo tiempo que sostienen la semejanza de A y B, subrayan la diferencia que evita que la relación entre A y B sea, en vez de metáfora, tautología.

El primer capítulo de *Poesía sin estatua* comienza con un dilema parecido. Álvaro García comenta la serie de autorretratos de Rembrandt, que registran el envejecimiento del rostro del pintor. Esta serie, escribe Álvaro, “vale para una idea de creación” (2005: 31) y en especial para *El río de agua*. El valor de la serie radica no en la representación de cierto momento vital –en el que “somos estatua emocional de nosotros mismos” (32)–, sino en la contemplación que va de rostro a rostro y que produce la sensación de tiempo al seguir el proceso mismo de la vida (32). Lo que interesa entonces es leer la serie de autorretratos como una melodía en la que las notas, preñadas de retenciones y expectativas de otras notas, no suenan independientes.

Algo así sucede con la poesía: el poema parte del instante, del hecho vivido como puede ser la electrocución del niño, pero, engarzados en la continuidad, “los instantes ya no son instantes, sino piezas de la revelación de un sentido”, pues “no se trata de las

vivencias de un individuo sino del tiempo que corre en ellas como una brisa de significación” (2005, 33). Esta transformación interpretativa del hecho se lleva a cabo en poesía por medio de la “imaginación”, tal como el mismo Álvaro afirma en ese capítulo (34).

En *El río de agua*, Álvaro García confirma esta poética con estos versos de registro metaliterario: “busco el resorte mínimo y total / que para el imparable / diapasón de la muerte / y la convierte en día y en sentido” (2016: 28). El diapasón de la muerte marca en *Caída* el ritmo del perecer de las cosas, pero el sentido trasciende el hundimiento de los instantes y la temporalidad del tiempo objetivo al referir el pasado a un presente y a un futuro con los que se labra una conexión. El sentido actualiza lo que el pasado de alguna forma prometía. La función del lenguaje es imaginativa en tanto que conecta estos dos momentos, según se lee en otro momento metapoético de *El río de agua*, en este caso de alta densidad: “El lenguaje encadena realidad / en las trepidaciones maquinales / por las que fluye la continuidad / en multiplicación de su sentido” (21). Mediante el lenguaje, la realidad aparece encadenada como los autorretratos de Rembrandt, que solo leídos en continuo, convertidos en notas de una melodía y, por ello, en objeto temporal, transpiran la sensación de tiempo.<sup>56</sup>

Así, el lenguaje en *El río de agua* expresa la constitución de la conciencia como objeto temporal, como música. Lo señala un verso que se repite un par de veces en esta sección: “canción, respiración de la memoria” (2016: 27). Del verso se desprenden dos sentidos complementarios. Es posible que la canción sea la “respiración de la memoria”,

---

<sup>56</sup>. Con guiños a la poesía de Eliot y Pound –y en realidad a toda la doctrina sobre la imaginación que va desde el Romanticismo hasta el Modernismo–, Álvaro García afirma en entrevista con Gabriel Insausti: “La poesía, para mí, tiene que abrir pasadizos entre realidades en apariencia inconexas. No sé si llega a iluminar una realidad a otra, lo importante es que estén juntas. Ni siquiera se trata de comparar, sino de dejarlas ahí y es esa coexistencia la que hace que salte la chispa” (2005: 45).

entendiendo respiración como animación o vivificación de la memoria. La canción, trasunto del poema, anima los hechos vividos almacenados en la memoria y los dota de sentido poético. Por otra parte —y quizá este sea el sentido más evidente—, el verso puede proponer una definición de canción como “respiración de la memoria”, según la cual el decurso y los meandros de la memoria ritman el lenguaje y lo musicalizan hasta hacerlo canción. Esta segunda interpretación se sitúa en una tradición poética que alía el ritmo del verso con la respiración, teorizada, entre otros, por Rémy de Gourmont y Claudio Rodríguez.

Desde esta concepción del lenguaje, el ritmo de *El río de agua* ya no es el “diapasón de la muerte” que insiste en la regularidad del acento en sexta y décima, sino una música flexible que calca la respiración de alguien que recuerda desde su presente. Coherentemente, la estructura musical de *El río de agua* es más fluida que la de *Caída*, al materializar, por decirlo con un verso del propio Álvaro García, “la flexibilidad del tiempo mismo” (20). Un verso inmediatamente anterior a este propone vivir el presente con igual flexibilidad: “Y por qué no vivir así el presente / multiplicarlo así como la historia” o abrirlo con “la memoria en común” (20). El instante vivido flexiblemente altera la percepción del presente con la historia o la memoria de un pasado que la conciencia a veces saca a flote cuando recuerda. Este vaivén se representa musicalmente con una métrica flexible que acaba con el monopolio del endecasílabo al introducir el heptasílabo, que contrapuntea la largura del endecasílabo. La intercalación de versos de arte mayor y de arte menor simula la oscilación de la conciencia entre presente y pasado.

No obstante, hay momentos donde parece que este ritmo subjetivo se quiebra. La melodía que genera la combinación de endecasílabos y heptasílabos, ciertamente tradicional, se rompe con la aparición de versos como de pie quebrado. Según aparece

reescrito *El río de agua* en *El ciclo de la evaporación*, encontramos tres de estos versos: “Hoy”, que conforma un solo verso (2016: 20), “tú buceas” (29) y “Tú y yo” (29). De estos, en realidad solo “Tú y yo” supone una singularidad rítmica claramente diferente. “Hoy”, palabra que forma por sí un verso solo, según una práctica habitual, puede alojarse en la música del verso anterior, “un abrirse el futuro a espacios”, convirtiendo este eneasílabo en un endecasílabo canónico. De la misma manera, “Tú buceas” viene a completar la promesa musical de “que no llegan a islas”, cuya suma  $-7+4-$  da otro endecasílabo. El ritmo, como se ve, es flexible y, a pesar de torcerse, puede reintegrar la torcedura dentro de una cohesión musical.

El tercer ejemplo, sin embargo, no puede integrarse ni en el verso anterior ni en el posterior. En este sentido, “Tú y yo” es el pie quebrado de la memoria, un instante musical que la memoria intenta armonizar con su fluir, pero que, aun estando dentro de su música, escapa a esa música. Estas rebeldes cuatro sílabas anuncian las frustraciones del tiempo de la memoria, que quiere ser “memoria en común” pero es en realidad solo la memoria individual de quien escribe. En la memoria individual, no están “Tú y yo”, sino solo un yo que, como mucho, re-presenta un tú, pero no tiene presente a ese tú.

La memoria individual puede recordar al tú, pero el tú no se deja reducir a su ritmo. Por eso, *El río de agua* fantasea con una posibilidad mayor a las experiencias temporales hasta ahora comentadas para el poema. Esta posibilidad se presenta, de nuevo, con la imagen del mar. *El río de agua* desemboca, como todo río, en el escenario marino. Al principio del poemario, tú y yo aparecían separados: “Uno lejos del otro, ven el río” (2016: 18) es el primer verso de *El río de agua*. La distancia no solo se señala mediante el adverbio de lugar, sino también con la conjugación del verbo en la tercera persona del plural –en lugar de la primera persona del plural, que significaría con mayor

fuerza la unidad de la pareja en un “nosotros”-. Están, podríamos decir, en orillas distintas del río.

Conforme el poema avanza, conduce a las personas al espacio común del mar. El final del poema consiste así en una escena en la que la primera y la segunda persona nadan juntos y bucean frente a un rompeolas. Esta escena veraniega cumple la aspiración de unos versos anteriores: “Buscas el mar, algo amniótico, / secreta aspiración a confundirte / con el agua, que vuelva a ser de agua, / el tiempo que se extiende y se conecta” (2016: 28). El absoluto aquí vuelve a tentar al individuo con el fin de su alienación. La reintegración en una totalidad mayor que él se formula como la posibilidad de estar verdaderamente juntos, en un mar que supera la individualidad solipsista del río de la conciencia. El mar, que en *Caída* también aparecía asociado a la plenitud, prefigura un final que no es muerte, sino eternidad: “Queda lejos ser junio y ser nosotros [...] / Aquí se desactiva nuestra muerte. / Flotamos en el agua, no en el tiempo, / y se refugia aquí la eternidad” (30).

Por una parte, el mar cumple la despersonalización que la poesía de Álvaro García desea. En el mar, quedamos lejos de nosotros mismos, como dice el verso citado. El “tú y yo” parece abrirse a una totalidad a la que solo se accede si se deja cada uno a sí mismo en la orilla, como deja el agua de ser río en la desembocadura. Pero, paradójicamente, esto no es la muerte, sino la desactivación de la muerte. Por lo tanto, hemos de buscar una lectura distinta a este pasaje que no confunda el mar con la tentación moderna de reintegrarse en el absoluto a través de la muerte.

La eternidad no es el ingreso en el cosmos mediante la descomposición del cuerpo, sino el ingreso en el lenguaje mediante el abandono de la terquedad individual. Despersonalizado, el instante puede vivir en la conciencia de otro y el otro puede hacerse cargo de ese instante y habitarlo. Esta es una de las tesis fundamentales de

*Poesía sin estatua*, que se entreveía ya en el comentario de Álvaro García a los autorretratos de Rembrandt. El mar que contiene todos los instantes en su eternidad es así el lenguaje desligado de la individualidad fuerte moderna: “Se desliga de ser el ser sin más / del canto [...]” (2016: 29), dice un verso de *El río de agua*.

*El río de agua* elabora la imagen de la conciencia como música para desembocarla no en la muerte, sino en la “eternidad” del lenguaje.<sup>57</sup> El lenguaje, que arranca la vivencia del solipsismo de la conciencia, permite superar las limitaciones de la memoria individual que reduce el tú a un mero recuerdo del yo. El lenguaje nunca es solo mío, sino que es una estructura que permite su apropiación por parte de muchos y, por ende, está abierto al “tú y yo” que quebraba el ritmo de la memoria, flexible, pero no lo suficiente.<sup>58</sup> El río de la memoria desemboca en el lenguaje que trasciende el tiempo personal de la memoria. El lenguaje inscribe nuestras sensaciones en un tiempo que no es solo nuestro.

La escritura poética descubre a lo largo de *El río de agua* una necesidad: la superación del reduccionismo individualista mediante la trascendencia de la vivencia individual. Solo así puede comparecer el tú anhelado en el poema. Desde este punto de vista, la escritura como forma cultural desbanca las pretensiones absolutas de una subjetividad que mide según su parámetro y su métrica el mundo, descubriendo las insatisfacciones de reducir todo pasado al tiempo individual de la memoria. Pero más que a la negación postmoderna del sujeto, hacia lo que apunta esta idea es hacia la fundamentación de la subjetividad en la cultura y en el lenguaje de otros: “resultará que

---

<sup>57</sup>. Uso aquí “eternidad” porque la palabra aparece en los pasajes poéticos comentados de Álvaro García. Evidentemente, no me refiero a que el lenguaje no tenga tiempo, como la palabra eternidad sugiere. En realidad, a lo que me refiero es que el lenguaje entreteje tiempos distintos y así desborda el marco temporal de la vivencia individual. Más adelante utilizaré para esta idea el concepto de diacronía, que se ajusta mucho mejor que “eternidad” a mi interpretación del texto y a la naturaleza del lenguaje.

<sup>58</sup>. Véase el ensayo de Benveniste “De la subjetividad en el lenguaje” (2004: 182).

nuestra realidad como individuos se nos impone, pero que no significa apenas nada sin la intervención del lenguaje total, del lenguaje de todos, en el que no habla uno, sino que hablamos todos” (2005: 48), se explica Álvaro García en *Poesía sin estatua*. Hacia este tiempo cultural, abierto al tú y al otro, caminará la poesía de Álvaro García en las siguientes secciones de *El ciclo de la evaporación*.

#### 4. El infinito es un hotel junto al mar

##### 4.1. La edad única del vientre

Cuando ya estaba a la vista la publicación de *Canción en blanco* en 2012, Álvaro García pensó que había completado ese “tríptico de la plenitud”, empezado diez años atrás con *Caída* (entrevista de la Fundación Loewe, 2011).<sup>59</sup> *Canción en blanco* culminaría ese tríptico porque rondaba la totalidad y aspiraba a ponerla en pie en el poema: “allí [en un pequeño hotel junto al mar] me puse a trabajar en tiempo real, de nuevo en busca de la totalidad”, relata Álvaro García en la misma entrevista. La sensación de haber culminado el tríptico no se debe entonces a haber intentado la

---

<sup>59</sup>. Llegados a este punto, *El ciclo de la evaporación* diverge del orden cronológico de la bibliografía de Álvaro García. La tercera sección consiste en una reelaboración que entreteje haces de tres poemas largos. Estos tres poemas componen, junto a una serie de sonetos, *Ser sin sitio* (Vandalia, 2014). La cuarta sección de *El ciclo de la evaporación* proviene del trabajo creativo sobre *Canción en blanco*, editado por Visor en 2012. Hay, pues, una inversión del orden histórico en el que los libros se publican, cuyo comentario aplazo para el final. Como la tercera sección deja de lado los sonetos de *Ser sin sitio* y estas formas me parecen de relevancia para el argumento que aquí trazo, paso ahora a analizar la cuarta sección de *El ciclo de la evaporación*, basada como digo en *Canción en blanco*, y pospongo para después el comentario de *Ser sin sitio*, ya como libro y no como parte de *El ciclo de la evaporación*, siguiendo así el orden cronológico de las publicaciones, para poder considerar también los sonetos.



totalidad –meta que confiesa haber pretendido anteriormente–, sino porque, de alguna forma, *Canción en blanco* logra esa plenitud.

Si en *El río de agua* el “tú” escapa a las capacidades figurativas del flujo de la conciencia exclusivamente personal, *Canción en blanco* intenta superar esas limitaciones y abrir el poema para que el tú coexista en pie de igualdad con la primera persona. Algunas reseñas de la obra persiguen el rastro de esta totalidad en el poema. Luis García Jambrina señala que “*Canción en blanco* se caracteriza por la aspiración a lo absoluto y la búsqueda de la totalidad” (2012), y sobre esta idea basa Juan Manuel Romero su interesante reseña. Por su parte, Raúl Díaz Rosales afirma que “*Canción en blanco* es el encaje de un puzle de fragmentos de memoria y de realidad a la que el yo poético se expone, invadido por la totalidad del amor” y, más adelante, reincide en la identificación del amor con la totalidad, en tanto que el poema “vincula el amor a una forma de eternidad” (2012: 113-114).

En efecto, en *Canción en blanco* se percibe una mayor presencia del amor. En *Caída*, el amor aparecía bajo la forma negativa y trágica de la ruptura, pero en *Canción en blanco* se respira una presencia gozosa de la compañera. A su vez, se multiplican los detalles y momentos sensuales. La sensualidad acompañada, recíproca, experimenta el tiempo de una forma distinta a las anteriores que he comentado. Aquí los deseos de las anteriores secciones se cumplen en la totalidad temporal de la caricia, aparentemente sin fisuras.

Como experiencia de la temporalidad, la sensualidad suspende la intriga del futuro: la caricia no tiene un propósito que la dirija hacia una finalidad más allá del goce del presente. Se acaricia “porque sí” y el tiempo de la caricia es el tiempo que se detiene uno a acariciar: “tan rápido el deseo / y tan moroso el tiempo del deseo” (2016: 42). En la atmósfera de la sensualidad, se atisba “la música incendiada, el tiempo sin final” (41).

La caricia convierte al futuro en una prolongación de su propio gesto que no pone “final” a la sensualidad: “El futuro, sin ser, es armonía / que abre la puerta a ser, contra el sobreentendido, / contra la paz culpable / contra el lugar y el tiempo” (41). La caricia se deleita y así resiste a la amenaza del final, lo posterga con la levedad de una caricia más que en su frágil iteración pospone *sine die* el cambio: “Hemos sentido que querremos siempre, / por eso amamos una fragilidad” (45).

Por otro lado, la caricia tiene un pasado ciertamente, pero lo incorpora al presente experimentado en tanto que la caricia expresa ternura. La ternura asume y afirma, mediante el tacto, lo que alguien es, y recibe la historia del otro para cuidarla. El tiempo de la caricia se estira hacia el pasado. También quiere conquistarlo como ha hecho con el futuro:

[...] Te ríes,  
inventas para mí un modo de estar  
en la cabaña de tu prado íntimo  
donde soñabas que te amaban hombres.  
Querernos siempre o más: hacia el pasado:  
habitar en la infancia uno de otro. (2016: 46)

Igual que el do sostenido de la sonata cumplía la expectativa del mi de acuerdo con la tonalidad imperante, es posible pensar el pasado personal como promesa de ese futuro en compañía que se avecinaba. Entonces, tiene sentido decir que la caricia resignifica el pasado hasta conseguir habitarlo, deslizándose al interior de la cabaña del “prado íntimo”. El poema llena de presencia el pasado de la amada, pero también rescata y colma de vida la infancia del poeta amante:

De pequeño, la bola del frontón en la alberca vacía

era como un billar hundido en luz  
con un pájaro muerto en una esquina,  
el vuelo ahogado contra el muro seco  
[...]  
El musgo revelaba un terciopelo vivo,  
aplazamiento de la historia, vivo  
el día en que voló el pájaro muerto. (2016: 46)

La caricia echa a volar el pájaro caído en el tiempo y aplaza el riguroso juicio de la historia que distingue lo vivo de lo muerto. De repente, aquella imagen de la infancia cobra sentido y vida cuando se dice en las palabras de la caricia. El presente erótico resucita el pasado y lo pone en circulación entre el yo y el tú. Resuena aquí lo que afirma Martin Buber respecto al encuentro con el Tú, que Buber escribe con mayúsculas. El Tú transforma la memoria misma y la precipita desde su “aislamiento” a la “totalidad” (1993: 17). Es como si los amantes irradiasen su compañía hacia el pasado y el futuro, como si sintiesen en sus manos el peso total de la existencia venida y por venir de la otra persona.

Al refigurar el pasado y el futuro, el presente se estira, como una arcilla que podemos extender con los dedos o con la caricia misma: “el tiempo como arcilla que acariciamos / un presente infinito” (2016: 51). “El infinito es un tiempo en la piel” (47), dice otro verso de *Canción en blanco*. Aristóteles ya nos enseñó que el tiempo es el lapso entre dos horas que el alma determina, y el alma en la caricia es incapaz de reconocer los límites del lapso de esa caricia que desborda los diques del ahora: “Con la cara en tu vientre, / imagino la tierra al sol del tiempo, / sus siglos de luz de la edad única” (43).

La asociación del vientre de la compañera con el sistema solar resulta una vertiginosa yuxtaposición que dice mucho de la poética de la caricia en *Canción en*

*blanco*. La caricia echa mano de la imaginación –cuya función está en hallar entre las cosas “conexiones no evidentes” (Álvaro García, 2005: 155)– para propagar su instante y hacerlo tan amplio como la historia de la creación. Esa conexión que la imaginación logra nos abre los entresijos de la experiencia erótica de *Canción en blanco*, pues en el poema el amor convoca lo que existe a su presencia con afán de convertirse en la “edad única”. El amor aspira aquí a lo absoluto: desata en cada poro del microcosmos su correspondencia con un macrocosmos que lo sobrepasa. Por eso el amor necesita involucrar a la facultad imaginativa y expresarse en un lenguaje poético que despliega las analogías. Bajo la unión de lo distante y la conexión del pasado con el futuro en ese cuarto de hotel –“comprendo el tiempo en esta habitación” (40), verso donde la homofonía del verbo guiña y significa–, subyace una idea de imaginación poética que se remonta a las atrevidas formulaciones vanguardistas de la imaginación titánica que podíamos encontrar en Reverdy, Breton, Lorca y Marinetti.<sup>60</sup>

Uno puede pensar la imagen citada de *Canción en blanco* como un ideograma –tal y como lo entendían Pound y Fenollosa–: la tierra iluminada por el sol se inscribe sobre la imagen de un rostro descansando sobre un vientre. Este ideograma significaría “eternidad del instante”, “presente infinito” o una experiencia temporal parecida que no reconoce fisuras en ese ahora suspendido que podría durar eternamente. Álvaro García encuentra en el pensamiento poético de Pound la inspiración necesaria para alcanzar la simultaneidad que exige esta cosmovisión (2005: 27 y entrevista de la fundación Loewe). En “Psychology and the Trouvadors”, Pound no habla de la imaginación, pero sí de lo fantástico –*phantastikon*–, que gobierna la conciencia del trovador cuando en

---

<sup>60</sup>. Cuando esto se consigue, el poema resulta una superposición simultánea de distintas dimensiones de la realidad que puede relacionarse con el cubismo y el Modernismo. En el caso de Álvaro García, los antecedentes son claros: “Zona”, de Apollinaire, los *Cuatro cuartetos* de Eliot, los *Cantos* de Pound o, en su expresión latinoamericana, *Piedra de sol* de Octavio Paz.

torno a ella orbitan impresiones “como pompas de jabón que reflejan diferentes parches del macrocosmos” (1960: 92).

De esta manera, *Canción en blanco*, para ofrecer la experiencia del tiempo acompañado, quiere para sí esa forma de componer basada en un ensamblaje veloz de planos de realidad que remite a un Modernismo donde el sujeto apenas puede aunar sus experiencias, que le superan en sus registros históricos y geográficos –y ambos se concentran en la imagen de la tierra al sol, imposible de enmarcar dentro de la individualidad de quien se apoya en el vientre de la amada–. Ante las exigencias del amor, la imaginación, por así decirlo, está llegando a su límite, al umbral de sus capacidades.

Esta imaginación casi desbordada, a punto de quebrarse, manifiesta que el tiempo total del eros no es el tiempo subjetivo que reúne lo que existe en la presencia de la conciencia, tal y como sucedía en *El río de agua*. Es tiempo que abre la conciencia a lo que ella misma no puede contener, a lo que la excede geográfica e históricamente. Este tiempo total Juan Manuel Romero lo compara acertadamente con el tiempo que Eliot figura en la segunda sección de *Burnt Norton* (2012: 192): “[...] at the still point, there the dance is; / but neither arrest nor movement. And do not call it fixity / where past and future are gathered” (1990: 86). De la misma manera, el presente infinito de la caricia no es un paréntesis entre el pasado y el futuro, sino que conquista el pasado y el futuro y los reconcilia: “only through time time is conquered” (1990: 88). En la habitación, los amantes parecen atisbar ese punto astral, alto y quieto, de Eliot:

Miro contigo un diminuto vuelo,  
un punto de luz mínima que anda  
por entre el cielo negro del otoño.  
Abren un pasadizo por la atmósfera

y se pierden al fondo de lo oscuro.

[...]

Hemos sentido que queremos siempre,

por eso amamos una fragilidad.

Sillares, flotación inverosímil,

punta de la pirámide,

una altura fabril, su sima de oro,

las gaviotas pican el cereal, el centro. (2016: 45)

La aparente oscuridad de este pasaje se resuelve si se tiene en cuenta la proximidad de la dicción con la segunda sección de *Burnt Norton*. Álvaro García percibe el “punto fijo” perseguido por Eliot, donde el poeta modernista esperaba reconciliar el tiempo y la identidad, la eternidad y el movimiento. Los amantes, inmersos en el “presente infinito” de la caricia, tienen un acceso privilegiado a este momento casi místico, y por eso esquivo, de *Burnt Norton*. La experiencia temporal de *Burnt Norton* no se sitúa fuera de este mundo, en la esfera de las Ideas o en la eternidad divina. Es, ciertamente, un “mundo nuevo”, pero refundado mediante la capacidad de percepción imaginativa: “both a new world / and the old made explicit, understood / in the completion of its partial ecstasy, / the resolution of its partial horror” (1990: 88), nos dice Eliot.

Por eso *Canción en blanco* culmina *El ciclo de la evaporación*: se ha llegado al tiempo de la “compleción” y la “resolución” del horror, que es la otra cara del tiempo atisbada en *Caída*. *Canción en blanco* asume esta misión de fundar un mundo nuevo sobre el descubrimiento de la imaginación encendida en el amor, que halla el éxtasis escondido tras la costumbre, la resolución agazapada tras el conflicto. Es, como explicaré más adelante, casi esa sociedad donde todas las oposiciones se resuelven, pero

hurtada al imaginario marxista y situada en un cuarto de hotel. Al fin y al cabo, “el amor y la música reordenan el mundo, / mientras parece que lo desordenan” (2016: 41).

El ordenamiento del amor se parece al de la música en tanto que dota de continuidad a lo que existe. Buber comenta que el Tú “llena el orbe” y explica: “No es que nada exista fuera de él [del Tú]: pero todo lo demás vive en su luz” (1993: 13). El mundo está en el amor, cabe en su órbita, se aúna en ese amor como la música reúne las notas en una sola melodía y la poesía hila los planos de realidad que yuxtapone simultáneamente. De hecho, *Canción en blanco* empieza: “o la canción en blanco / imágenes que se unen al decirlas / como las líneas de la carretera / se vuelven línea entera en la velocidad” (40). Aquí el lenguaje encabalga esta experiencia cuasi cósmica del amor que remite a Aleixandre y a Bataille. Pues, como se desprende de la cita, el decir hila el mundo: “Poder conectar entre sí realidades contrarias existe en la vida y en el lenguaje de todos” (2005: 84), afirma Álvaro García en *Poesía sin estatua*.<sup>61</sup> La simultaneidad del poema no debe entenderse entonces como testimonio de un ensamblaje imposible –Ashbery– sino más bien como la conformación de una unidad que no disuelve la multiplicidad de las cosas.

#### 4.2. El Estado del dedo con que enciendes la luz

La confianza en la unidad combinatoria operada por la imaginación se orienta en dirección contraria a temporalidad de cuño postmoderno. Ciertos teóricos de la

---

<sup>61</sup>. Fuera de la escritura, en varias entrevistas ha relacionado Álvaro García la poesía o la música con el amor por su afán de totalidad y de conectarlo todo. Léase la entrevista con Nuria Azancot en *El Cultural* (2012), la de Rafael Cortés en *El Sur* o la que realiza la Fundación Loewe un año después de la concesión del premio a *Canción en blanco*.

postmodernidad –Jameson, Bell o el mismo Deleuze– establecen una conexión entre la categoría de lo esquizofrénico y las condiciones socioeconómicas del capitalismo global contemporáneo. Esta asociación transpira en algunos puntos de *Canción en blanco*:

En tardes afiladas,  
en mañanas mirándome el reloj por las aceras,  
la prisa me desdobra,  
me vuelve un batallón de identidades  
en dónde solo es yo el que queda atrás. (2016: 47-48)

Pocos versos después, el tono de arrepentimiento que permea este fragmento se explicita algo jocosamente: “Me arrepiento de haber tenido prisa / y de haberle hecho caso tan deprisa”. Este arrepentimiento se da dentro del amor –y de ahí el tono juguetón y humorístico–, cuyo territorio parece sustraerse al dominio de la prisa, correlato de la vida útil y práctica que la poesía enfrenta. En la república de la prisa, los amantes son como “reyes sin reinado [...] / en calles de un exilio / que justifica el reino sin sentido” (2016: 48-49). El amor nos sitúa entonces en un tiempo total donde incluso el yo postmoderno abandona su escisión interna para ser uno, igual que las líneas de la carretera conectaban entre sí y se hacían una. Hilando de nuevo con el pensamiento de Buber, el Yo solo es Yo cuando dice Tú y es esta relación con el Tú la que constituye al Yo (1993: 27).

En *Canción en blanco*, el amor pronuncia un *non serviam* a la dictadura de la prisa, correlato del apurar el tiempo al que nos empujan las circunstancias socioeconómicas actuales, según las cuales el tiempo es algo que debe apurarse porque debe producir. El amor abre un orden terrenal distinto –“el amor y la música reordenan el mundo / mientras parece que lo desordenan” (2016: 41)– en el que el tiempo es pleno



y la música suena a “simulacro de una salvación” (41). En la habitación de hotel, los significados son distintos que en las calles del mercado: “El dedo con que enciendes tú la luz / es distinto del dedo acusador” o

Nada aquí se parece  
al dedo humedecido con la lengua  
para que el juez se ampare en una página  
del código penal o el diccionario  
donde dice qué cosa es una cosa.  
No importa tanto aquí un significar,  
las palabras anidan por su aroma. (2016: 50)

Las lógicas cambian. “El tiempo de la vida práctica” –como lo ha llamado Álvaro García en entrevista con Tes Nehuén (2015)– pone a producir las horas y somete la existencia al criterio de lo útil. Lo útil define las cosas como un diccionario: reduce la pluralidad de matices a un mínimo funcional. El amor, en cambio, rompe esa cosmovisión y da un nuevo sentido o una nueva luz a las acciones; como palabra del amor, “la poesía rompe la medida de la existencia” (2005: 84-85). Su aparente inutilidad –¿para qué sirven un verso o una caricia?– desbarata un régimen económico que numera las cosas según productividad y precio. En entrevista con Manuel de la Fuente, Álvaro García confiesa que los valores de *Canción en blanco* casan mal con los de la sociedad actual: “Me gustaría que el efecto que produjera fuera el mismo que a mí me produce, la ruptura del ritmo práctico, la velocidad práctica de la vida. Creo que el arte rompe ese ritmo y nos sumerge en otra duración” (2012).

En *Poesía sin estatua*, Álvaro García atribuye esta ruptura de los ritmos socioeconómicos a la imaginación: “El espíritu analítico y la imaginación hacen posible cuestionar la existencia concreta mediante la multiplicación de sus variantes, mediante

la visión de su envés o de su pluralidad y su juego” (2005: 71). Así, el tiempo total que el amor enciende y la imaginación posibilita en su afán combinatorio, el tiempo del Tú y Yo, ofrece una crítica y una escapatoria a la lógica instrumental contemporánea. Otra vez el pensamiento de Buber resuena, pues para este filósofo en la relación con el Tú la persona se sustrae de la objetivación, la producción y la mercantilización de los valores. En la relación erótica, el Yo y el Tú resultan insustituibles y constituyentes: Yo y Tú adquieren sus mayúsculas porque son fundantes uno respecto al otro. En cambio, la lógica mercantil dicta la universal intercambiabilidad de los productos por dinero, su irrelevancia en cuanto objeto en sí y su consecuente disolución en lo que se ha dado en llamar “simulacro”. El objeto no importa en sí una vez ha cumplido la función para la que está diseñado, que suele ser la satisfacción de un deseo individual. La individualidad del deseo y la necesidad gobierna así la disposición de los distintos objetos que se consumen. El consumo es una lógica individualista, pero el amor resulta una cosmovisión compartida, al menos en cierta tradición literaria que escapa a la unilateralidad del *dolce stil nuovo* y el petrarquismo.

Esto no quiere decir que *Canción en blanco* sea un poema social, puesto que su poder y su desafío a la “vida práctica” mana precisamente de no ser un poema social. Para Álvaro García, la poesía social cae en la lógica de la utilidad y del efecto mercantilista: el objeto se incinera una vez cumplido su efecto, como se tira a la papelera la lata vacía de cerveza. Esa desconfianza hacia la poesía social ha de leerse en consonancia con el clima intelectual de finales del siglo XX. Tras las numerosas experiencias de fracaso revolucionario –al siglo XX le sobran, pero recuérdese que el *Hiperión* de Hölderlin y *El Preludio* de Wordsworth ya expresan este ánimo desencantado en los albores del XIX–, la opción de cambiar las condiciones a través de una revolución social se rechaza enseguida con escepticismo y desencanto, cuando no

con sospecha: “Hemos hablado mucho de la moral y el tiempo / y la revolución individual / la única posible o no sangrienta” (2016: 52). El filósofo español Alejandro Llano ha llamado a este clima sentimental “el fin de la utopía” (2017: 28) y argumenta que el modelo del Estado de Bienestar ocupa el lugar esperanzador que antes desempeñaba el proyecto utópico. Los anhelos de felicidad social ya no pasan por grandes programas revolucionarios a escala global; se conforman más bien con preservar la posibilidad del ocio y el amor fuera de la esfera del trabajo.

Más cercano todavía al temperamento de *Canción en blanco* está la filosofía de Marcuse, en concreto su obra *Eros y civilización*. Marcuse se distingue del pensamiento de su maestro Freud al considerar como contingente la relación entre la represión de la libido y la lógica social de la producción. Por ello, considera que es posible un principio de realidad que no coarte la libre expresión de la libido (1981: 129 y 148). Para llegar a este estado y Estado, Marcuse ciertamente desconfía de la vía revolucionaria: “cada revolución ha sido una revolución traicionada” (93), pero abre la puerta a un cambio hacia una forma de vida más imaginativa, ya que la imaginación escapa del principio de realidad y por eso conserva esquemas y actitudes mentales previos a la racionalización que mete en cintura el instinto para poner a rendir al ser humano (137-142). Previo, por tanto, a la escisión que el principio de realidad perpetra entre la persona y su deseo y, por ende, entre la persona y la naturaleza, la imaginación “visualiza la reconciliación del individuo con la totalidad, del deseo con la realización”. En el tiempo de la voluptuosidad, el libre juego de las facultades kantiano, el gozo “porque sí”, la “finalidad sin fin”, ofrece un paradigma de actividad contrario al trabajo: no exige productividad, no pide a cada acción un fruto (157-168). Inspirado en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller y la *Crítica del juicio* de Kant, Marcuse

creo que solo así el hombre se reconciliará de nuevo con la totalidad desbaratada por el principio de realidad.

*Canción en blanco* comparte este espíritu. Abandona el utopismo revolucionario para adentrarse en la temporalidad voluptuosa de la caricia, en las “horas sin hora de la gracia”. El tiempo de la caricia es un tiempo detenido y pleno que disfruta el gozo sin más propósito que el gozo. En esos instantes los amantes se reconcilian con la totalidad y entonces, podemos sentir el giro de la tierra en torno al sol con solo pegar el rostro al vientre de la amada. Por supuesto, esta es una forma poética de decirlo, pero es que la misma poesía en *Canción en blanco* se entrelaza con la experiencia amorosa y también es entendida muchas veces en los mismos términos, como un juego en el mejor sentido de la palabra, como una “finalidad sin fin” cuyo propósito no es más que el gozo, el “porque sí”, el anidar de las palabras por el aroma y no por el significado o la utilidad –“No importa tanto aquí un significar / las palabras anidan por su aroma” (2016: 50)–. La poesía se sustrae así de la lógica de lo necesario o de lo útil y funda un territorio solidario con el reinado de los amantes.

La cercanía de amor y poesía en *Canción en blanco* no es única en la tradición literaria. Con inteligencia e intuición, Eduardo García conecta *Canción en blanco* con algunos momentos de *Piedra de sol* de Octavio Paz (2012: 43). En efecto, Octavio Paz estaría de acuerdo con esa fuerza reordenadora que Álvaro García asigna al amor y a la poesía. Solo hace falta leer este pasaje del mencionado poema para empezar a pensar en una conspiración social de carácter erótico-poético:

Madrid, 1937,  
en la Plaza del Ángel las mujeres  
cosían y cantaban con sus hijos,  
después sonó la alarma y hubo gritos,

casas arrodilladas en el polvo,  
torres hendidas, frentes escupidas,  
y el huracán de los motores, fijo:  
los dos se desnudaron y se amaron  
por defender nuestra posición eterna,  
nuestra ración de tiempo y paraíso,  
tocar nuestra raíz y recobrarlos,  
recobrar nuestra herencia arrebatada  
por ladrones de vida hace mil siglos,  
los dos se desnudaron y se besaron  
porque las desnudeces enlazadas  
saltan el tiempo y son invulnerables  
[...] (2003: 308)

Octavio Paz dota de cierta fuerza política a los amantes. Con titanismo bélico los amantes defienden barricadas y enfrentan saqueadores. Los amantes de Paz tienen una marcada posición política, aunque el pensamiento del poeta mexicano se aleja del tradicional imaginario marxista, lo que encuentra un correlato biográfico en el abandono de sus simpatías de juventud hacia el comunismo. Paz desconfía de las promesas marxistas que situaban la felicidad en el futuro, al final de la historia, y acuña una filosofía de la plenitud del instante presente contraria al típico profetismo comunista.

Esto ya manifiesta una verdadera crisis de la utopía, pero la semejanza no debe llevarnos a error: Álvaro García escribe en una clave menos entusiasta y fervorosa que Paz, porque la situación política es marcadamente diferente. No se trata solo del “fin de la utopía” de la que hablan Llano y Marcuse, que ciertamente compone el paisaje emocional de *Canción en blanco*, sino de una pérdida de confianza en el mismo Estado de Bienestar que había venido a suplir la utopía política.

Hay quienes han leído el desarrollo de la segunda mitad del siglo XX como una historia del declive de las expectativas políticas contrarias a la democracia liberal. El

siglo XX habría visto la debacle de otros programas políticos, como la configuración fascista –prácticamente intransitable tras el hundimiento de la Alemania nazi– o, más lentamente, la alternativa marxista-leninista –con el fin de la Guerra Fría, ya la situemos en la cumbre de Malta o en la caída del muro de Berlín, o con el desmantelamiento de la URSS o incluso con la deriva capitalista de la economía de China–. Si bien existen resistencias de uno y otro signo –así como algunas articulaciones políticas teocráticas en Oriente Medio impensables en Europa–, la mayor parte de los países se dirigen a lo largo del siglo XX hacia la democracia liberal, organización política que amplios sectores de la sociedad encuentran, si no óptima, al menos sí el mal menor.

No obstante, distintos eventos relativamente recientes han puesto en crisis el sistema capitalista, y uno de ellos ha sido, sin duda alguna, la crisis económica de 2008. La crisis de 2008 dejó al descubierto que el capitalismo no era tan “democrático” como se creía ya que, al fin y al cabo, como en otras formas de gobierno, los vicios de unos pocos podían suponer la desgracia de millones. En España, concretamente, alrededor de unos seis millones de personas quedaron sin empleo, lo que supone que la tasa de paro llegó a superar el 25%. Paradójicamente, o no tanto, el 25% supera con creces la tasa de paro que alcanzó el país de origen de la crisis, Estados Unidos, donde, en septiembre de 2008, la liquidación de Lehman Brothers, desangrado por las pérdidas de los créditos *subprime*, amenazó con hundir la economía del país.

*Canción en blanco* se sitúa en esta coyuntura económica que afectó, por cierto, al propio autor, quien engrosó la lista de parados al perder su empleo como periodista. Aunque el “inempleo” (2014: 10) –como Álvaro García lo llama– cobra más protagonismo en *Ser sin sitio*, es posible percibir en *Canción en blanco* el desencanto producido por la crisis. La renuncia a la acción política del poema atestigua así la acedia ciudadana respecto a un Estado de frágil Bienestar sin energía ni voluntad para combatir

una debacle económica –agravada seguramente por la pésima situación inmobiliaria–. De esta forma, se cumplía lo que Habermas había anunciado en su ensayo *La crisis del Estado de Bienestar y el agotamiento de las energías utópicas*, texto de la conferencia que Habermas leyó precisamente en el parlamento español en 1984. Habermas describe en el texto que el Estado de Bienestar había venido a compensar al individuo por la pérdida de las “energías utópicas” y suplía así la expectativa revolucionaria del paraíso terrenal por unos derechos que garantizaban cierto bienestar sin necesidad de revolución (1998: 117). El filósofo, no obstante, diagnostica o augura una contradicción interna en este Estado de Bienestar que frustrará su misión: no es posible, sin caer en el totalitarismo, organizar “una aplicación jurídico-administrativa de programas políticos” que establezcan “unas formas vitales” espontáneas y autónomas por las que necesariamente pasa el bienestar del individuo (124). Lo único que puede hacer el Estado es “expresar normativamente” una serie de condiciones para que los ciudadanos puedan, sin riesgos ni contingencias físicas o laborales, articular con propia iniciativa su “comunicación” intersubjetiva según sus propias conveniencias y necesidades (134).

*Canción en blanco* atisba, desde la experiencia de la crisis económica del 2008, el declive del Estado de Bienestar y, con él, el mundo que se está destruyendo. El poeta se refugia de esta destrucción en un cuarto de hotel. No establece un programa político ni pretende derrocar gobiernos, porque sabe, con Habermas, que el bienestar es tarea del individuo y el Estado ya no puede elaborarlo.<sup>62</sup> El BOE no puede organizar el amor. Lo único que puede hacer la organización estatal, como Habermas señala, es garantizar unas estructuras donde el amor, que es iniciativa individual, pueda desarrollarse sin

---

<sup>62</sup>. Encuentro bastante elocuente esta declaración ciertamente schilleriana de Álvaro García, en la entrevista con Rafael Cortés: “La poesía debe servir como revolución individual para mejorar el mundo, la única revolución no sangrienta es la poesía, la revolución que cada uno hace, si viviéramos un estado poético sería la verdadera revolución, porque cada uno estaría reivindicándose y viviendo su vida con verdadera posesión de ella” (2011).

temor ni precariedad, es decir, sin la desasosegante intriga por el futuro. En la crisis del 2008, el Estado falla precisamente en este punto: garantizar la seguridad y la estabilidad económica de los ciudadanos para que se desarrolle esta dimensión interpersonal. Incapaz de regenerar las condiciones de vida seguras que sostengan las comunicaciones intersubjetivas o las iniciativas vitales de los individuos, el Estado de Bienestar fallaba para seis millones de personas. Álvaro García vive en el declive del Estado mismo: no quedan formas políticas para estructurar la sociedad. Solo es posible refugiarse en un cuarto de hotel, que ya no es barricada, sino una suerte de refugio en la tormenta. Pero la tormenta arrecia y las maderas del refugio crujen. Se filtra el viento y la nieve. Las grietas empiezan abrirse en el presente infinito que contenía la habitación del hotel y por ellas entra la historia.

#### *4.3. Se enciende la invasión*

Marcuse averigua una amenaza para ese “Estado estético” en que sitúa la felicidad humana, que además me sirve para reconectar con el hilo argumental de mi comentario: la aporía del tiempo y la identidad. Este tiempo total –“estético” para Marcuse, “infinito” para Álvaro García o “erótico” para Octavio Paz– confía, como dije, en su perpetuación en el futuro. No atiende al futuro porque cree que durará y pervivirá. No es que no vaya a haber futuro, sino que experimenta el futuro como si no existiese, como si la caricia aplazase el futuro al extenderse voluptuosa y despreocupada sobre un cuerpo una y otra vez. Pero el presente no puede distraerse mucho tiempo del futuro, pues, de acuerdo con Heidegger, el futuro se adelanta al presente con el sentimiento del cuidado o de la preocupación, según quiera traducirse (2018: 354). Por eso, para Marcuse, lo que



puede romper ese estado descuidado es, precisamente, el cuidado, pero no como instante total, sino como el pasar de los días: “el enemigo fatal de la gratificación verdadera es el *tiempo*, la finitud, la brevedad de todas nuestras condiciones” (1981: 180). El tiempo de la caricia proponía una experiencia de eternidad sustraída al futuro, quería “abolir al tiempo en el tiempo” –frase de Marcuse (180) con ecos eliotianos–. Pero la muerte y la finitud acaban llegando y traen consigo la angustia de la muerte, que el ser humano siempre intenta embozar en formas de temporalidad extrañas, ficticias y “cotidianas” –en el sentido de Heidegger (2018: 290)–.

En *Canción en blanco*, esta amenaza existe y se expresa en términos visuales, pero también auditivos. Espacialmente, esta amenaza llega de fuera y se introduce subrepticamente en la habitación del hotel que contiene el tiempo y el mundo de los amantes. Solo podía llegar de fuera, desde un mundo esencialmente exterior a la conquista erótica del espacio y del tiempo, exterior a su ansia totalizadora a la que la amenaza se escapa: “Todo lo que no ocurra en un poema / o en la conversación de dos que se aman / será hacer torpe el giro de las cosas” (2016: 52), escribe Álvaro García. La música y el amor ordenan el giro de las cosas, pero la irrupción de algo exterior a ese universo lo hace torpe. Habrá que buscar, entonces, lugares donde la música trastabilla torpemente o se enreda para ver allí cómo el tiempo reivindica sus terribles derechos.

*Canción en blanco* se compone mayoritariamente de endecasílabos y heptasílabos blancos, pero de vez en cuando esta música elástica y ágil tropieza: es el efecto de las rimas que Álvaro García siembra en su poema con inteligencia rítmica. Leamos un ejemplo de esta “torpeza” que molesta al giro enamorado de las cosas: “Vuelven por la avenida de la noche / carretas con cortinas, con macetas” (2016: 53). La rima interna reclama la atención del lector. Allí el lector se enreda. La velocidad del verso se detiene y eso hace que las líneas de la carretera ya no parezcan una sola. Se abren fisuras por

donde entra lo extraño a los afanes sintéticos y totalizantes del amor. En efecto, esas “carretas” no traen “un motivo concreto de fracaso”, pero sí “el horizonte de fracaso / del hecho mismo de peregrinar / en busca de una fuente de certeza” (53). La rima es entonces el horizonte por donde se ve llegar el fracaso de las altas pretensiones eróticas.

El propio Álvaro García comenta en su primera entrevista con la Fundación Loewe el uso de estas rimas esporádicas, que a menudo toman forma de pareados “en que la conciencia sale bruscamente del cuarto” (2011). Así pues, los pareados son rupturas en el tiempo y espacio totales de la habitación del hotel. En concreto, el más amenazante es sin duda el que introduce el contrapunto histórico a la eternidad amorosa, dejando que la Guerra de Irak se cuele en el cuarto: “En la televisión / se enciende la invasión” (2016: 50). Nadie enciende la televisión. Ninguno de los dos amantes realiza la acción, sino que, según expresa el uso reflexivo del verbo, la televisión se enciende sola. Sucede como en esas películas de terror en las que la pantalla hace de paso franco entre la amenaza y el hogar. Así actúa, en el fondo, todo terror fantástico según Todorov: un elemento o agente extraño incursiona en un universo al que no pertenece (2001: 48-49). La imagen de la televisión que “se enciende” transmite esa atmósfera fantástica en la que la Guerra de Irak irrumpe con toda su exterioridad en el universo de los amantes. La muerte amenaza, y como, según Buber, en la imaginación amante todo brilla con la luz del Tú amado, la irrupción de la muerte no puede presentarse en términos imaginativos, sino fantásticos.

Genette, al comentar “Continuidad de los parques”, afirma que el aura fantástica del relato se consigue con la ruptura de los niveles diegéticos (1989: 289): no hace falta repetir que en el texto de Cortázar un personaje de la novela que está siendo leída en el cuento aparece, cuchillo en mano, a punto de asesinar al lector de esa misma novela. Algo parecido sucede en *Canción en blanco*, solo que en vez de ruptura de niveles

narrativos podemos hablar de rupturas de la musicalidad. La ruptura de la musicalidad mediante la rima no genera simplemente ese efecto de tropiezo en la lectura. Señala además la irrupción de un elemento que no puede ser asimilado por la imaginación de los que producen la música del poema. Igual que el “Tú y yo” de *El río de agua* provoca un esguince en el fluir del ritmo y marca así la extranjería de ese tú y su rebeldía a ser asumido o arrastrado por el fluir individual de la conciencia, así en *Canción en blanco* la ruptura del ritmo también significa la introducción de un elemento que esta vez se resiste a ser atrapado por la imaginación que canta, aunque esta imaginación sea la de los amantes y no la de uno solo.

La Guerra de Irak trae un “horizonte de fracaso”, un *memento mori* que acelera el futuro interrumpido por la caricia. Poco después de esta irrupción, el yo intenta asimilarla en la eternidad del instante amoroso: “Opongo eternidad, no opongo dioses / a la tiniebla fría del morir” (2016: 50). Pero enseguida reformula esta pretensión: “Sé que habrá que marcharse después de ir aprendiendo / el tiempo como arcilla en la que acariciamos / un presente infinito” (51). La paradoja del verso es evidente y expresa la tensión de una conciencia que se ve impelida a abandonar el instante total de la voluptuosidad amorosa en la que ahora mismo se encuentra. Al fin y al cabo, el refugio escogido para capear el desmantelamiento del Estado de Bienestar es una habitación de hotel, un espacio efímero que debe tarde o temprano abandonarse.

El escenario de *Canción en blanco* no deja de ser uno de esos “no lugares” que Marc Augé considera como propios de la ciudad postmoderna (1993: 83). No es, por tanto, el refugio idóneo si uno quiere escapar de las alienantes condiciones y presiones económicas de la postmodernidad. En contraposición a los espacios postmodernos, Marc Augé señala que los lugares habitables se distinguen por ser “identitarios, relacionales e históricos” (58). Si bien es cierto que la habitación permite desarrollar la

identidad de los amantes, iluminando desde el presente compartido la historia de cada uno, el cuarto de hotel no es un espacio relacional abierto a una sociedad ni, mucho menos, un escenario vivificado por la historia. Tras el hundimiento de la totalidad de *Canción en blanco*, *Ser sin sitio* buscará aquello que faltó en esa relación que quiso convertirse en un mundo cerrado para dos: la historia y la relación, es decir, los otros.

## 5. Jersey y tumbas

### 5.1. La noche junto al álbum

*El ciclo de la evaporación* posee, al igual que *Piedra de sol*, una estructura circular –como no podía ser de otra forma, dado el título del poemario–. El sol del final de *Canción en blanco* –“Puede que un día estemos / juntos en el olvido uno del otro. / La muerte tendrá dentro memoria de un sol vivo” (2016: 54)– nos remite al sol del inicio de *Caída*. La cuarta sección conecta así con la primera a través de la repetición de la imagen solar. Al cerrarse el círculo, el poema de Álvaro García nos devuelve a la temporalidad desde que arranqué mi comentario. Ante la irrupción fantástica de la Guerra de Irak, la pareja ve cómo el tiempo de la historia deshace el instante total del amor, quedando arrojados de nuevo al rigor del paso de los días. La “mudanza”, ya se manifieste como Guerra de Irak o como crisis económica, deshace la efímera protección que ofrecía la habitación de hotel. El movimiento de este único poema que es *El ciclo de la evaporación* reinicia la senda: el instante total cae en la mudanza de los días, contra la que la conciencia intentará otra vez establecer primero una continuidad o un flujo que desemboque en el mar eterno del estar juntos, hasta que el sol evapore de

nuevo la eternidad y la arroje al tiempo de la caída. Las tres fases de este ciclo –la caída en el tiempo del día a día, el flujo de la conciencia que elabora su continuidad y su sublimación en el instante total de la compañía– parecen condenados a sucederse.<sup>63</sup>

En sus *Cuatro cuartetos*, Eliot también asume la perentoriedad del instante total intuido en *Burnt Norton*. Este instante resulta al fin y al cabo producto de la imaginación del sujeto mientras se adentra en el “jardín de las rosas” de la primera sección del primer cuarteto, que algunos han interpretado como el “presente infinito” del amor.<sup>64</sup> *East Coker* reemprende el pensamiento sobre el tiempo aceptando la fugacidad del instante pleno, aprendiendo la perpetuidad –el “patrón”– de una forma distinta:

[...] As we grow older  
The world becomes stranger, the pattern more complicated  
of dead and living. Not the intense moment  
isolated, with no before and after,  
and not the lifetime of one man only  
but of old stones that cannot be deciphered.  
There is a time for the evening under lamplight

---

<sup>63</sup>. Aplazo el comentario de la tercera sección de *El ciclo de la evaporación*, que refunda segmentos de los tres poemas largos publicados como *Ser sin sitio*. Analizo este trastocamiento del orden bibliográfico en el último epígrafe.

<sup>64</sup>. El “jardín de las rosas” aparece en la primera sección de *Burnt Norton*. Pujals Gesalí lo asocia con la imagen del Paraíso o la Arcadía (1990: 81), y parece que este escenario refiere a cierto momento biográfico de felicidad en el generalmente infeliz matrimonio de Eliot. Los primeros versos afirman que la posibilidad de un presente infinito, el instante total que reúne el pasado y el futuro en el ahora, haría el tiempo irredimible, pues este solo puede conquistarse en el tiempo, a través del tiempo mismo (1990: 88). Pero en la primera sección de *Burnt Norton* la voz llega al “jardín de las rosas”, a ese paraíso donde el tiempo no existía, siguiendo “al tordo en su engaño” (84), puesto que “no pueden / los humanos soportar demasiada / realidad” (85). Pese a que la piscina esté seca y vacía, la imaginación, descrita como luz, la llena, la transforma como hace esta facultad en la poesía romántica: “Dry the pool, dry concrete, brown edged / and the pool was filled with water out of sunlight / and the lotos rose [...]” (84). Para “redimir el tiempo”, la imaginación, que es una facultad puramente individual y subjetiva, debe transformarse en una capacidad para albergar la historia y la relación, es decir, la alteridad, como más adelante comentaré.

(The evening with the photograph album)<sup>65</sup>

[...]

We must be still and still moving

into another intensity

for a further union, a deeper communion

through the dark, cold and empty desolation,

the wave cry, the wind cry, the vast waters

of the petrel and the porpoise. In my end is my beginning. (1990: 114-116)

La “otra intensidad”, la “comunidad más profunda”, busca otra senda que no sea la de la analogía, es decir, la de la correspondencia del todo con el todo en la que el eros incluye a los amantes. Esta solución de totalidad por la vía de la imaginación es frágil y debe responder, como supo ver Marcuse, a las rigurosas exigencias del tiempo.

Wordsworth, por cierto, también se dio cuenta de que su anhelo de continuidad no podía satisfacerlo exclusivamente la imaginación individual. La imaginación podía dar cuenta de la presencia de las experiencias infantiles en la mirada del adulto, pero no podía garantizar esta continuidad ante la amenaza del futuro. Aquí radica la diferencia entre “Tintern Abbey” e “Intimations of Immortality”. En “Tintern Abbey” la hermana del poeta lo acompaña en la excursión que le lleva, después de cinco años de ausencia, de vuelta a las riberas del Wye. El poema repite el paradigma teórico que he esbozado antes: las sensaciones vívidas del niño se encienden en determinadas ocasiones en los cansados ojos del adulto, de manera que las emociones de integración en la naturaleza perviven como ascuas y todavía son incendiables. No obstante, en *Tintern Abbey* la restauración de la sensibilidad infantil se produce mediada por la compañía de su hermana: “My dear, dear Friend, in thy voice I catch / the language of my former heart

---

<sup>65</sup>. Que Álvaro García tenía en mente este pasaje de *East Coker* desde su juventud lo demuestra el que robase un verso a Eliot para titular su primer libro *La noche junto al álbum* (Hiperión, 1989).

and read / my former pleasures in the shooting lights / of thy wild eyes [...]” (2006: 243). Los ojos de los otros sostienen nuestra continuidad por encima del cambio que trae el tiempo. Dorothy Wordsworth reconoce en el adulto que la acompaña el niño que una vez jugó en aquellos lugares. Para Dorothy es la misma persona a pesar del tiempo transcurrido, y por eso Wordsworth puede escribir: “[...] Oh, yet a little while / may I behold in thee what I was once”.

Pero es al final de la oda cuando el reconocimiento de la continuidad conquista el futuro. En los últimos versos Wordsworth imagina un escenario en el que él ha abandonado la vida, pero su hermana lo sobrevive y lo recuerda. En la memoria de la hermana, Wordsworth construye un refugio para su continuidad, pues ella no olvidará que a la ribera del Wye:

[Nor] wilt thou then forget  
that on the banks of this delightful stream  
we stood together; and that I, so long  
a worshipper of Nature, hither came  
unwearied in that service [...] (2006: 244)

Los “muchos peregrinajes” y los “muchos años de ausencia” (2006: 244) no alterarán el amor que siente Wordsworth por ese lugar y, aunque la muerte destruya la identidad del poeta, la continuidad de Wordsworth como “un adorador de la naturaleza” quedará preservada en la memoria de su hermana. Será en la conciencia del otro, ya que no en su percepción sensible, donde la identidad se guarde.

Eliot y Wordsworth parecen señalar un camino que se abre allí donde fracasa la imaginación como facultad individual que funda la continuidad de la identidad en el tiempo. Wordsworth sitúa esa continuidad más allá del individuo, en los ojos de los

otros y en los modos del recuerdo que conforman la familia y la escritura. Eliot, a su vez, trasciende el instante total y la vida individual en busca de “otra intensidad”, de otra forma de temporalidad que logra “una comunión más profunda” con los otros –con aquellos rostros distantes que aparecen en el “álbum familiar”– y con otros mucho más remotos aún, pues ni siquiera podemos descifrar sus signos labrados en las piedras–. Estos antepasados han aparecido fantasmalmente en la primera sección de *East Coker*, que, como Pujals Gesalí señala (1990: 97), es un pueblo pequeño donde vivieron los antepasados de Eliot y a donde fueron las cenizas del poeta tras su muerte:

In that open field,  
[...]  
In a summer midnight you can hear the music  
Of the weak pipe and the little drum  
And see them dancing around the bonfire  
The association of man and woman  
In daunsinge, signifying matrimonie– (1990: 102)

La escena tiene una inconfundible atmósfera fantástica que remite al folclore de fuegos fatuos y aparecidos que pueblan los páramos ingleses. Naturalmente, esta atmósfera fantástica da cuenta de la exterioridad respecto a la conciencia individual de la que proviene esta aparición de los muertos. Estamos ya en la incandescente revelación de lo otro, que se nos manifiesta desde su plena otredad. En este sentido, el pensamiento de Levinas se ha esforzado en preservar la distancia absoluta, “infinita”, del otro respecto a mí. El otro no puede ser asumido por las facultades del yo: desborda mis representaciones y mis conceptos, a los que se niega a ser reducido (Levinas, 2016: 48). Por eso el otro compromete mi imaginación y mi pensamiento. Ante él las facultades fracasan, porque sería disipar su alteridad en la mismidad que producen las



facultades. La imaginación formaliza la sensación de manera que somete la experiencia a nuestra naturaleza. El otro, no obstante, si ha de respetarse fielmente su otredad, significa la limitación de nuestra imaginación. En el dilema que supone para el arte figurar lo otro, Eliot –y Álvaro García– asume el modo de lo fantástico, de lo que viene de fuera e irrumpe en nuestro mundo sin que nuestro mundo lo asimile como propio y como imaginado.

El otro, además, ya no es aquel con quien se establece una relación amorosa. Levinas critica sobre esta base a Buber y supera, en mi opinión, las limitaciones de su filosofía del Yo-Tú. Para Levinas, Buber acierta en su diagnóstico sobre la relación amorosa, que tiene ese afán totalizador de “llenar el orbe”. No obstante, los amantes se bastan entre ellos, se encierran en su amor –en su habitación de hotel– y dejan el mundo fuera, negando así la sociabilidad auténtica (1993: 34). La aparición del otro, su irrupción desde fuera, ya sea a través de la televisión que retransmite la Guerra de Irak o de la fantasmagoría de los antepasados que danzan en el páramo inglés, compromete la felicidad de los amantes en el jardín de las rosas o en la habitación de un hotel junto al mar. El rostro del otro cuestiona el instante total de los amantes y los llama a la historia. La caricia amorosa nos consuela de nuestra derrota frente a la historia, y la cultura occidental ha frecuentado este *topos* que va desde *Tiempos difíciles* de Chaplin hasta *El cielo sobre Berlín* de Wim Wenders, desde ciertos poemas de Alexandre, Cernuda o Paz hasta el pensamiento de Marcuse. La presencia del otro, no obstante, cuestiona esta tentación e invalida cierta consolación romántica que se había convertido en rasgo cultural, en una suerte de atenuado *happy ending* donde el amor triunfa sobre la historia pero al precio del retiro y el olvido.

Para poder tratar al otro con ética, sin reducirlo violentamente a mí mismo, Levinas solo admite el habla, el lenguaje, que se dirige al otro precisamente porque es

otro (2016: 75). A este respecto, el filósofo escribe en *Totalidad e infinito*: “El lenguaje, por el que un ser existe para otro, es su única posibilidad de existir con una existencia que es más que su existencia interior” (204). Así, el lenguaje materializa nuestra apertura y exposición a la otredad. Por eso Levinas piensa que el lenguaje ofrece la posibilidad de romper la continuidad del ser y de la historia (2016: 216).

Esto sucede claramente en el fragmento citado de *East Coker*, a través de la intercalación de un lenguaje exterior que no pertenece a Eliot sino a un antepasado remoto, Sir Thomas Elyot, autor de *The Booke of the Governour* del que provienen las citas que Eliot siembra en esa sección de *East Coker* (1990: 101). El lenguaje de Sir Thomas Elyot es otra irrupción fantasmal, otra ruptura, por así decirlo, del “nivel diegético” del texto conformado por su música y su registro. La conciencia individual, para acceder a este tiempo otro, debe abandonar su habla e incorporar el habla del otro, aunque ya haya periclitado en nuestro mundo, o precisamente por esto mismo, pues así se aprende el perecer desde el lenguaje mismo. De los muertos no es necesario aprender, según Eliot, sus conocimientos ni sus doctrinas, sino su muerte misma: “the only wisdom we can hope to acquire / is the wisdom of humility: the humility is endless. / The houses are all gone under the sea. / The dancers are all gone under the hill” (106).

## 5.2. Están cerca los vivos y los muertos

Dos años después de *Canción en blanco* aparece publicado *Ser sin sitio*. La diferencia respecto a los tres anteriores libros salta a la vista. En vez de constituir un solo poema, *Ser sin sitio* lo componen tres poemas significativamente más cortos que *Caída*, *El río de agua* y *Canción en blanco*. Además, la segunda sección de *Ser sin sitio*

consiste en una serie de sonetos que median entre el primer poema largo y los dos restantes, algo más breves. A lo largo de estas composiciones, Álvaro García se adentra en una temporalidad nuevamente diferente de las tres formas ya comentadas y que constituyen los tres momentos principales de *El ciclo de la evaporación*: la caída en la temporalidad, el flujo de la conciencia continua y la sublimación, el instante pleno de la compañía que nos eleva y nos sustrae del rigor de la tierra. *Ser sin sitio*, de alguna forma, rompe este ciclo, como si fuera un desvío posible o un final alternativo.

La diferencia estructural de *Ser sin sitio* refleja la singularidad temática que este libro representa. La temporalidad que aquí se figura está en íntima conexión con la muerte, que se asume mucho más firmemente que en el resto de los libros de Álvaro García. Para mayor precisión, la muerte sí aparece en *Caída* o *Canción en blanco*, pero solo en *Ser sin sitio* deja de ser una posibilidad para convertirse en un espacio de nuestra experiencia. Esta experiencia se concreta así en los muertos, que protagonizan, de fondo, este singular libro. Al fin y al cabo, ellos más que nosotros son los seres “sin sitio”, aunque *Ser sin sitio* trata precisamente de descubrir, más que la diferencia, la cercanía entre vivos y muertos.

Empieza el primer poema del libro postulando esta convivencia: “Sol de óxido y de cal en la azotea, / triángulo de mar, jardín con tumbas. / Están cerca los vivos y los muertos” (2014: 9).<sup>66</sup> Esta cercanía cambia nuestra perspectiva y nuestra experiencia de la temporalidad. El poema continúa: “y al fondo de mi tiempo el desajuste / de vivir obligado o decidido / al espíritu amplio de la nada”. Álvaro García tiene en cuenta la lección de *East Coker*, donde tras la aparición fantasmal de los muertos danzantes, solo

---

<sup>66</sup>. Los versos recuerdan el inicio del *Cementerio marino* de Paul Valéry: “Techo tranquilo, paso de palomas, / palpitando entre pinos y entre tumbas. / Prende en él, Mediodía justo, en fuegos, / el mar, el mar sin pausa renovándose” (1999: 11).

queda asumir que uno es parte de ellos: “I said to my soul: be still, and let the dark come upon you” (1990: 108).

La centralidad de la muerte en *Ser sin sitio* recoge los últimos momentos de *Canción en blanco*, donde el tiempo de la caricia acaba bruscamente ante la historia y la muerte televisadas. *Ser sin sitio* arranca entonces de la necesidad de reconstruir una temporalidad habitable, pero que asuma el “desajuste” al fondo de nuestro tiempo, que es el de vivir en la cercanía de la muerte.<sup>67</sup> Hay que atravesar por tanto este desajuste, esta aporía que da presencia a los ausentes y ausencia a los vivos. Para ello, desplazo mi comentario hacia la última sección de *Ser sin sitio*, compuesta por el poema “El viaje”, verdaderamente protagonizado por los muertos, donde esta cercanía se extrema.

Los primeros compases de “El viaje” nos sitúan en un trayecto en tren durante la noche. Desde el principio se desvela que el viaje no es solo geográfico: su velocidad refiere simbólicamente “las vidas que están en transición” (2014: 59), según avanza el primer verso. Ciertamente, este viaje va a desplazarnos a través de la identidad y del tiempo. En frente se anticipa una primera señal: “Con sus piernas cruzadas frente a mí / esta mujer vendrá de un breve encuentro / cuyas palabras siguen en ella resonando” (59). Algo se deja intuir ya en esta viñeta: como le ocurre a la mujer, las palabras que escuchamos en los encuentros se hacen con nuestro adentro, forman parte de nuestro interior. Así que “todos, en esta luz de esta cabina / rodeamos la noche solos, juntos”. La paradoja de estar solos y juntos no solo se aplica a la mera coincidencia en el compartimento del tren, que sin ser soledad apenas llega a compañía, sino que uno, estando solo, está junto a las voces de los otros. No en vano, ese tren no solo comunica

---

<sup>67</sup>. Que *Ser sin sitio* arranca donde *Canción en blanco* acaba se indica visualmente por la reiteración del sol, imagen del último verso de *Canción en blanco* y del primer verso de *Ser sin sitio*, tal y como apareció publicado en la editorial Vandalia.

geografías, también comunica edades: “vamos en una luz que cruza el tiempo oscuro” (2014: 60).

No sorprende que emerja, apenas mediatizada por la conjugación en pasado, una pareja de personajes históricos que hace décadas realizó otro viaje en tren: Erika Mann y Wystan Hugh Auden. Sucede así:

Sé que tiembla sin tiempo nuestra vida,  
fugaz en los andenes como aquel donde Érika  
tuvo pasaje a un país más libre  
y Wystan la esperaba en un acuerdo  
que no era solamente el del amor,  
sino el impulso de la humanidad  
capaz de unirse para abrir caminos. (2014: 60)

Los versos recuerdan la conocida historia que une a Erika Mann con el poeta inglés: por pura conveniencia, sin amor mediante, Auden y Erika se casan para que la hija del novelista pueda viajar bajo la protección brindada por el pasaporte británico y huir así de la Alemania nazi. La simple coincidencia del viaje en tren sirve para ensanchar temporal y geográficamente la conciencia cuyos movimientos sigue el poema. El instante recuperado no pertenece a la infancia propia ni a la de la amante, sino al tiempo histórico que excede y deslimita los tiempos personales. “El viaje” enraíza en una temporalidad que no se abandona al tiempo cósmico, al paso de los días, pero que tampoco busca cobijo bajo las prerrogativas modernas de la subjetividad fuerte, sino que trata la aporía a través de la intersubjetividad no exclusivamente amorosa. En virtud de este exceder lo estrictamente personal, este instante por el que “El viaje” transita no puede ser asimilado al dominio de la mismidad mediante los poderes de la subjetividad.

De hecho, si uno atiende a la escritura, el poema preserva la exterioridad del instante respecto a la conciencia. La forma en la que Álvaro García introduce este momento histórico indica precisamente esta exterioridad: el “como” sirve aquí de herramienta para representar lo histórico sin que este sirva de expresión de una emoción individual ni que comparezca violentamente como un territorio absolutamente ajeno. En *Tiempo y narración*, Ricoeur sugiere que la forma correcta de pensar lo histórico es precisamente bajo el signo de lo análogo, que se sustrae de los procesos de lo Mismo y de lo Otro (2006: 854). Lo análogo establece al mismo tiempo una identidad y una diferencia sin que una prime sobre la otra, sin que una englobe a la otra en una dialéctica conciliadora pero simplista. El “como”, en esta teoría retórica, acerca y distancia a la vez, puesto que enuncia una correspondencia según la cual dos entidades se reflejan la una en la otra sin llegar a confundirse. Esta conexión se explicita al hablar del tipo de relación que mantenían Auden y Erika: “[...] en un acuerdo / que no era solamente el del amor, / sino el impulso de la humanidad, / capaz de unirse para abrir caminos”. La unión no es la confusión erótica de dos en uno –“somos un animal que es dos humanos” (2016: 47), dice un memorable verso de *Canción en blanco*–, sino un caminar juntos, pero no revueltos, hacia alguna parte, un estar juntos en el viaje.

La conciencia viajera se traslada a velocidad de escape desde el sitio de nuestro ser –el yo– hacia el ser sin sitio, hacia la agilidad de un movimiento entre tiempos y espacios donde el yo queda atrás: “luz madre de la luz que traquetea / para ayudar a ser sin sitio: ágiles” (2014: 59). Esta agilidad remite a una forma de ser contraria a la estatua del yo de la que tanto huye Álvaro García. “El viaje” aprovecha los recursos metafóricos de la velocidad y el desplazamiento para hallar esta forma de ser no agotada en la subjetividad: “viajes como ser en la frontera / entre vivir y no poder vivir” (60). Estos versos destapan el viaje “como ser en la frontera”, en ese punto donde coinciden

la vida y lo que queda al otro lado de la frontera porque ya no puede vivir: los muertos. La nueva forma de identidad que propone *Ser sin sitio* comulga con una “humanidad” que no es la de los contemporáneos del amor, ni siquiera ya los que viven y sufren los acontecimientos contemporáneos televisados, sino que busca enraizarse en los que ya no están: “verdad vertiginosa, desentiérrame” (61), escribe Álvaro García, exhortando a que la verdad descubierta durante el viaje descubra una zona del ser individual enterrada en un pasado histórico no estrictamente personal. Los versos que siguen desarrollan esta intuición:

Convierte mi viaje en un espejo  
que va conmigo igual que va el cristal  
capaz de reflejar  
lo que he vivido y lo que no he vivido,  
visiones, traqueteo del ensueño,  
los viajeros que he sido y los que no,  
flotación de sus voces en los ojos,  
la ida sin regreso del que esquivo la muerte. (2014: 61)

La identidad ahora es capaz de asumir lo vivido y lo que no se ha vivido, lo que se ha sido y aquello que no se ha sido, pero que aparece en las “visiones” fantasmagóricas como las de Auden y Erika esquivando la muerte en un andén abandonado.<sup>68</sup> La fantasía, otra vez, articula la presentación de aquello que es otro y que nos plantea la pregunta por lo que nosotros somos, que irrumpe en nuestra forma de ser y la abre a lo

---

<sup>68</sup>. En una entrevista, Álvaro García reflexiona sobre esta recién estrenada cercanía entre los vivos y los muertos, este vivir en la frontera, relacionándolo con una nueva etapa poética y vital: “[...] si busco en hechos estos años me encuentro, desde luego, con cosas, como vivir en un apartamento cuya azotea da al jardín del cementerio inglés de Málaga. Están también las lecturas de mis poetas preferidos: Rilke, Yeats, Eliot, Auden. No en vano fue Yeats quien dijo que tras la poesía de la conciencia y la poesía del símbolo como espejo vendría la poesía espiritual en que vivos y muertos se acercaran mutuamente” (Entrevista en *Mercurio*, 2014: 33).

ajeno, hasta el punto de que esta ajenidad pasa a formar parte de nuestro ser como experiencia de la exterioridad. Igual que los rumores de un encuentro anterior constituían el interior de la mujer en el fragmento antes citado, ahora se revela el contenido más hondo de ese pasaje, al retomar la imagen de las voces de los otros vertebrando nuestra mirada, la “flotación de sus voces en los ojos”.

### *5.3 Lenguaje, fantasía, alteridad*

El ser abierto a la exterioridad vehicula el encuentro con el otro en tanto otro mediante el lenguaje. Avancé que, según Levinas, al contrario que el concepto, el lenguaje tiene la capacidad de sustraerse al dominio noético del yo. El habla que se orienta al convencimiento o a la persuasión se agota en la mismidad, pero el lenguaje puede trascender esos usos y convertir la conversación en el recibimiento del mundo del otro, que es otro mundo. Esta trascendencia no se agota en la actualidad del diálogo; se proyecta más bien hasta generar toda una temporalidad basada en la infinitud del otro, es decir, en que el otro no se agota en mí. En esta nueva temporalidad, el lenguaje nos obliga a reformular la idea de pasado, al entrelazarla con la otredad y no la identidad –o, mejor dicho, al considerarla como consecuencia de la relación entre el otro y el yo–.

Como sucedía en “El viaje”, la concepción del pasado que se establece desde el otro, desde Erika Mann y Wystan Auden por ejemplo, pide repensar la muerte o la historia y anular de ellas la fijeza y la determinación. La muerte pone en entredicho la infinitud del otro, ya que fija en la historia lo que, por definición, no era susceptible de determinación: la vida libre del ser humano. Es decir, la muerte pone fin a lo infinito del otro, a su no agotarse nunca en mi representación o pensamiento sobre él. No obstante,



Levinas afirma que la estructura temporal de la persona trasciende la muerte a través de lo que el filósofo llama la “fecundidad”. El ser humano graba su sentido en formas culturales que esquivan la muerte y hacen que estos sentidos pervivan más allá del final individual (2016: 274). La muerte no arrebatara estos sentidos, recibidos por quien comparte determinada tradición y llevados a la actualidad por quien, con estos sentidos, piensa su presente y su futuro (319). La tradición redime de la fijeza de la muerte y ahonda la identidad de cada uno, la preserva de la destrucción sin necesidad de eternizarla mediante el recurso al esencialismo.

El lenguaje, en su estructura profunda, transmite esta “fecundidad” y presenta así la participación del otro en nuestro ser, además de profundizar la ipseidad por encima de la fragmentación. “Ante la tumba de Jane Bowles” es la tercera sección de *Ser sin sitio* y de allí se desprenden interesantes visiones y formulaciones sobre el lenguaje esenciales para entender *Ser sin sitio*. Si “El viaje” plantea una forma de ser que incluye la experiencia ajena y no vivida en la propia vivencia, mezclando la vida de los otros en la nuestra, “Ante la tumba de Jane Bowles” asume el punto de vista necesario que complementa esta versión de la identidad, ya que plantea la idea no desde quien recibe la experiencia ajena, sino de quien la transmite. Eso se aprecia en los primeros versos del poema:

Están aquí los huesos de Jane Bowles.  
Jane Bowles que era un ser vivo en sus páginas  
o que era un personaje de su vida.  
Jane de la tachadura  
que luego reescribía palabra por palabra. (2014: 53)

Aunque el primer verso constata la muerte de la escritora, mostrando sus huesos como prueba, el segundo verso abre la puerta a una posible trascendencia: Jane Bowles vivía más allá de sus huesos, estaba viva “en sus propias páginas”. Esto no quiere decir que Jane fijara como en piedra su identidad a través de la escritura; más bien, su escritura la protegía del rigor de la muerte mediante la reescritura. La reescritura ofrece un tiempo distinto de lo irremediable de la historia según el cual lo hecho puede reelaborarse y reinterpretarse. Esto ya lo hacía la memoria individual, pero la memoria individual claudicaba ante la muerte y, en cambio, la reescritura convierte la muerte en algo distinto: “Creyó ser flor que nunca halló su forma / y ahora crea algo anímico en su muerte” (2014: 53). La escritura siembra la muerte, la fecunda con lo anímico, y ese elemento traslada o contagia el ánimo a otro, lo “anima”. Así, este viaje del ánimo desdice el rigor de la muerte: “Aquí por sus palabras y su vida / la muerte no domina nada [...] convertida Jane Bowles en sus palabras / vivas como las flores en la piedra”, logrando el “blanco que deroga al fin el tiempo” (53).

Que el medio de esta animación sea el lenguaje significa no solo que la escritura logra comunicar los contenidos vivenciales a otro que los recibe o que uno siga vivo en sus textos en un forma debilitada e inconsciente de trascendencia. Supone sobre todo que el lenguaje ha de entenderse como herencia de una aprehensión y estructuración del mundo, como un horizonte de sentido en el que nacemos inmersos (Heidegger, 2018: 438 y Vattimo, 1992: 68). La escritura configura y resignifica los usos y las estructuras del lenguaje heredado, que el hablante “ocupa” y de las que se apropia para percibir y dar sentido a lo vivido –del mismo modo en que ocupa el lugar de la primera persona en

la enunciación, según Benveniste<sup>69</sup>. Esto puede predicarse del léxico, de la sintaxis, de la gramática o del propio ritmo en que el lenguaje suena. De hecho, la forma rítmica de la poesía abre un horizonte de sentido donde el mundo aparece desde una determinada acuñación. Las formas estróficas clásicas transmiten un ritmo en que el sentido se da como “fusión de horizontes” entre el pasado transmitido y el presente que lo recibe, ya sea el del lector que interpreta la obra o el del escritor que utiliza esas estructuras para dar sentido a su presente. Así, Levinas puede pensar que el lenguaje es el lugar privilegiado de la relación con el otro porque se funda en la “dia-cronía”, en la simultaneidad de dos tiempos distintos (1993: 94), el del escritor y el del lector.

Desde este punto de vista, la escritura de determinadas formas poéticas desde el presente puede entenderse como una recuperación de los sentidos del pasado para afrontar una situación crítica contemporánea y encauzar esta turbulencia o crisis hacia el futuro. Si Koselleck definía la crisis de la modernidad como un desgarramiento entre el espacio de experiencia del pasado respecto al horizonte de expectativas del futuro (1993: 343), no resulta descabellado pensar que el impacto puede reducirse mediante lo que Heidegger llama una “creadora apropiación de él [el pasado]” (2018: 32). Es, de hecho, la idea de tradición que pone en juego Ricoeur en *Tiempo y narración*, inspirada en Gadamer. Esta constelación de ideas permite explicar por qué Álvaro García escoge el soneto como forma estrófica para articular los sentidos de la segunda sección de *Ser sin sitio*. Ante la pregunta de Tes Nehuén por el uso de esta estrofa –en entrevista del 02/07/2015–, Álvaro García responde:

---

<sup>69</sup>. Esto no implica que la subjetividad tenga una naturaleza exclusivamente lingüística, sino, más bien, que su formulación y expresión se inscriben en la lengua –como bien aclara y se previene Benveniste (2004:184)–.

Era una contraseña con el pasado. Creo que esta zona de indeterminación en lo moral, en lo económico, en lo personal, en lo íntimo, está presente desde siempre en la historia de la humanidad: si el soneto es algo que ha funcionado durante 600 años, seguirá funcionando. ¿Qué manera había de hacerle sitio a los antepasados y hacerlo de una manera sencilla y proyectada hacia el futuro? [...] era la contraseña y la oportunidad de abrir algo con esa contraseña, como pasa en los cuentos, y que ese algo fuera porvenir. (2015)

A pesar de la referencia cronológica, la indagación en esa “zona de indeterminación” nos hace pensar, más que en los cuartetos y tercetos de Petrarca, en los sonetos que plasmaron la crisis espiritual barroca. Los sonetos de los poetas metafísicos ingleses o aquellos que conforman el *Heráclito cristiano* de Quevedo expresan con sus dificultades conceptuales la angustia y la duda que acometen al intelecto. Los vertiginosos acoplamientos de imágenes dicen además de la violencia que exige mantener un mundo unido cuando la ciencia y la fe empiezan a darse cuenta de sus diferencias. Esta misma violencia yuxtapositiva es señalada por Eliot en “Los poetas metafísicos” como manifestación de un modo de sentir distinto, previo a la “disociación de la sensibilidad” (1969: 287) que caracteriza la modernidad.<sup>70</sup> El soneto interesa a un poeta del siglo XXI porque mantiene la unidad sin negar la crisis y porque figura la crisis sin disolverla en la mera disociación. En las turbulencias espirituales barrocas que sirven como correlato aquí de la crisis postmoderna, el soneto sostiene una forma de ser que no disuelve la unidad en la escisión ni la escisión en la unidad: es previo a la dialéctica –o a la aporía– del uno que se divide en dos –la metafísica y la psicología postmoderna, pero también el tiempo de la prisa y de lo útil– y del dos que se fusionan

---

<sup>70</sup> Álvaro guiña a Eliot cuando, en la misma entrevista con Tes Nehuén antes citada, afirma que buscaba una estructura rítmica en la que “prevalezca la emoción y el pensamiento” (2015), aludiendo a esa unión de la que habla Eliot previa a la disociación de la sensibilidad.

en el uno –el instante total, el tiempo de la caricia, los privilegios de lo erótico en Schopenhauer o Bataille–.

Todas estas posibilidades del soneto más metafísico del Barroco explican que los sonetos de *Ser sin sitio* adquieran esa elaboración barroca, tanto temática como formal. Álvaro García quiere distinguirse así de los sonetistas españoles contemporáneos que, según el propio Álvaro García, cultivan el soneto “bajo un tono irónico” –lo cual es legítimo, por otra parte–. Álvaro García se aleja con este comentario de la ironía postmoderna, que tiñe la recepción de la tradición por parte de anteriores tendencias de la poesía española.

Por una parte, los críticos han entendido el deliberado culturalismo de la poesía novísima como una práctica crítica que cuestiona los sentidos inoculados en el lenguaje y sus formas, manipuladas a merced de las instituciones que ostentan el poder (véase Lanz, 1994: 45 y Bousoño, 1983: 27). Un poeta que suele adscribirse al movimiento novísimo, Jenaro Talens, llega a escribir que la materia de la poesía no es otra que “el análisis de la manipulación de los hombres en la historia *a través* del lenguaje” (1988: 167). Así, el uso de la tradición lírica por la poesía novísima tiene un marcado carácter crítico, en tanto que persigue anular las capas de sentido sedimentadas con el uso y el abuso de estos mismos sentidos, creando textos donde proliferan los significados hasta tal punto que comprometen la inteligibilidad.

Cuando no emprende esta tarea crítica, la poesía novísima también ha frecuentado un tipo de poemas que manifiestan la quiebra entre el pasado y el presente. Es el caso, por ejemplo, de “Mazurca en este día” de Pere Gimferrer. Este poema de *Arde el mar* yuxtapone un hecho que se remonta al inicio del poema del Mío Cid –“Vellido Dolfos mató al rey / a las puertas de Zamora. / Tres veces la corneja en el camino [...]” (2000: 131)– con el presente del poeta estudiante –“Y es, por ejemplo, ahora / esta lluvia en los

claustros de la Universidad, / sobre el patio de Letras, en la luz charolada [...]” (132)–. Lo que logra esta yuxtaposición no es conectar ni mucho menos los dos momentos históricos, sino dejar patente la lejanía del pasado respecto del presente, que se constata además en el capricho final: “Cambia el color del agua, / Ilegan aves de Persia, / Kublai Khan ha muerto” (132).<sup>71</sup> Aunque Guillermo Carnero siempre ha defendido un uso contrario del pasado –la expresión de una “coyuntura vital análoga” que hermana cultura y vida sin caer en el exhibicionismo (1990: 15)–, “Ávila”, el poema con que abre *Dibujo de la muerte*, puede leerse en la misma clave. La exaltación de la belleza del sepulcro de don Juan en Ávila choca al final contra la lucidez de que ni siquiera las palabras tienen un puente entre un presente urbano –“Hay algún bar abierto en donde suena un disco”– y un pasado inasible: “A pesar de la noche, es imposible / reconstruir su muerte” (1998: 98). El presente, por tanto, se inunda de la tristeza de “no tener ni siquiera un puñado de palabras, un débil / recuerdo tibio para aquí en la noche, / imaginar que algún día podremos / inventarnos, que al fin hemos vivido” (100).

Por su parte, la denominada poesía de la experiencia –o, mejor dicho, la otra sentimentalidad– tampoco parece predispuesta a conceder mucha credibilidad a los sentidos de la tradición. Este movimiento, al abrigo del pensamiento marxista de Juan Carlos Rodríguez, propugna la necesidad de superar la sentimentalidad burguesa que la poesía anterior –con contadas excepciones– cristaliza. García Montero delinea su programa poético en estas palabras: “Romper la identificación con la sensibilidad que hemos heredado significa también participar en el intento de construir una sentimentalidad distinta, libre de prejuicios, exterior a la disciplina burguesa de la vida”

---

<sup>71</sup>. Quizá la desconexión entre el presente y el pasado manifieste un rasgo de Gimferrer del que nos habla Julia Barella y que a veces se ha aplicado a la poesía novísima en general: el desinterés, con muy contadas excepciones, hacia lo que perteneciera a la tradición cultural española (2009: 157).

(1983: 14), que encuentran en eco en otro poeta, Álvaro Salvador (1984: 23). Sus medios, no obstante, son distintos: si la poesía novísima ahogaba el sentido en la densidad de los referentes culturales, la poesía de la experiencia a menudo recurre a un uso burlesco de la tradición mediante el humor y el pastiche, como ha sabido ver Jaime Siles (1990: 159).<sup>72</sup> Aunque no pertenezca a este grupo, uno puede pensar también en la representación irónica y deflacionaria del mundo de la literatura que a menudo ocurre en los poemas de Miguel D'Ors. “*Gradus ad Parnasum*”, por ejemplo, sin ahorrar ironía ni pastiche, narra el desencanto del joven que “pone, con voz trascendental y pura, / mayúscula a la palabra *literatura* / y versifica con gesto de sacerdocio” para acabar marginando el arte y abrazando la vida: “Entonces te das cuenta de que has llegado al arte. / ...Y de que acaba de dejar de interesarte” (2009: 84).

Podríamos decir, por tanto, que en estas poéticas el pastiche anula las potencialidades significativas del pasado. Así, encuentro pertinente la adscripción a la postmodernidad de estas dos líneas poéticas que realiza Juan José Lanz en virtud precisamente de este uso del pastiche, pues en ambas aparece “el pasado tomado como referente vacío de contenido” (2007: 199).<sup>73</sup> Aludiendo a este panorama, el comentario de Álvaro García se pregunta en el fondo si no es precisamente la lectura irónica –y quizá la lectura postmoderna– lo que vacía de contenido al pasado.

---

<sup>72</sup>. Pienso, por ejemplo, en el juego de máscaras y heterónimos que Benítez Reyes llevó a cabo en *Vidas improbables*. Sobre este libro, en el que aparecen varios sonetos de carácter jocoso, Bagué Quílez resalta: “*Vidas improbables* referenda la imposibilidad de poner orden o de inyectar sentido a una realidad que no se deja describir en términos unitarios ni representar de manera objetiva” (2014: 120). El crítico conecta además esta “imposibilidad” con la situación del sujeto “postmoderno” (120). Esbozada esta solidaridad entre los dos aspectos y el pastiche poético que Benítez Reyes elabora, podemos entender mejor el proyecto de Álvaro García como un movimiento de reconstrucción de las posibilidades del sujeto y del sentido a través de una relación distinta con el pasado.

<sup>73</sup>. Utilizando un sistema conceptual heredado de Koselleck, Fabrizio Cossalter relaciona el desencanto político que apesadumbra la generación con esta desconexión intencionada respecto del pasado. El pasado se vio “debilitado” como “espacio de la experiencia” para “garantizar un tránsito de expectativas” en el contexto político de la transición (2009: 47).

En cualquier caso, Álvaro García se desprende de estos usos lúdicos, escépticos o críticos de la tradición literaria que sirven de correlato al desmantelamiento de la tradición que ocurre en la postmodernidad. A este descreimiento le sucede la necesidad de una cultura o un pensamiento más cercano a la “reconstrucción” que a la deconstrucción. Esta reconstrucción se da en forma de fusión de horizontes y puede apreciarse con claridad en el soneto que cierra la serie, “Muerte”.

El primer cuarteto de este poema recupera un *topos* deliberadamente anacrónico, marcando así una “dia-cronía” respecto al pasado: “Noche final, si al fin tengo que verte, / sé una duelista noble y dame el sable / con el que en nuestro duelo inevitable / no esté dejado yo sólo a mi suerte” (49). Evidentemente, la visión del momento final como duelo entre espadachines pertenece a un imaginario ajeno, que se mantiene explícitamente externo al contexto en el que se escribe el poema. El soneto no trata de asimilar la imagen al tiempo presente –adaptándola, por ejemplo, a un tiroteo entre narcos y policías–, sino que preserva el desajuste temporal al mencionar el anacrónico sable. Ese sable, no obstante, el poema lo presenta como un legado, algo que la noche misma debe aportar para que el contrincante no quede dejado a su suerte. El sable se rescata del baúl de antiguallas, se lo desentierra del limo del tiempo a la hora de combatir precisamente el rigor del tiempo: es el arma que los muertos nos dan para enfrentar la muerte misma. En el momento de crisis, el pasado acude para ofrecer su horizonte de sentido en que la muerte, claro está, aparece como protagonista principal por ser precisamente pasado. El sable representa entonces el intento de poner a la muerte en el horizonte de sentido mediante el recurso a aquellos que han experimentado la muerte. Se reduce así el terror de la extrema unicidad y soledad del momento final, no porque se someta a una inmortalidad que la disolvería en la mismidad del individuo,



sino porque se experimenta analógica y tropológicamente, en el lugar común anacrónico.

La escena que el soneto propone incrementa su fantasía en el primer terceto, cuando ya la confluencia solo puede darse dentro de un universo fantástico que haga simultáneos dos elementos tan heterogéneos y diacrónicos como un sable y un jersey: “Mientras me agujereas el jersey, / con el aroma aún del largo abrazo [...]”. Esta fantasía figura con solvencia una temporalidad que requiere sostener como contemporáneos dos momentos o dos elementos temporalmente distintos. Además, estos objetos mantienen respectivamente retazos de otros tiempos: el sable evoca la mano que lo empuñó igual que el jersey conserva el olor de un abrazo anterior al duelo. Lo que se está agujereando es el tiempo propiamente, que se hace poroso y por él se filtran diversos instantes. En los tercetos finales la muerte, que vence el duelo anacrónico, es no obstante derrotada por la anacronía del duelo mismo: “sólo se negará a tu única ley / la intemporalidad a la que emplazo / amando hacia el pasado y el futuro”. Al final, el poeta conquista el tiempo a través del tiempo: el sable heredado, tan anacrónico como un soneto, sobrepasa la muerte no porque venza sino porque, pese a caer derrotado, se trans-mite, se hereda y regresa por tanto de la muerte para asistir a la lucha de nuevo empuñado por la mano que lo recoge. La intemporalidad de la forma del soneto no puede pensarse entonces como una esencia preservada a lo largo del tiempo. Solo trae sentido el soneto precisamente porque no es de nuestro tiempo, porque nos arroja a un horizonte de sentido distinto que, sin embargo, nos asiste en el momento en que tenemos que caer del instante total del amor y atender a la inminencia del duelo contra la muerte. El lenguaje poético así reactualizado contiene la enseñanza de la humildad que Eliot creía tan necesaria de aprender en *The Dry Salvages*:

[...] I have said before  
that the past experience revived in the meaning  
is not the experience of one life only  
but of many generations – not forgetting  
something that is probable quite ineffable:  
the backward look behind the assurance  
of recorded history, the backward half-look  
over the shoulder, towards the primitive terror. (1990: 127 y 128)

El soneto nos dice de su muerte, pero esta es justo la sabiduría que necesitamos aprender para afrontar, analógicamente, la noche final intransferible. *Ser sin sitio* articula entonces esa mirada que quiere superar el muro de la individualidad –pero conservando la experiencia de la individualidad– para hacer acopio de sentido. Pensar con el lenguaje de los otros es asumir sus experiencias, dejar que sus voces participen en nuestra mirada para afrontar las experiencias de una vida a la que, al fin y al cabo, hemos sido arrojados y de la que forma parte inextirpable “el terror primitivo”. El sentido –como dice Eliot– no lo destila una vida sola, sino las muchas generaciones que transmitieron sus vivencias como símbolos de las nuestras.

La temporalidad de *Ser sin sitio* desbanca el individualismo que agota el mundo en la subjetividad y el fragmentarismo que desconecta cada instante. Esta temporalidad, vinculada al lenguaje mismo, media entre las vastas e impersonales edades del mundo y el tiempo único de la vida del individuo abocado a perecer. La identidad posee un tiempo profundo, el tiempo del lenguaje y la cultura, que supera la estricta individualidad –sus limitaciones, egoísmos y finitudes– y permite la construcción de un sentido que no es exactamente eterno, sino transmitido. Entre el esencialismo y la postmodernidad, *Ser sin sitio* transita un camino parecido al de *Cuatro cuartetos*, aquel que la filosofía hermenéutica también traza a su manera al elaborar una identidad

lingüística o cultural, que se fragua en una encrucijada de sentidos y textos con los que la conciencia se constituye a sí misma bajo la forma de la ipseidad. Solo así dota de sentido ante ese escándalo de la razón que es la posibilidad de la imposibilidad absoluta de nuestra existencia –la muerte según Heidegger–. La muerte propia solo puede experimentarse con sentido como posibilidad, pues, por definición, uno no está en condiciones de experimentar la actualidad de su propia muerte. La poesía genera de esta forma un campo donde el lector, impelido por la fuerza subjetivadora y la ambigüedad ficcional de la lírica, se apropia de una experiencia que pertenece en realidad a un otro que previamente ha debido saberse retirar de su propia vivencia.

## 6. El ciclo del yo y la fuerza de la imaginación

Para completar el comentario de *El ciclo de la evaporación* falta por explicar la función que cumple el fragmento tercero, que correspondería a *Ser sin sitio*, dentro del conjunto del libro. La inclusión de este fragmento entre el segundo –*El río de agua*–, y el último, –*Canción en blanco*–, no sigue, como cabría esperar, el orden de composición de los poemas largos. Álvaro García altera el proyecto inicial, aquel “tríptico de la plenitud” que pensó haber culminado en 2012 con *Canción en blanco*. De alguna forma, no bastaban los tres movimientos que componían ese ciclo: la caída al tiempo, el fluir en el tiempo y la sublimación contra el tiempo. Era necesaria la inclusión de un cuarto movimiento: la fértil desembocadura del tiempo en tanto que transmisión de lo anterior a lo posterior, que constituye un modelo de identidad y temporalidad distinto de los tres anteriores.

La numeración de las partes de *El ciclo de la evaporación* invita a pensar en una narración o al menos en una secuencia. Sin embargo, una mirada atenta a la juntura que engarza *Ser sin sitio* con el resto de *El ciclo de la evaporación* desmiente esta linealidad. La bisagra entre *Ser sin sitio* y *Canción en blanco* es la conjunción “o”, que une en un alejandrino el verso final de la tercera parte –“igual que el cielo negro”– con el primer verso de la cuarta sección –“o la canción en blanco” (2016: 39)–. En principio, el contraste cromático refuerza el matiz exclusivo del “o” y parece indicar cierta contraposición entre los modos que representan las dos partes. “El cielo negro” alude a la presencia de la muerte en *Ser sin sitio*, a la sabiduría sobre la muerte que es ganancia en el poema de Álvaro García tanto como en el de Eliot. “La canción en blanco” con que arranca la cuarta sección contrapone al tiempo de la herencia el tiempo del amor, su instante total que cubre y conquista el tiempo diario de la existencia.

Desde esta perspectiva, sucedería entonces que el ciclo de Álvaro García no es una sucesión narrativa de movimientos, sino, más bien, dos posibles finales que bifurcan el texto con esa “o” que hace de rompeaguas. Estas dos temporalidades y sus correspondientes modos de entender la identidad suponen ambas una superación tanto del esencialismo individual como de la fragmentación del sujeto arquetípico postmoderno. La vía de *Canción en blanco* se emparenta con las filosofías de Buber –el Yo se constituye al decir Tú–, Hegel –en tanto que la autoconciencia necesita otra autoconciencia para afirmarse como tal– y, con ciertas reservas, el pensamiento psicoanalítico –ya que la imagen que el yo tiene de sí se fundamenta en la relación con el objeto erótico y la Ley del Padre que modula esa relación–. Por otra parte, como hemos visto, *Ser sin sitio* se encuadra en una perspectiva hermenéutica ontologizada, adivinada por Eliot en los *Cuatro cuartetos* y elaborada filosóficamente por Ricoeur, Gadamer y Levinas.

No obstante, esta interpretación debe ser corregida por una relectura del alejandrino del que la conjunción “o” hace de bisagra. Este alejandrino no dice “el cielo negro o la canción en blanco”, sino “igual que el cielo negro // o la canción en blanco”, y el ‘igual’ me dirige hacia una interpretación que no hace hincapié en el talante exclusivo del “o”. El “igual” presenta las dos opciones como compatibles, las enlaza fatalmente en una cercanía que amenaza con aniquilarlas. El “o” entonces presentaría dos opciones diferentes, sí, pero asimilables. Más que contraponer, lo que el “o” hace es señalar la libertad de poder elegir un modo u otro de temporalidad. El “o” abre entonces la posibilidad de pensar una cosa y/o la otra y, en tanto que ambas son figuras de la identidad, el “o” reivindica la capacidad de la poesía para escribir el yo de una forma o de otra, siempre y cuando admitamos que la conciencia recurre a estrategias tropológicas para figurarse a y ante sí misma y así comprenderse –acción que implica el concepto de “ipseidad” e “identidad narrativa”–.<sup>74</sup>

La libertad para la conciencia que abre esta conjunción en *El ciclo de la evaporación* vale un precio que se paga como indeterminación o, mejor dicho, determinabilidad, es decir, como la determinación aún por hacer respecto al contexto fáctico donde se produjo la vivencia. Álvaro García conocía desde *Poesía sin estatua* el precio de esta libertad: “La poesía entiende lo sublime como huida en el sentido en que se sublima la materia física, el agua por ejemplo: se separa de su propia condición primera” (2005: 180). No se cansa Álvaro García de repetir el precio que debe pagarse, cuya moneda se acuña en distintos conceptos: desligarse de sí mismo, desatorar el coágulo del yo, destilar la experiencia, derruir la individualidad estatuaria. La libertad

---

<sup>74</sup>. Estos conceptos de Ricoeur pueden complementarse con la visión de Arendt en *La condición humana*, quien, ante la dificultad de definir filosóficamente al ser humano como un conjunto de características y distinciones –un *qué*–, concluye la necesidad de considerarlo un *quién*, únicamente inteligible desde su historia y su trama, es decir, desde sus “acciones” y “discursos” en su contexto (2005: 210-213).

de escribirse –“medir nuestras palabras es rehacernos”, recordamos la cita– exige desligar la escritura del contexto en que se produce y renunciar así al privilegio de la presencia inmutable. El signo escrito “comporta una fuerza de ruptura con su contexto, es decir, el conjunto de presencias que organizan el momento de su inscripción” (1989: 358), señala en otra situación Derrida.

*El ciclo de la evaporación* contiene en su mismo título una referencia a esta descontextualización constante: el agua abandona su espacio y su modo de ser para entrar en otro espacio y otro modo de ser. El ciclo implica un movimiento constante que forma y deforma las imágenes que la conciencia se hace de sí. La conciencia se figura, se reconoce a sí misma en cierto momento de su ser, pero en seguida admite una distinción o desligamiento, un matiz que lo separa de ese momento. La conciencia no consigue una imagen que la abarque por completo: es para sí misma inabarcable y por eso debe reemprender la búsqueda de su imagen en el ciclo de la escritura, que se manifiesta precisamente en la empresa de reescribir sus poemas largos *Caída*, *El río de agua* y *Canción en blanco* como un solo texto en movimiento perpetuo. Paul Jay ha identificado este mecanismo en la poesía de Wordsworth: “existe un nexo funcional entre su preocupación por el regreso, mediante la memoria a su pasado personal con la intención de ‘nutrirse’ y ‘restablecerse’ y su hábito de regresar constantemente sobre sus propios manuscritos para nutrirse de nuevo mediante el restablecimiento y la ampliación de sus propios textos” (1993: 90).

Pero aquí también alcanza su punto de mayor transparencia la aporía que he señalado para la poesía de Álvaro García y que consiste en su actitud ambivalente hacia el biografismo. La escritura apresa el mecanismo de la vida solo porque, al representar un hecho del pasado, marca respecto de este hecho una distancia irreducible por el poder de la palabra. Lo que posibilita que la escritura autobiográfica represente “el

mecanismo de la vida” no es la fidelidad de la narración al hecho, sino la distancia temporal y ontológica que introduce entre presente y pasado. Gusdorf, pero también Jay,<sup>75</sup> ha situado este movimiento perpetuo en el corazón mismo de la escritura autobiográfica:

El catálogo de Bredius da cuenta de 62 autorretratos, tenidos todos por auténticos, que Rembrandt pintó a lo largo de toda su vida. Esta tentativa repetida muestra que el pintor nunca quedó satisfecho: no reconocía ninguna imagen como su imagen definitiva. El retrato total de Rembrandt se encuentra en el punto de fuga de todos sus rostros diferentes, de los cuales sería, de alguna manera, el denominador común. El cuadro representa el presente, mientras que la autobiografía pretende retrazar una duración, un desarrollo en el tiempo, no yuxtaponiendo imágenes instantáneas, sino componiendo una especie de filma siguiendo un guion preconcebido. El autor de un diario íntimo, anotando día a día sus impresiones y sus estados de ánimo, fija el cuadro de su realidad cotidiana sin preocupación alguna por la continuidad. La autobiografía, al contrario, exige que el hombre se sitúe a cierta distancia de sí mismo, a fin de reconstituirse en su unidad y en su identidad a través del tiempo. (1991: 12)

Reproduzco el párrafo en su extensión porque las similitudes entre Gusdorf y el siguiente pasaje extraído de *Poesía sin estatua* son más que elocuentes:

Esos autorretratos no nos conmueven sólo porque Rembrandt refleje a Rembrandt, sino porque a sus edades las recorre la idea o sentimiento de “edad”, de “tiempo”, y el suyo, como el de cualquiera, es un rostro que va cambiando. En ese cambio se hace sitio progresivo la edad o el tiempo válidos como sentimiento para cualquiera [...] El retratista retrata un proceso. No tanto a un individuo como al ser. [...] La

---

<sup>75</sup>. Encuentro muy acertadas estas palabras de Jay: “atrapada entre su dependencia de los hechos reales y su confianza en el poder de la imaginación, la narración de Wordsworth no puede nunca ser ni íntegramente factual ni íntegramente imaginaria. Lo mismo puede decirse del sujeto: el sujeto de la autobiografía está por naturaleza obligado a ser factual, pero siendo además el sujeto de un poema, en este caso ya es figurativo” (1993: 111).

insistencia del sujeto desde otro tiempo, la constante visitación alojado en uno, denota un saludable sentido sacrificial del instante. [...] En cada edad somos estatua emocional de nosotros mismos. Pero en la sucesión, en la visión continuada de nuestras edades, en lo que Eliot llamaría “el anochecer con el álbum de fotografías” y que Altolaguirre resume bajo especie de intensidad amorosa –“y robo al tiempo todas mis edades”– sólo ahí, en esa totalidad, los instantes ya no son instantes, sino piezas de la revelación de un sentido. No se trata de las vivencias de un individuo, sino del tiempo que corre entre ellas como una brisa de significación. (2005: 32-33)

Este pasaje arranca a Álvaro García de la órbita deconstructiva de Derrida. El filósofo francés señala que el signo escrito, al desligarse de su contexto mediante su carácter iterativo, “hace estallar” “el horizonte semántico” que gobierna “la clarificación de un sentido” (1989: 370): cualquier pretensión de sentido requiere conectar el texto con su momento de inscripción, lo que daría privilegio a la presencia frente a la radical descontextualización que es de por sí toda escritura. La diferencia respecto de Derrida es que para Álvaro García el desligarse genera al menos un sentido: la inscripción del paso del tiempo mismo en el poema, que se hace patente precisamente en la descontextualización y, por ende, en la diacronía entre el momento de escritura y el momento de lectura.<sup>76</sup>

En esta diacronía, por otra parte, se juega la posibilidad de la alteridad. En la escritura de su propia vida la conciencia experimenta su extrañamiento, pues se representa a sí mismo como una persona del mundo, atravesada por tanto por la historia y afectada por las condiciones materiales. Esto facilita sin duda la “posibilidad de trasladar la autodesignación en primera persona a la tercera persona” que “por insólita

---

<sup>76</sup>. Análogamente, Ricoeur señala la descontextualización como posibilidad de sentido: “el texto debe poder descontextualizarse para que pueda ser contextualizado nuevamente en una situación distinta, que es lo que ocurre en el acto de leer” (1997: 127).



que sea es sin duda especial para el sentido que damos a la conciencia” (Ricoeur, 1996: 11). En *Sí mismo como otro*, Ricoeur aprecia: “decíamos que al principio no hay conciencia pura. Ahora añadiremos que no hay al principio un yo solo: la atribución a otro es tan primitiva como la atribución a sí mismo. No puedo hablar de modo significativo de mis pensamientos si no puedo, a la vez, atribuirlos potencialmente a otros distintos de mí” (15). Esta alteridad que nos desliga de nosotros hace comprensible la naturaleza del pensamiento o del sentimiento como experiencias constitutivas para la conciencia, pero al mismo tiempo apropiadas por la conciencia misma en su propia anagnórisis.

Así, la descontextualización no es solo un proceso autobiográfico, sino un mecanismo esencial de la subjetividad.<sup>77</sup> Esta descontextualización con que la autobiografía nos obsequia puede conseguirse también por la vía de la métrica. La poesía surge en torno a una tensión entre la expresión personal y los dispositivos colectivos que canalizan y de-subjetivizan esta expresión, entre la esencial alteridad del lenguaje y la persona que, muy dentro del lenguaje, se presenta como un yo, asimilando los sentidos que los hablantes han depositado en las palabras que el yo usa. Así, la poesía es aporética porque es diacrónica: en ella pugnan, al menos, el pasado del lenguaje y el presente de la conciencia, pero también el presente del lenguaje como enunciación y el pasado de la experiencia como asunto poetizado. La poesía profundiza así la aporía entre tiempo e identidad trabajada por la narrativa: si la narrativa permite hacer sentido de la aporética experiencia del tiempo mediante una “inscripción” del tiempo individual en el tiempo histórico, ofreciendo así una solución a la

---

<sup>77</sup>. En *La voz y el fenómeno*, Derrida llega a una conclusión parecida sobre la subjetividad y la descontextualización: “El ‘tiempo’ no puede ser una ‘subjetividad absoluta’ precisamente porque no se lo puede pensar a partir del presente y de la presencia a sí de un ente presente” (1995: 145). Comentaré este texto en otro capítulo.

inconmensurabilidad del tiempo individual y el tiempo cósmico (Ricoeur, 2006: 783), la lírica complica esta dialéctica en tanto que arriesga lo colectivo del lenguaje en el habla individual y, al mismo tiempo, compromete la autosuficiencia de la conciencia individual al llevarla a las estructuras colectivas del lenguaje.

La poesía, por tanto, pone en marcha la aporía, que es un ciclo que no acaba, pues la conciencia es capaz de asimilar mediante la imaginación lo que en un principio se le presenta como fantástico. Lo que caracteriza a la escritura autobiográfica –entendida en un sentido laxo como escritura de sí– es, como afirma Gusdorf, la generación de una continuidad a pesar de los instantes, pero esta sucesión asimila experiencias y vivencias de lo otro que participa en nuestras vidas. Entonces lo fantástico puede resolverse en lo imaginativo. Por eso *Ser sin sitio* no queda fuera de *El ciclo de la evaporación*, sino que se halla inmerso en él, de manera que conduce irremediablemente a otras formas de temporalidad que radican de nuevo en la individualidad. Las irrupciones de la historia y de los muertos que prometían la exterioridad suceden dentro de *El ciclo de la evaporación* y se resuelven como momentos del ciclo regidos por el movimiento circular del sol en el poema.

El sol en el poema de Álvaro García suele identificarse con la persona que lo mira, estableciendo una suerte de correspondencia que remite a aquella idea de Coleridge en *Biographia Literaria* de que el ojo puede ver la luz solar porque es soleiforme. Tanto el final como el inicio del poema parece proponer una identificación entre astro y conciencia. En el inicio de *El ciclo de la evaporación*, que corresponde a los primeros versos de *Caída*, se dice: “Es breve la mudanza y solo queda / sol sin nada que hacer más que insistir / sol que gasta la espera y las persianas. / No hacer nada nos da sitio en el tiempo” (2016: 14). La fluida transición de estos versos hace casi invisible la metáfora que sucede en el último verso citado: de repente, somos nosotros y no el sol

quien no hace nada. Hay una sustitución entre sol y conciencia que ocurre también al final del libro: “Puede que un día estemos / juntos en el olvido uno del otro. / La muerte tendrá dentro memoria de un sol vivo” (2016: 54). El sol ocupa el lugar que dentro de la muerte estaba destinado a la persona, a la conciencia que es dueña de esa memoria.

Situado al principio y al final, el sol consigna lo cíclico de una conciencia que se ha desarrollado a lo largo de todo el libro, pero que con eso no ha acabado de decirse a sí misma, y tiene que volver a empezar tras negar un primer reconocimiento. La autoconciencia ejerce en *El ciclo de la evaporación* el trabajo del sol en el ciclo de la evaporación: desplaza una y otra vez la sustancia de un modo de ser a otro, de un espacio a otro, de un tiempo a otro, en la incesante búsqueda de sí misma.

Álvaro García comparte este simbolismo del sol con William Wordsworth, quien también sabe que el yo no se agota a sí mismo en su autoescritura. En un breve pero brillante ensayo sobre la autobiografía, Paul de Man descifra la función de la imagen del sol en la escritura de Wordsworth. El sol dibuja la trayectoria del alma en su viaje por el mundo, su largo peregrinar hacia el conocimiento y la auténtica comprensión de sí, recuperada al final por el esfuerzo de la imaginación.<sup>78</sup> Según De Man, el sol, en *Essays on Epitaphs*, figura como un ojo que lee un epitafio (2007: 153). Ambos extremos, sol-ojo y epitafio, son figuras en las que se dobla una misma conciencia en el proceso de comprenderse a sí misma. La conciencia sobre sí observa una primera imagen suya que refiere a un pasado. Este pasado se figura como epitafio y adquiere por tanto la presentación tropológica de la prosopopeya: la postulación de una voz ficcional que viene de los muertos –como el convencional “Detente, viajero” escrito en algunas lápidas que, evidentemente, el difunto no pronuncia (2007: 153)–. Es decir, la escritura

---

<sup>78</sup>. El sistema simbólico que opera en los textos de Wordsworth y al que alude la lectura de De Man es el platonismo que algunos críticos han leído en la oda *Immortality*.

finge la voz de un pasado, pero, en realidad, esta voz nace de la conciencia presente que interroga a su pasado, escribe sobre él y lo hace de alguna manera hablar. El tropo que rige la escritura autobiográfica es esta “transición delicada” (154), esta fluidez podríamos decir, entre el ciclo de la conciencia que va de sol a epitafio, que se busca y se reniega. Así, la autobiografía, para De Man, “está atrapada en este movimiento doble, la necesidad de huir de la tropología del sujeto y la reinscripción igualmente inevitable de esta necesidad dentro de un modelo especular de cognición” (150).

Nos encontramos, pues, inmersos en la dinámica cíclica, basculante, de la imaginación misma, al borde del torbellino que describió Fichte en la *Doctrina de la ciencia*:

Esta reciprocación del Yo en sí mismo –dado que él se pone a la vez como finito y como infinito–, es la facultad de la *imaginación*; esta reciprocación consiste justamente en un conflicto consigo misma, y por ello se reproduce a sí misma; por cuanto el Yo quiere conciliar lo inconciliable, tan pronto intenta acoger lo infinito en la forma de lo finito, tan pronto, retrocediendo, lo pone fuera de esta, pero justamente en el mismo momento intenta de nuevo acogerlo en la forma de la finitud. (1975: 92)

Según describe Fichte la facultad imaginativa, parece imposible escapar de su centro de gravedad. Las experiencias de la cultura y de la fantasía, mediante la que las voces de los otros aparecen y cuestionan el mundo construido por el yo, siempre pueden ser integradas de nuevo en el reino del yo como vivencias subjetivas. Para la imaginación no hay un límite determinado que señale el fin de sus dominios. Todorov ya sabía que lo fantástico es frágil, que solo dura el fugaz instante en que la conciencia vacila ante una experiencia cuya exterioridad pone en cuestión su ordenación interior (2001: 48). Si la imaginación se resuelve, si es capaz de integrar su irrupción en su

orden y hacer honor a su dudosa etimología –“Ein-bildungs-kraft” [“capacidad de unificar”]–, entonces lo fantástico se difumina.

Así, las experiencias de *Ser sin sitio* pertenecen a la elaboración de *El ciclo de la evaporación*. La conciencia puede experimentar una irrupción, pero su tendencia es precisamente suturar la grieta. Al garantizar una continuidad mediante la elaboración autobiográfica de su duración subjetiva, la conciencia resuelve la crisis y la tensión de lo fantástico. Levinas observa a este respecto que su preciada recepción del mundo del otro peligra por este mecanismo de la conciencia que en la terminología levinasiana recibe el nombre de “representación”: presentación que la conciencia hace del Otro en los términos de sí misma, reduciéndolo a un sentido particular y subjetivo (2016: 134-137).

Es significativo, por tanto, que Álvaro García haya transformado su “tríptico de la plenitud” en un “ciclo de la identidad”. El tríptico puede contemplarse de un solo vistazo y tiene naturaleza estática, pero el ciclo subraya el dinamismo inherente a los procesos del tiempo y la conciencia. En *El ciclo de la evaporación* se vislumbra una identidad en movimiento, que nace de un incesante ajuste entre la objetividad y la subjetividad, entre la alteridad y la mismidad, entre la imaginación y la fantasía. De esta manera, la representación en *El ciclo de la evaporación* de los mecanismos de la vida y de la identidad comparte el espíritu de la filosofía sobre el yo más reciente, que intenta superar los malestares y callejones sin salida a los que el pensamiento postmoderno conduce.

El proyecto de Álvaro García, por tanto, sucumbe al final en su búsqueda de la plenitud contra el fragmentarismo postmoderno. Si las fuerzas socioeconómicas actuales tironean del individuo hasta desmembrarlo, Álvaro García acude a una autobiografía cíclica que busca en la métrica una forma de rehacerse, una especie de “cura” (Jay,

1993: 33) contra el malestar. Contra la disgregación postmoderna, se intenta un fármaco que pertenece a la botica de la modernidad: la *autopoiesis*, el privilegio que el sujeto tiene para reescribirse. Sin duda, el pensador que más ha insistido en esto es Nietzsche y su Zarathustra es un profeta de la *autopoiesis*, pues el *Übermensch* no es sino aquel que se ha creado a sí mismo y se ha dado a sí mismo valores. Pero, más que esto, el *Übermensch* es quien transforma su pasado en la unidad de su yo mediante un acto de pura voluntad, de escribir su firma en todas sus acciones:

Para mis ojos lo más terrible es encontrar al hombre destrozado y esparcido como sobre un campo de batalla y de matanza.

Y si mis ojos huyen hacia el pasado: siempre encuentran lo mismo: fragmentos y miembros espantosos y azares –¡pero no hombres!

[...]

Y todos mis pensamientos y deseos tienden a pensar y reunir en *unidad* lo que es fragmento y enigma y espantoso azar.

¡Y cómo soportaría yo ser hombre si el hombre no fuese también poeta y adivinador de enigmas y redentor del azar!

Redimir a los que han pasado, y transformar todo ‘Fue’ en un ‘Así lo quise’ –¡Solo eso sería para mí redención! (1999: 208-209)<sup>79</sup>

El poeta, por tanto, redime el pasado y, al inscribir su firma sobre él, se redime a sí mismo, se escribe a sí mismo y, de alguna forma, se crea a sí mismo. Esta noción de *autopoiesis* –que confluyó además con la noción existencialista del ser como proyecto enunciada en *Ser y tiempo* (2018: 415)– ha sido abanderada por algunos postmodernos. Tal es el caso de Rorty (1991: 47-48) y Vattimo (1992: 38-41). Por eso, conviene

---

<sup>79</sup>. En su influyente libro sobre Nietzsche, Alexander Nehamas defiende esta interpretación: “la creación del yo interno [...] es el desarrollo de la capacidad o la voluntad para aceptar la responsabilidad de todo cuanto hemos hecho y admitir que en cualquier caso es verdadero: que todas nuestras acciones constituyen lo que realmente somos cada uno de nosotros” (1985: 225). También traslada a Nietzsche autor la empresa de *autopoiesis* mediante la escritura de sus libros (233).

extraer de la experiencia de Álvaro García una valiosa advertencia sobre el uso de este fármaco de la modernidad: la *autopoiesis* propulsa una imaginación creadora que gobierna sobre el cambio y se arroga la última palabra sobre su propio ser, pero al precio de arriesgar y posiblemente perder el efecto definidor que tiene la presencia fantástica del otro en nosotros. Por eso, la conmensurabilidad de la experiencia personal con la métrica *otra* del soneto acaba marginada de *El ciclo de la evaporación*. Ante la desazón postmoderna, la capacidad *autopoiética* de la conciencia encuentra en sí misma la fortaleza que Álvaro García había buscado en *Ser sin sitio* mediante la inscripción de su tiempo crítico individual en el tiempo histórico y cultural que acaudala la forma estrófica del soneto.





## CAPÍTULO 2. Del deseo y la metáfora: Jesús Aguado

### 1. El amor a los fantasmas

#### 1.1. La imagen interior

Aunque Galatea cumple con el tópico literario que presenta a la mujer amada como un ser de frialdad diamantina –bastión inexpugnable ante los asedios del amor–, Góngora describe en la *Fábula de Polifemo y Galatea* la rendición de la ninfa a las artimañas de Eros. Galatea se inclina a beber el agua de un arroyo cuando siente que alguien –Acis– se halla en las inmediaciones del mismo arroyo. Nada más escuchar el chapoteo del agua que denuncia la presencia del futuro amante, Galatea se esconde (1984: 142). Sin embargo, Acis, quien conocía de antemano la esquividad de la ninfa, le ha tendido una trampa. Para atraer a la resbaladiza Galatea, Acis ha dispuesto en un lugar estratégico diversos manjares –“frutas en mimbre”, “leche exprimida en juncos”, “miel en corcho” (143)– que parecen como ofrendas abandonadas en el altar de algún dios, seguramente Eros mismo.

La imaginación de Galatea, al encontrar estos presentes, se dispara y fantasea con el dueño de aquellos bienes, pues no corresponden a las ofrendas propias de “sátiro lascivo”, ni “otro feo morador de las selvas” (1984: 143), y mucho menos del cíclope

Polifemo. Así que en la estrofa 31 Eros clava su flecha dorada en el otrora desdeñoso corazón de la ninfa. Herida de amor, “el monstruo de rigor” depondrá su frialdad ante el galán que ha ofrendado los selectos manjares. Lo interesante es que Galatea no ha visto a Acis y, sin embargo, se ha enamorado de él. Acis no está a la vista, pero eso no impide que Galatea ya lo desee. En la estrofa 32, Góngora resalta esta cualidad del deseo de Galatea. La ninfa no sabe quién es el oferente. Desconoce su nombre y sus ojos todavía no se han posado sobre el cuerpo que ahora anhelan: “Llamáralo, aunque muda, mas no sabe / el nombre articular que más querría / ni lo ha visto, si bien pincel süave / lo ha bosquejado ya en su fantasía” (144). Más tarde, cuando Galatea encuentra a Acis fingiendo sueño en la floresta, el hallazgo no sustituye al bosquejo, sino que se adapta perfectamente a la imagen interior que se había esbozado en la fantasía de la ninfa. Este ajuste el poeta lo describe como si, al situarse frente al original, se colorease “el bosquejo que ya había / en su imaginación Cupido hecho / con el pincel que le clavó su pecho” (145).

La *Fábula de Polifemo y Galatea* describe un mecanismo del deseo erótico que articula no pocos poemas tardomedievales y renacentistas. La psicología amorosa del poema de Góngora expone que el deseo no se pone en marcha ante la visión de un cuerpo, sino ante una imagen anterior al cuerpo mismo que se graba en la “fantasía” o en la “imaginación” –términos que Góngora usa aquí indistintamente–. El deseo, por tanto, empieza dirigiéndose hacia una entidad “ideal” que solo más tarde pasa a adquirir naturaleza física. El orden no siempre es este y a veces el cuerpo se adelanta a su imagen, pero aun así la idealidad de esta imagen interior es quizá el ingrediente fundamental del deseo erótico.<sup>80</sup>

---

80. José María Micó ha rastreado este *topos* de la imagen o retrato interior que se remonta a Petrarca –y más allá, como veremos– y lo encuentra en poemas como la égloga VI de Bernardo

En este sentido, la *Fábula de Polifemo y Galatea* se ajusta a la descripción del deseo amoroso que ofrecían los tratadistas del Renacimiento. Marsilio Ficino, comentando el *Banquete* de Platón, expone una teorización de lo que más tarde Góngora poetiza. En el capítulo VI, el filósofo italiano desvela cómo surge el amor en el alma y mezcla para ello la psicología de la imaginación y una astrología que deslucen los horóscopos actuales:

Aquellos que han nacido bajo una misma estrella están de tal modo dispuestos, que la imagen del más bello de los dos, entrando a través de los ojos en el alma del otro, se adecua enteramente a una cierta imagen, formada desde el principio de su generación, tanto en el velo celestial del alma como en el seno de ésta. El alma de éste, así impresionada, reconoce como cosa suya la imagen de aquel que se le presentó delante; la cual es, casi enteramente, igual a la que desde siempre él tiene de sí mismo [...] e inmediatamente la aplica a su imagen interior [...] Y después ama a esa imagen así reformada, como a obra suya propia. (1994: 111)

Ficino explica así la para nosotros extraña afectividad de Galatea, que desea antes de ver a la persona deseada. Tal y como se lee en el poema de Góngora, la imagen interior, que es el objeto del deseo, se halla bosquejada en la imaginación de Galatea antes de que descubra a Acis entre la floresta. La imagen, por tanto, antecede a su original. De hecho, tanto Ficino como Góngora parecen señalar que lo que se ama es esa imagen. De esta manera, la imagen interior –obra según Ficino de las facultades de la “fantasía” y la “imaginación” (1994: 112), como dice también Góngora– se impone sobre la realidad física que es el cuerpo del amado, según se concluye de cómo Ficino continúa el fragmento citado: “Porque en el proceso del tiempo, ellos no ven la cosa

---

de Balbuena, junto al que podemos mencionar el soneto V de Garcilaso de la Vega o el soneto IV de Gutierre de Cetina (2001: 56-58). El *topos* de la imagen interior también aparece en la poesía española contemporánea española, como demuestra Estefanía Cabello, centrándose en Guillermo Carnero y su *Carta florentina* (2021: 18).

amada en la imagen real derivada de los sentidos; sino que la ven en la imagen ya formada por su alma a semejanza de su idea” (111).

El protagonismo que la poesía amorosa aurisecular y los tratadistas renacentistas conceden a la imaginación hunde sus raíces en las intuiciones y teorías acerca del deseo que plasmó la poesía trovadoresca y el “amor cortés”. Si nos asomamos al tratado *De amore* de Andreas Capellanus (c.1150-c.1220), comprobamos que las facultades mentales están más implicadas en el origen del sentimiento amoroso que los sentidos físicos. Capellanus no niega el impacto de la vista en el espíritu, pero considera que lo determinante en el proceso amoroso es la posterior “reflexión del espíritu a partir de aquello que ve” (1984: 57). Si bien es necesario ver tarde o temprano a la persona amada, el amor empieza cuando la reflexión se convierte en una auténtica obsesión: “luego [el amante] empieza a figurarse la forma de su cuerpo, a detallar sus miembros, a imaginar sus actos [...]” (57). El amor surge cuando la imaginación, obsesionada, vuelve una y otra vez sobre la imagen que ella misma bosqueja en el alma del pobre enfermo de amor.

Giorgio Agamben ha señalado con agudeza la paradoja que alimenta esta psicología del deseo. Puesto que “no un cuerpo extenso, sino una imagen interior [...] es el origen y el objeto del enamoramiento” (2016: 60), el amor que atraviesa la poesía europea de esta época es un proceso “en el que lo que es real pierde su realidad para que lo que es irreal se vuelva real” (63). Pero este trastocamiento parece condenar al amante a la frustración. Al desear una imagen interior, el poeta no puede alcanzar con el cuerpo deseante el objeto de su deseo. Existe, no obstante, un “consuelo” para este amante, que encontrará el gozo no en el sexo sino en el canto: “el signo poético aparece como el único asilo ofrecido al cumplimiento del amor y el deseo amoroso como el fundamento y el sentido de la poesía” (2016: 220). La exégesis de Agamben empieza con la

aseveración de que es la imagen interior la que provoca el deseo. El deseo generado por la contemplación obsesiva del fantasma propulsa el poema amoroso, que nace de los espíritus del corazón donde está impreso este fantasma (220). La imagen interior se hace verbo y la palabra poética inaugura así un espacio lingüístico, pero físico y exterior, en el que emerge el fantasma interior. Gracias a este “círculo neumático” [de *pneuma*] (222-223), el amante goza de una satisfacción erótica que produce la “unión sin fin del deseo y de su objeto” (223), ya que este objeto nunca fue el cuerpo de la amada, sino su imagen interior hecha accesible –exterior– en el poema de amor inspirado.

Para Agamben, el lenguaje poético se sitúa en el cruce de caminos de las distintas dimensiones que componían la realidad medieval, “en el límite extremo entre lo corpóreo e incorpóreo, significante sensible y significante racional” (2016: 219). Esto no significa que la conciliación de lo corpóreo con lo incorpóreo solo exista como ficción que construyen las palabras, sino que la teoría literaria medieval, si Agamben está en lo cierto, considera la poesía como una realización de esta metafísica al borde de lo posible, donde “quedan abolidos y confundidos los confines entre lo exterior y lo interior, lo corpóreo y lo incorpóreo, el deseo y su objeto” (187). En ello, Agamben no está solo, pues años antes C.S. Lewis también había descrito en términos parecidos la experiencia poética medieval.

Lewis define el poema también como un mundo o un espacio metafísicamente privilegiado. En él lo imperceptible aparece bajo forma sensible, que además le es propia y adecuada: “es como si lo insensible no pudiese llamar a las puertas de la conciencia poética sin transformarse en la apariencia de lo sensible” (1951: 30). En la teoría de Lewis, las figuras de semejanza como la alegoría o la metáfora se postulan como la familia de tropos que fija al poema en ese horizonte donde los límites entre el espíritu y la materia se ofuscan. En efecto, estas figuras retóricas transgreden las

fronteras metafísicas y crean correspondencias y cercanías entre ámbitos de realidad distintos. La metáfora, cuya etimología apunta hacia esta función de transporte, pasa de contrabando elementos de una dimensión de la existencia a la otra.

Tanto para Agamben como para Lewis, el poema, como territorio de la imagen o de las figuras de semejanza, ofrece la visión de un mundo integrado que ya empieza a no estarlo. La palabra poética que lleva la marca de los fantasmas del deseo y la alegoría o la metáfora medieval que revisten de carne a las realidades espirituales engarzan polaridades que se están separando en la cultura occidental para no volver a conciliarse. No obstante, la semejanza acaba aquí, pues Agamben sustrae la psicología amorosa medieval del imperio de la metáfora a la que Lewis la remite. Según el filósofo italiano, la teoría “neumática” del amor cortés señala que no hay una distinción entre la imagen interior, que es el objeto deseo, y la imagen que se inscribe en el poema. La imagen del poema no guarda semejanza con la imagen interior, sino que son una misma entidad. Si Agamben está en lo cierto, la empresa poética del amor cortés se sitúa en un dominio del que están desterradas las distinciones que produce la metáfora y, en última instancia, el proceso del significar mismo, ya que la disyunción metafórica entre los objetos que se comparan “es una dislocación de la estructuración metafísica del significar”, es decir, “la recíproca exclusión del significante y el significado en la que emerge a la luz la diferencia original sobre la que se funda todo significar” (Agamben, 2016: 251).

Creo que Agamben dialoga, sin llegar a mencionarlo, con la metaforología –o, mejor dicho, antimetaforología–, que Derrida dio a conocer pocos años antes en “La mitología blanca”. Allí Derrida señala “la estructuración metafísica del significar” como condición de posibilidad de la metáfora, es más, como la experiencia fundamental de la metáfora. De hecho, apunta Derrida, Aristóteles introduce el tema de la metáfora en los capítulos que dedica a la *lexis* (1989: 271): “Hay lexis y en ella metáfora en la medida

en que el pensamiento no se hace manifiesto por ella, en la medida en que el sentido de lo que se dice o piensa no es fenómeno de sí mismo” (272). En un movimiento típico suyo, Derrida cuestiona en el resto del ensayo el uso que la metafísica de la presencia ha dado a la disyunción sobre la que la metáfora y el significado emergen. La trama principal de la filosofía occidental habría aprovechado la exclusión para marcar, arbitrariamente, uno de los términos como natural, arcaico, previo a la significación, y el otro como apropiado y ajustado a este primer término. Así, la metafísica habría construido la presencia borrando u olvidando el hecho de que el otro término no es necesariamente ni natural ni primero, sino que, como dice al fin y al cabo Aristóteles en la *Retórica* –descubriendo el efecto de “puerta giratoria” de De Man– la metáfora puede “aplicarse recíprocamente a uno y otro de los elementos que se han emparentado” (2020: 279).

Con el conocimiento del texto de Derrida se halla el sentido completo de las conclusiones que Agamben extrae de su estudio de la poesía amorosa medieval. Tras la lírica erótica trovadoresca, el poema ya no se pensará como el espacio o la estancia de la unión del amante con la imagen de su amada, sino como el lugar donde el objeto del deseo vuelve a hundirse en las profundidades de la ausencia. Así, el contraste entre la poesía moderna, atravesada por la melancolía, y la poesía medieval, es que

[...] en la poesía de amor inspirante, el deseo, sostenido por una concepción que constituye la única tentativa coherente del pensamiento occidental por superar la fractura metafísica de la presencia, celebra, quizá por última vez en la historia de la poesía occidental, su alegre e inexhausto “un miento espiritual” con el propio objeto de amor, esa “gioi che mai non fina” que sigue siendo el proyecto para siempre lúcido y vital con el que nuestra cultura poética deberá volverse a medir, si logra –y cuando lo logre– cumplir el paso-atrás-y-más-allá de sí misma hacia su propio origen. (2016: 224)

1. 2. *El gozo del ojo*

La intersección entre deseo erótico y metáfora abre un territorio donde explorar esta melancolía de la presencia que la palabra poética moderna afronta. Con el tiempo, la poesía ha devenido mayoritariamente en lírica, y la modernidad ha consumado la transformación del verso en expresión personal. De esta forma, el deseo parece que sube a la superficie del poema con mayor facilidad. Pero el deseante no se satisface con la mera expresión, sino que aspira naturalmente al goce del objeto de su deseo. De ahí que la poesía no pueda consolarse con la expresión terapéutica, sino que emprenda la aventura de convocar al objeto de deseo y traerlo a la presencia del poema.

Este ideal poético tropieza sin duda con las propias concepciones de la modernidad, que ya recusan la metafísica de la presencia. Ciertamente, la modernidad aún no se desprende de la afirmación de la presencia, pero sí postula que ideas de la metafísica de la presencia como “cosa en sí”, “lo dado” o “el edén de la naturaleza” resultan inalcanzables. Esta toma de distancia respecto a la presencia se deja sentir en las teorizaciones sobre el lenguaje poético que, conforme profundiza la estructura sentimental moderna, van escindiendo poesía y mundo a lo largo del siglo XIX.<sup>81</sup> Estos movimientos justifican la opinión de Agamben de que el pliegue que la poesía amorosa medieval logró con la teoría de la imagen interior difícilmente podría repetirlo algún proyecto poético moderno. Pero, pese a las dificultades que las filosofías modernas

---

<sup>81</sup>. Exploro con más detalle este tema en el capítulo dedicado al lenguaje, la muerte y el apóstrofe.



oponen a la presencia amorosa en el poema, hubo momentos culturales donde se intentó superar la “fractura metafísica de la presencia”.

En este sentido, el surrealismo ofrece una teoría del anudamiento entre deseo y palabra poética a la altura de la que Agamben describe para la poesía del amor cortés. De hecho, en el *Segundo manifiesto surrealista* se lee una descripción de un enclave que nos recuerda a las palabras que Agamben dedica al poema de amor medieval: “todo induce a pensar que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejen de ser vistos como contradicciones” (2002: 111).

Este enclave privilegiado donde se resuelven las contradicciones vuelve a ser la imagen poética, sobre la que pivotan las numerosas reflexiones estéticas de los autores surrealistas. Estos diseñan una teoría de la acción donde la imagen poética representa la revelación y el éxito de los anhelos. Como es bien sabido, la ideología surrealista no separa estética y política. El arte vale casi exclusivamente como motor de cambio social que debe abrir la sociedad a disposiciones y estructuraciones en las que el deseo pueda circular sin sufrir censuras ni pagar peajes. El surrealista no aspira a la obra de arte perfecta, sino a un mundo donde el deseo, fundamentalmente erótico, campe a sus anchas. Evidentemente, el surrealismo considera que el mundo contemporáneo carece de esta libertad, pues la razón y la moral burguesa han reprimido la circulación del deseo, en supuesto beneficio del orden y la productividad, es decir, del progreso –tal y como Freud explicaría en *El malestar en la cultura*–. Puesto que, de acuerdo con la dinámica del poder que se esboza en el psicoanálisis tradicional, la represión es el principal instrumento de control, la lógica surrealista parece concluir que el poder se desmantelaría si se torpedean los mecanismos de la represión. La revolución surrealista pasa entonces por la liberación de las facultades que habían sido reprimidas en el ser

humano en beneficio de la razón productiva y biempensante. El surrealismo aspira traer el tiempo en que “la imaginación del hombre se venga aplastantemente de todo, y hemos aquí de nuevo, tras siglos de domesticación del espíritu y de loca resignación, empeñados en el intento de liberar definitivamente a esa loca imaginación, mediante el *largo, inmenso y razonado extravío de todos los sentidos*, [sic] y todo lo demás” (151).

La imagen poética capitaliza las energías y esperanzas revolucionarias del surrealismo porque supone la liberación de la imaginación y, además, la plasmación en un elemento del mundo físico y público de ese fondo inaccesible de la conciencia humana donde se agitan las pulsiones. Como diría Reverdy y repetiría el surrealismo en varios lugares, “la imagen es la creación pura del espíritu” (1993:48). La imagen poética emerge de ese fondo del espíritu y testimonia su existencia, sorteando el freudiano principio de realidad. La imagen es revolucionaria porque rasga la ceguera, en tanto que, como dijo Aristóteles de la metáfora en la *Retórica*, “pone el asunto ante los ojos” (2020: 301).

Ahora bien, la imagen no es solo contestataria epifanía, sino disfrute en sí. La imagen no se limita a ofrecerse a la contemplación: produce placer. En el libro III de la *Retórica*, placer y conocimiento atraviesan la reflexión aristotélica sobre la metáfora. Aunque no pueda ahora profundizar en las condiciones de esta alianza, sí merece la pena recordar el hecho de que para Aristóteles la metáfora más “agradable” es aquella que “pone ante los ojos” y que con “poner ante los ojos” Aristóteles quiere significar la representación de una acción: “Llamo ‘poner ante los ojos’ a usar expresiones que significan cosas en situación de actividad” (2020: 306). La elaboración conceptual de Aristóteles permite considerar la imagen surrealista como un placer para quien la produce y para quien la recibe. El surrealismo funda un territorio al margen de la cartografía burguesa donde se pasa de contrabando el placer camuflado bajo la nada

inocente contemplación. Así, la imagen no es estática, es ante todo acción que debe provocar un efecto y un impacto.

Así, de la misma forma en que el amante medieval puede disfrutar de la presencia del objeto de su deseo –la imagen de la amada sacada a la luz por el canto poético inspirado–, el artista encuentra que su subconsciente está realmente presente en sus imágenes, con la pureza e inmediatez que postula la práctica de la escritura automática o el cultivo de los sueños. Esto nos invita a pensar que en la palabra poética es posible hallar gozo sexual. Al fin y al cabo, la base teórica de esta idea se encuentra en un trabajo temprano de Freud, pero de gran difusión e influencia para el surrealismo, *La interpretación de los sueños*. Freud propone que los sueños ofrecen una realización de los deseos que, por las censuras y costumbres sociales, no pueden satisfacerse en otro lugar o de otra forma –luego, en *Más allá del principio del placer*, el psicólogo viene a matizar mucho esta idea–. Por resumir al máximo: lo mismo sucede con el arte y de manera especial con la elaboración de las imágenes artísticas.

En un pasaje de *La interpretación de los sueños*, Freud se enfrenta a la dificultad que supone para la mente trasladar al reino fundamentalmente visible de los sueños ciertas formulaciones abstractas del deseo que no se traducen fácilmente al dominio visual (1993: 553). El mecanismo del sueño cuida entonces de la “representatividad” y traslada el contenido latente a un lenguaje sensible en el que “se producen más fácilmente que antes [...] aquellos contactos e identidades de que la elaboración precisa [...] pues los términos concretos son en todo idioma y a consecuencia de su desarrollo más ricos en conexiones que los abstractos” (553). Así, al traducir lo invisible a lo visible durante un variado proceso de producción onírica que Freud llama “condensación”, el término correspondiente incide en el escenario de la representación y convoca a otros elementos, “como sucede”, dice Freud, “en la labor del poeta”.

La imagen surrealista expresa de esta manera un contenido latente que multiplica sus asociaciones una vez que se condensa en un elemento material y visible. Por eso, como vimos en la introducción a esta tesis, la tarea que el surrealismo encomienda a la poesía consiste en relacionar objetos lejanos entre sí, no solo porque trastoca las demarcaciones convencionales, sino porque esa es la señal de que un contenido latente ha encontrado expresión y satisfacción en el sueño del poema, lo cual recompensa al poeta con el placer sexual correspondiente a la desinhibición y al cumplimiento que el deseo encuentra en el sueño.

### *1.3. El peligro del ojo*

El ideal de la imagen surrealista, que liga dos elementos que la costumbre distancia, no es exclusivo del núcleo más cercano a Breton. No extraña que Lorca, en “La imagen poética de don Luis de Góngora”, se haga eco de estas ideas y afirme que la excelencia poética del poeta barroco radique en su capacidad metafórica, que “une dos mundos antagónicos de una manera violenta por medio de un salto ecuestre que da la imaginación” (1997:60). La centralidad de la imagen para la tradición surrealista y la progresiva reelaboración que recibe a lo largo de su estética ha llevado a Carlos Bousoño a hablar de “la revolución imaginativa contemporánea” (1968: 149).

En *La poesía de Vicente Aleixandre*, el poeta y crítico español intuye que la apuesta y la aportación del surrealismo a nuestra tradición poética consiste en la elaboración de este pliegue donde se ajustan deseo e imagen. Aunque no desovilla este nudo de la misma manera que he propuesto, Bousoño también aprecia lo que he indicado en el apartado anterior: que el “creciente distanciamiento y disimilitud entre

los objetos comparados” (1968: 158), de cuya superposición nace la imagen surrealista, sustituye el criterio aristotélico para la metáfora –la semejanza– por un paradigma moderno –la expresión de los afectos del poeta (167) y el efecto que esto produce en el lector (158)–.

Este es el marco en el que Bousoño invita a leer la poesía de Vicente Aleixandre, quien conocía evidentemente las doctrinas de Freud y el ideario surrealista, aunque, como dice Bousoño, elaboró desde ellos una escritura propia (1968: 207). Aleixandre, efectivamente, sitúa su poesía en este enclave intelectual que conforma la recepción de Freud por parte de los surrealistas y por eso su poesía ofrece una buena ocasión para medir los éxitos y fracasos de este proyecto poético. Como no podría ser de otra forma, Aleixandre construye sus poemas sobre una exuberancia metafórica que “pone ante los ojos” la acción de los cuerpos y sus afectos, la agitación de la materia bajo el látigo de Eros y Thanatos. Aleixandre despliega este caudal de imágenes con el objetivo de desplazar lo representado hacia el dominio al que pertenecen la mayoría de sus metáforas: la naturaleza. Las metáforas de Aleixandre acercan lo humano a lo natural o, robándole la expresión a Lewis, hacen que lo humano llame a las puertas de la conciencia sensible al presentarlo como natural.<sup>82</sup>

En “A ti, viva”, de *La destrucción o el amor*, el poeta abre con este fin un abanico de imágenes, a menudo mediadas por el “como”. Al otro lado de la conjunción encontramos un variado catálogo de elementos naturales, de lo que da muestra la primera estrofa: “Cuando contemplo tu cuerpo extendido / como un río que nunca acaba de pasar, / como un claro espejo donde cantan las aves, / donde es un gozo sentir el día cómo amanece” (2005: 350). La sintaxis misma de la estrofa, además de traslucir una

---

<sup>82</sup>. Bousoño conecta –creo que inintencionadamente– con la cita de Lewis cuando escribe: “Pues para poder entusiasmarse con las criaturas humanas necesita Aleixandre verlas, justamente, como naturales” (1968: 46).

liberalidad sintáctica propia del surrealismo, desvela el corazón del proceso de metaforización, que consiste en el “contemplar” el cuerpo extendido “como” un objeto natural. En este caso, la visión de Aleixandre inscribe en la segunda persona las entidades naturales que su metaforización convoca. Pero, en este mismo punto, es posible percibir en la construcción de la estrofa un efecto más o menos claro de esta estética, que irrita no en vano otras estrofas. La segunda persona, supuestamente “viva” según el título, “naturalizada”, ha desaparecido bajo la maleza de imágenes que la recubre. En toda la estrofa no vuelve a aparecer esa segunda persona, que tiene que esperar a la siguiente –“Cuando miro a tus ojos [...]”–.

En el poema se lee el vaivén o la intermitencia de la segunda persona, que por turnos emerge de la fronda metafórica o vuelve a hundirse sepultada por ella. Este movimiento escenifica la dinámica del proceso metafórico, que responde en el fondo a la naturaleza de toda metamorfosis. Aleixandre tiene que medir su empeño en ver a la amada “como” elemento natural porque, de no hacerlo, es posible que no vea más a la amada, sino a un jardín botánico o un zoológico. Si el objeto del deseo es la amada, su presencia en el poema se halla en claro peligro, porque la naturaleza o el mundo amenazan con suplantar su puesto. De hecho, Aleixandre parece mostrar conciencia de lo resbaladizo de la presencia de la amada cuando afirma: “cuerpo que húmedo siempre resbalaría / como un amor feliz que escapa y vuelve” (2005: 350).

Ahora bien, la pregunta que hay que hacerse es si el objeto del deseo es la amada o si, como ocurría en la poesía amorosa medieval según Agamben, no hay una entidad que desvía y acumula este deseo. Es evidente que quien rivaliza con la amada es la naturaleza misma, que poco a poco arrincona al tú femenino, hasta que se llega a la suplantación total: “Todo es sorpresa. El mundo destellando / siente que un mar de pronto está desnudo, trémulo, / que es ese pecho enfebrecido y ávido / que solo pide el

brillo de la luz” (2005: 351). La amada no está desnuda, es el mar. Una vez que se opera la conversión completa, una vez que la imaginación recubre la extensión de la piel de la amada, llega el placer: “La creación riela. La dicha sosegada / transcurre como un placer que nunca llega al colmo, como esa rápida ascensión del amor / donde el viento se ciñe a las frentes más ciegas” (351). Aunque más bien debería decir que el placer ya había llegado, que lo que sobreviene es la calma, la “dicha sosegada”, y que el placer era la transformación misma, de la misma manera en que Bataille pensaba el deseo sexual como una “violencia” que deslimita al ser humano, que quiebra la fronteras de la forma para abrir su “estado de ser cerrado” y comunicar al individuo con la continuidad cósmica que es la naturaleza (1971: 23). En efecto, Bousoño aprecia que, en Aleixandre, “el hombre, al amar, recobra su verdadero ser, se elementaliza” (1968: 65) y que “la acción misma erótica en su trascendencia metafísica” “consiste en relacionar al amante con lo absoluto telúrico” “porque es el amor ante todo una acción que quebranta nuestros límites para unificarnos con el gran Todo” (68).

La metáfora, por tanto, es la dicha. Pero, como dice Aleixandre, es un “placer que nunca llega al colmo” porque no puede prescindir, por así decirlo, del otro término de la comparación. La amada interfiere en la acción sexual que debe comunicar al poeta con el cosmos. La individualidad, que reclama un espacio en la palabra, interrumpe la reintegración cósmica.<sup>83</sup> Por eso la metáfora permite al mismo tiempo que frustra el placer sexual que el poema persigue: es un juego erótico resbaladizo que aprende la técnica del incitamiento, de la insinuación y la ocultación. Al final del poema de Aleixandre, el amante regresa del éxtasis y atiende otra vez a la individualidad de la amada –“Mirar tu cuerpo sin más luz que la tuya”–, pero vuelve con la lección

---

<sup>83</sup>. De ahí la equiparación que hace Aleixandre entre amor y destrucción, equivalencia que sustenta su obra: es necesario destruir para amar, cree el poeta.

aprendida, pues esa luz personal no es más que un “latido / de este mundo absoluto que siento ahora en los labios” (351).

#### *1.4. El deseo en negativo*

La poesía de Aleixandre conecta fácilmente con una línea de pensamiento moderno sobre el deseo que atraviesa la obra de autores como Schopenhauer, Freud y Bataille. Esta doctrina erótica interioriza la escisión entre naturaleza y conciencia. La ruptura, no obstante, no es completa, y por el ser humano fluyen, a veces en los estratos más profundos, corrientes de primitividad, fósiles magmáticos de animalidad, que en determinados momentos rompen los diques de la cultura para devolver la persona al seno de la naturaleza.

Si, de acuerdo con cierto paradigma moderno, la cultura es herencia y la civilización un producto contingente de la historia, hay que buscar en el flujo soterrado de la naturaleza la pureza de nuestra esencia, aquello que verdaderamente somos, más allá de la contingencia de los procesos históricos. Este flujo nos constituye y nos antecede, nos recorre y nos sobrevive. Para vivir realmente, debemos hallar herramientas que horaden la superficie y accedan a este fondo petrolífero para hacerlo arder, y esto es lo que pretende la imagen surrealista. En este sentido, no es para nada arbitrario que las perforaciones se lleven al terreno de la representación, puesto que las maneras que tenemos de representarnos la realidad configuran la realidad misma.

Consecuentemente, los esfuerzos artísticos e intelectuales dirigen su taladro a derruir la representación, puesto que la representación embute en los estrechos límites y determinaciones de la forma particular aquello que precede y sobrevive a la forma. La



conflictiva relación en que se abrazan imagen y deseo la explicita Schopenhauer al oponer los conceptos de “representación” y “voluntad”. En la línea de Kant, la representación es un proceso esencial de nuestra percepción fenoménica de las cosas, en tanto que nuestras facultades confieren forma y orden a nuestras experiencias sensibles. Este proceso afecta a nuestro propio cuerpo. La individualidad bajo la que se siente el propio cuerpo es meramente fenoménica: “mi entendimiento construye su figura y sus dimensiones, figura que se representa entonces en el espacio con la forma de mi cuerpo” (1976: 73), escribe Schopenhauer.

Frente a la representación, la “cosa en sí” no es el cuerpo, sino la voluntad. Schopenhauer compara: “la voluntad, como la *cosa en sí*, constituye la esencia interior, verdadera e indestructible, del hombre” (1976: 150). Por el contrario, como dice una expresión que luego será determinante en el pensamiento postmoderno sobre el deseo, “el organismo, en cambio, es la encarnación visible de la voluntad tal y cómo ésta se refleja en el cerebro” (150). Si levantamos el velo del fenómeno y miramos detrás, lo que existe es esta voluntad que nos atraviesa y nos constituye –“ser en sí es querer” (168), asevera Schopenhauer–. El corolario de esta doctrina conduce a considerar el yo –junto con el resto de formas de la individualidad– como ilusión que habita el mundo fenoménico y concluye lógicamente que haríamos bien en desprendernos de un excesivo cuidado de él.<sup>84</sup>

Schopenhauer nos describe un mundo en el que toda individualidad acaba siendo mero accidente o fenómeno bajo el cual late la voluntad, es decir, el deseo, que es una esencia indeterminada e indeterminable, pero también un *hypokeimenon* que sobrevive a

---

<sup>84</sup>. De aquí deriva el interés de Schopenhauer por el pensamiento hindú y ciertas formas de ascetismo cristiano. Leemos en *El mundo como voluntad y representación*: “Así como soy una parte infinitamente pequeña del mundo, el fenómeno individual que constituye mi persona es una parte infinitamente pequeña de mi verdadero ser” (1976: 292).

cualquier transformación, incluida la muerte del sujeto. Al final de este proceso intelectual, se obtiene una noción de deseo que es universal porque ha perdido sus determinaciones. La influencia de este paradigma en la cultura del siglo se amplía porque Freud elabora una concepción del deseo muy similar, como pulsión que recorre la profundidad del ser desde nuestro origen hasta nuestra muerte. Como en Schopenhauer, esta pulsión carece de determinaciones y subyace, universal, a toda persona. La libido freudiana no posee determinación, sino que se determina, y no está fijada, sino que se fija.

El mejor lugar para acceder a esta caracterización es en los ensayos que Freud dedica al deseo sexual en los niños, en especial el titulado “La sexualidad infantil”, perteneciente a sus *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Este ensayo juega una importancia capital en la obra de Freud porque está destinado a demostrar la presencia del impulso erótico en los primeros años del individuo –idea a todas luces necesaria para fundamentar la práctica terapéutica del psicoanálisis–. Con este propósito, Freud desvincula la sexualidad de la genitalidad (2002: 56), pues solo así se hace posible detectar un deseo erótico que precede al desarrollo de los órganos genitales. El deseo, fluyendo más allá de la genitalidad, se reterritorializa en una zona “erógena” como puede ser la boca en el caso del niño que succiona su propio dedo. Freud acepta que la succión proviene de la lactancia, que cumple con una necesidad nutritiva cuya satisfacción genera placer, pero su argumento es que sobre este agrado se inscribe el placer (auto)erótico (57).<sup>85</sup>

Ahora bien, el hecho de que se trate de una succión solitaria y posterior –y aun admitiendo el caso de que aporte realmente placer–, no parece que sea un argumento

---

<sup>85</sup>. Luego constata que “la actividad sexual se apoya primeramente en una de las funciones puestas al servicio de la vida, pero luego se hace independiente de ella” (2002: 57).

suficiente para determinar que este placer es de naturaleza sexual, si bien es cierto que sustrae la succión de la nutrición efectiva. Ante la insuficiencia de este argumento, el deslizamiento hacia la sexualidad ocurre por otras vías, que en un primer momento parecen puramente metafóricas: “Viendo a un niño que ha saciado su apetito y que se retira del pecho de la madre con las mejillas enrojecidas y una bienaventurada sonrisa, para caer en seguida en un profundo sueño, hemos de reconocer en este cuadro *el modelo y la expresión* de la satisfacción sexual que el sujeto conocerá más tarde [la cursiva es mía]” (2002: 57-58). Así, en este punto fundamental de la doctrina de Freud, todo el movimiento que traslada la satisfacción del hambre a satisfacción sexual recae en el poder de la metáfora como figura de la semejanza, en tanto que los rasgos del niño nutritivamente satisfecho se parecen –es “el modelo y la expresión”– a los rasgos de un adulto sexualmente satisfecho.

A mi juicio, la metáfora suple aquí el desarrollo conceptual. La metáfora caracteriza un deseo que de otra forma no podría caracterizarse, pues los rasgos de la sexualidad infantil son puramente negativos: “[...] hemos podido observar los tres caracteres de una manifestación sexual infantil. Ésta se origina apoyada en alguna de las funciones fisiológicas de más importancia vital, no conoce ningún objeto sexual, es autoerótica, y su fin sexual se halla bajo el dominio de una *zona erógena*” (2002: 59). Es decir, solo podemos conocer negativamente el deseo sexual infantil: no es reproductor –se apoya en otra función vital–, no es genital –se inscribe en otra zona erógena, por determinar– y carece de objeto –es una corriente que circula del sujeto al sujeto, sin salir de él–.

Sorprende entonces que el ensayo de Freud está atravesado por estructuras muy parecidas a la retórica del conocimiento de la teología medieval, en la que la analogía debía ser compenetrada cuando no corregida por una *via negativa* para acceder al

conocimiento de lo que Dios es. La vaguedad con la que Freud trata de caracterizar el deseo sexual expone la negatividad que se requiere para construir un deseo sexual primigenio. Por ejemplo, cuando se intenta dilucidar en qué zonas del cuerpo se territorializa el deseo sexual, Freud argumenta: “son éstas partes de la epidermis o de las mucosas en las cuales *ciertos* estímulos hacen surgir *una* sensación de placer de *una determinada cualidad*” (2002: 59). La indeterminación de las palabras que he señalado en cursiva es patente. Por otro lado, Freud reconoce en parte su estrategia: “No cabe duda de que los estímulos productores de placer están ligados a condiciones especiales que no conocemos” y “menos decidida aún está la cuestión de si se puede considerar como ‘específico’ el carácter de la sensación de placer que la excitación hace surgir. En esta ‘especificidad’ estaría contenido el factor sexual” (59). La nebulosa argumentación de Freud manifiesta la dificultad teórica que afronta “La sexualidad infantil” al procurar determinar la naturaleza sexual de un deseo que carece por otra parte de determinaciones comprobables.<sup>86</sup>

### 1.5. *La fuerza blanca*

El pensamiento de la modernidad sobre el deseo, que permea la obra de Schopenhauer y Freud, concibe el impulso sexual de una forma afín a algunas cristalizaciones de la filosofía presocrática, es decir, como una fuerza cósmica que recorre los estratos más profundos del ser humano y que, cuando emerge volcánicamente, devuelve la persona a su estado natural. La anterioridad del deseo

---

<sup>86</sup>. En este sentido, el complejo de Edipo no sería la caracterización de un sustrato primordial llamado deseo, sino la posterior configuración de esta pulsión en unas determinadas condiciones sociofamiliares.

respecto a instancias culturales o civilizadoras proyecta un paradigma: el deseo es el substrato o esencia en el que la historia inscribe accidentes y determinaciones contingentes. Esta anterioridad exige que el deseo no sea determinado de antemano. Para ello, como veíamos en Freud, se recurre a una batería de procedimientos lingüísticos y estilísticos que intentan sustraer del deseo toda determinación, un mecanismo escritural que Derrida comenta en “La mitología blanca”, refiriéndose a la “usura” con que la escritura filosófica ha sustancializado términos meramente negativos como ab-soluto e in-finito: “Al levantar la determinación finita, estos tienen como función romper la ligadura que sujeta al sentido de un ser particular, incluso a la totalidad de lo que es” (1989: 252). Pero esta escritura es sobre todo una borradura del inicial desplazamiento con el que Freud, por ejemplo, lleva la satisfacción nutritiva al panerotismo que le recriminó C.G. Jung y que, trayendo a colación las palabras de Derrida, “suspenden así su metafóricidad aparente” (252).

A grandes rasgos, se puede decir que algunas teorizaciones de la postmodernidad continúan incómodamente este proceso de “borradura”. Incómodamente, pues la borradura sitúa el deseo en una posición ontológica absoluta que desafina con otras versiones de la metafísica postmoderna. Esta borradura es especialmente intensa en las corrientes intelectuales que reciben el influjo de la psicología lacaniana, como por ejemplo en la empresa filosófica de Deleuze y Guattari. Se recordará la breve exégesis que ofrecí de la teoría de la fase del espejo de Lacan y el *Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari, en las que se postula la condición esquizoide del ser humano, se denuncia la alienación del ser en organismo individual y se reivindica la desterritorialización y el libre flujo del deseo, que no ha de ser acotado, definido ni representado, ni siquiera en el drama edípico que Freud propone. Todo ello exponía el carácter ficticio del ser personal y se dirigía así al ataque de la instancia del sujeto. Y es que el siguiente paso en la

borradura ya no es solo la eliminación del objeto de deseo, la teleología de la especie o la cartografía erógena, sino la del propio sujeto deseante. Este será el cuño que la teoría postmoderna imprima sobre nuestra manera de pensar el deseo.

Como ya he comentado el pensamiento de Lacan y de Deleuze y Guattari, voy a fijarme en otro texto igualmente capital en la historia de la borradura, la *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault. El pensador francés coincide en señalar la naturaleza adventicia del sujeto, que se origina una vez la palabra lo inscribe en el curso de los gestos y acciones sexuales. La inscripción se realiza por medio de prácticas institucionales de distinto tipo, diseminadas por la vida cotidiana, cuyo objetivo es “publicar” el deseo y el acto sexual. Esto se consigue a través de una multitud de discursos que, desde la ciencia médica a la disciplina religiosa, intentan “convertir el deseo, todo el deseo, en discurso” y “llevar todo lo tocante al sexo al molino sin fin de la palabra” (2009: 21). El poder –que no debe entenderse ni como central ni como organizado– moviliza entonces prácticas discursivas que centralizan el sexo en nuestras existencias y convierten el deseo sexual en la esencia de lo que somos, en “ese punto que nos fascina por el poder que manifiesta y el sentido que esconde, al que pedimos que nos revele lo que somos y que nos libere de lo que nos define” (164). La “sexualidad” sería por tanto la institucionalización y fijación del deseo y la práctica sexual como “punto imaginario” donde accedemos nuestra “inteligibilidad”, nuestra “totalidad” y nuestra “identidad” (2009: 164).

Ahora bien, la idea de que el poder desarrolla tácticas discursivas que determinan el sexo como rasgo definitorio y taxonómico requiere cierta conceptualización *sotto voce* del deseo. Este último sería una sustancia sin atributos ni limitaciones que el acto y, sobre todo, el discurso marcan con una serie de características que lo ponen a merced de las ciencias y las disciplinas. De acuerdo con este *leitmotiv* postmoderno, el impulso

sexual no está determinado, sino que recibe una determinación por parte del dispositivo discursivo de la sexualidad, y esta determinación clava el deseo sobre la persona y la persona sobre el deseo. Se trata, por tanto, de la misma fuerza “blanca”, de casi una negatividad reificada cuya única característica es la de ser pulsión. De esto se desprende igualmente la negación de la existencia de algo como el sujeto, que no es más que el producto de las prácticas discursivas que anudan en una instancia ficticia las diversas y heterogéneas hebras pulsionales. Así, la sexualidad, de la que emana el sujeto, no es más que la escritura en el agua del dedo de la modernidad, que dibuja rasgos efímeros en la torrencial superficie de la corriente erótica.<sup>87</sup>

Recientemente, Judith Butler ha criticado esta concepción del deseo activa en algunas zonas de la obra de Foucault –y que, según esta autora, también se halla en otros pensadores como Lacan o Kristeva–. Esta concepción del deseo escenifica en el fondo la ficción de una edad de oro trasplantada al ámbito del sexo. Butler rescata el siguiente pasaje de la obra de Foucault dedicada al estudio de un caso de hermafroditismo, Herculine Barbin: “sonrisas, felicidades de placer y deseos se presentan aquí como cualidades sin una sustancia permanente a la que presuntamente se adhieren” (Butler, 2007: 83). En esta descripción de la sexualidad hermafrodita se transparenta “una experiencia de género que no puede percibirse a través de la gramática sustancializadora y jerarquizadora de los sustantivos (*res extensa*) y los adjetivos (atributos)” (Butler, 2007: 83). Butler señala acertadamente la contradicción entre este pasaje y la dialéctica sexual trazada en *Historia de la sexualidad*, pues en los comentarios sobre Herculine Barbin parece que se idealiza una vida erótica anterior a la

---

<sup>87</sup>. Anthony Giddens ha criticado a Foucault por esta visión reduccionista del sujeto como mero producto de las tecnologías o el biopoder. Foucault olvida que la identidad es “un proyecto reflexivo: una interrogación más o menos continua de pasado, presente y futuro” (1995: 38), idea sin la cual, argumenta Giddens no puede entenderse la cultura sexual contemporánea.

“sexualidad”, es decir, a la definición y taxonimización por el sexo, mientras que en *Historia de la sexualidad* Foucault había rechazado la idea de un sujeto que fuese anterior a la ley y al discurso (2009: 91 y 201).<sup>88</sup>

Con esto, Butler persigue e intenta desmontar “una noción de persona pre-sexual” y la correspondiente “metafísica de la sustancia que produce y naturaliza la categoría del sexo en sí” (2007: 76). Butler estima que la idea de un cuerpo anterior a la ley es una tentación peligrosa que atrae a los discursos sobre el género y el sexo, pues, mientras promete una liberalización del cuerpo donde se inscriben las prácticas culturales que determinan la identidad sexual, al final remite a una ilusión naturalista de un cuerpo sustancializado. Por eso, Butler propone “desprendernos de la ilusión de un cuerpo verdadero más allá de la ley” (196)

Ante esto, la propuesta de Butler apela a un constante desplazamiento de las definiciones y taxonomías discursivas mediante usos y prácticas sexuales que subviertan, cuestionen e incluso parodien las categorías operativas en la matriz heterosexual. El uso generará una nueva subjetividad consciente de su ficcionalidad –ya que no es el sujeto quien realiza una acción, sino la acción la que realiza un sujeto–: “dichos actos, gestos y realizaciones –por lo general, interpretativos– son performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son *invenciones* fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos” (2007: 266).

No obstante, Butler determina como causal una relación que en realidad es recíproca, y aquí se halla el punto más débil de su teoría. Esos “actos, gestos y realizaciones” requieren, para el mero hecho de ser identificados y pensados, toda una

---

<sup>88</sup>. Aunque conviene recordar que para Foucault “el dispositivo de la sexualidad” es una deriva discursiva de la modernidad que, por tanto, no afectaría a otras épocas de la historia, donde quizá se situaría la misma “idealidad” que Foucault asigna al caso de Herculine.



red simbólica que hace inteligible un acontecimiento como acto o gesto (Ricouer, 1996: 81-87). Esta red activa una constelación de categorías –fines, medios, circunstancias, intenciones– que remiten en última instancia a la noción de agente, al igual que el agente remite recíprocamente a toda esta red conceptual. Y aunque Butler omite esta reciprocidad, la pone en práctica al considerar el sexo como acto inquietante o agitador, pues para que el sexo sea un acto paródico o subversivo, ha de ser primero un *acto* y un acto solo es inteligible si se lee junto al resto de categorías que conforman el universo de la acción. Solo mediante la recuperación de esta omisión –de esta borradura–, la teoría de Butler tiene sentido. Y es que si no existe un sujeto, ni siquiera un deseo fuera de la ley, ¿por qué y para qué es necesario realizar una revolución y ensanchar los límites de la acción?

En resumen, el deseo emerge en el pensamiento postmoderno como un absoluto no reconocido, un resto de aquella nostalgia de totalidad y su consecuente aspiración a recuperarla que caracteriza el pensamiento moderno sobre el erotismo (Schopenhauer, Bataille, Freud, Aleixandre).<sup>89</sup> Pero la radicalización de esta pulsión amenaza con absorber en su agujero blanco, limpio de toda emancipación, al sujeto, que se dispersa ahora como una nube al viento. La pregunta que tras décadas de pensamiento postmoderno nos hacemos ahora es si el placer merece el sacrificio de la individualidad. Es más, si es que es posible un placer sin nadie que lo sienta. Esta compleja aporía del deseo postmoderno –un absoluto en la época que quería cancelar toda totalidad, un

---

<sup>89</sup>. Eagleton señala esta contradicción interna de la postmodernidad en su relación con el absoluto: “Todo esto acaba significando una sospecha contra algunos tipos de totalidad y una aprobación entusiasta de otros. Algunos tipos de totalidad –la prisión, el patriarcado, el cuerpo, regímenes políticos absolutistas– son temas aceptables de conversación, mientras que otros –los modos de producción, las formaciones sociales, los sistemas doctrinales– serán silenciosamente censurados” (1991: 11).

placer tan arrebatado que disuelve a quien lo experimenta— deviene en un malestar que caracteriza nuestra sociedad actual. A este respecto, Zygmunt Bauman se ha expresado:

Los hombres y mujeres postmodernos han cambiado una porción de sus posibilidades de seguridad por una porción de felicidad. Los descontentos de la modernidad emergieron de una forma de seguridad que toleraba muy poca libertad en la búsqueda de la felicidad individual. Los descontentos de la postmodernidad emergen de una forma de búsqueda de placer que tolera muy poca seguridad individual. (1997: 3)

Este giro trágico en que nos arriesgamos se escenifica *avant la lettre* en el poema de Aleixandre: no solo el yo, sino el otro puede desaparecer y verse arrollado por nuestra frenética forma de vida que, contra los Rolling Stones, no puede no encontrar satisfacción. Quizá sea un signo de lo profundo que ha calado este malestar el hecho de que Lipovetsky —el otrora apóstol de la postmodernidad más despreocupada según Bauman (2006: 8-9)— haya reulado en uno de sus últimos trabajos: “salta a la vista que este imaginario libertario no está ya vigente [...] el movimiento del individualismo *cool*, despreocupado, ha sido sustituido por un crecimiento de las inseguridades, las inquietudes, la preocupación por el futuro [...]” (2016: 292).

## **2. Un fugitivo de la presencia**

### *2.1. Resistencias interiores*

El poeta español Jesús Aguado (1961) ha construido su poesía sobre una autopista de imágenes, sobre un vector de transformación que moviliza el cuerpo, esquivando la

rigidez de la representación y plasma con su dinamismo imaginativo las fuerzas que laten debajo de la máscara de la vida. La misión poética de Jesús Aguado parece ser explotar los recursos metafóricos de la imaginación para hacer lingüísticas fuerzas que no son de suyo lingüísticas, igual que Deleuze atribuía a la pintura de Bacon la capacidad de visibilizar fuerzas que no son visibles (2009: 63). La crítica –junto con el propio poeta– ha destacado quizá como característica esencial de su obra esta trepidante fluidez, esta cinética literaria que pone a los seres a orbitar por la periferia en vez de inmovilizarlos en el seguro centro de sus esencias. Esta imaginación metafórica es una tecnología existencial que Jesús Aguado ha practicado en primer lugar sobre sí mismo, lo que ha dado lugar a una amplia obra poética que frecuenta diversos registros, voces y dispositivos. Juan Bonilla ha sabido apresar este rasgo en su boceto de Jesús Aguado: “Ha hecho de su propia vida un acto continuamente poético”. Y continúa: “Dotado de una infalible capacidad para la imagen y un excepcional gusto por el juego y la experimentación, sin conformarse nunca con lo ya logrado, ha entendido que ser uno mismo es cosa al alcance de todos, el grado cero de la existencia, y ha sabido ser otros para ser más” (2012: 10)

La descripción de Juan Bonilla se apoya sobre declaraciones y reflexiones que Jesús Aguado ha esparcido por distintos textos y poéticas. *Heridas que se curan solas* es un libro donde el autor reúne –junto a algunos aforismos y textos cortos inéditos– aseveraciones que aparecieron con anterioridad en otras publicaciones. Sirve, por tanto, de poética, fragmentaria pero representativa, que nos introduce a su universo lírico. En el libro leemos: “Dejarse definir por los discursos sobre la realidad (tú eres tal, tu nombre es tal, tu tarea en la sociedad es tal, los instrumentos y los requisitos para realizar esta tarea son tales, etcétera) es lo que normalmente entendemos por vida. La

poesía nos enseña el camino para deshacer los lazos anudados por estas definiciones” (2020: 106).

En este texto el escritor Jesús Aguado imagina la poesía como un campo abierto o, mejor, un bosque frondoso, donde puede correr y esconderse el hombre Jesús Aguado, recién fugado de los discursos de la realidad o lo que en otro punto de *Heridas que se curan solas* llama “la red de definiciones” con la que las prácticas discursivas nos cazan (2020: 106). Todo esto invoca una metafísica sin metafísica, en la que gana quien es más ligero y liviano, o quien es menos –este es el reverso del sentido de las palabras de Juan Bonilla–: “Preferir la invisibilidad a la presencia (ese totalitarismo del ser)” (2020: 11) y “hay que tener cierta vocación de pobreza (de nadificación, como diría un místico)” (107). Si la fuga ha de tener éxito, el fugitivo debe tener la habilidad de reducirse para esconderse debajo de una piedra o entre los pliegues de la corteza de un árbol, y le beneficiaría indudablemente la capacidad de metamorfosearse con la magia de la palabra: “La poesía más que nunca: para poner paz, para alimentarnos en medio de tanta miseria, para hacernos rama, araña, barro, avispa, para devolvernos el mundo y hacerlo palabra en nuestra boca” (2020: 100). En la tradición de Keats, de Pessoa y de Eliot, el poeta goza de un modo de ser negativo, camaleónico, huidizo y enmascarado. El fugitivo debe perder su identidad para recomenzar su vida libre de un pasado criminal –y el pasado es criminal para un ideario postmoderno que equipara historia y catástrofe–: “Un poema que consuma ese proceso de despojamiento donde el yo se atreve a pasar las fronteras del no-yo” (2020: 37).

Estos aforismos más o menos extensos que he ido hilando para bosquejar una poética de Jesús Aguado acrisolan en uno de los pasajes más citados de sus reflexiones teóricas, que ha sido comentado por varios críticos –entre otros Vicente Luis Mora (2011) y José Luis García Martín (2012)–:

La labor de un poeta (o la labor, al menos, de un poeta como yo), es buscar el afuera, aprender (y enseñar) a escaparse de las diferentes cárceles que el Yo (y sus múltiples asociados institucionales, también los pertenecientes a las instituciones Poesía, Literatura, Pensamiento o Arte) alza para controlarle a uno y que, en el caso de un poeta, se solidifica en forma de libro o poética o pertenencia a uno de los cánones en lucha de su tiempo. (2011: 560)

La poesía de Jesús Aguado parece comprometerse con la empresa filosófica postmoderna y postula al igual que esta los beneficios de una ontología fluida y debilitada que sacrifica la seguridad y el consuelo de la esencia por la libertad del devenir. La huida del poeta y su transformación en “rama, araña, barro, avispas” involucra en su proyecto la metáfora de la misma manera en la que Gianni Vattimo rescata la metaforología nietzscheana y la aplica al contexto postmoderno. La metáfora poética ofrece una herramienta que aplicar sobre uno mismo para sobreponerse a la caída en la ilusión de la individualidad y superar su imagen con otra imagen en una cadena metafórica que, como dice Derrida, no conoce fin (1999: 39-41). La metáfora remite el yo a su falta de fundamentación, a su débil ontología, pero también a la oportunidad de darse a sí mismo un horizonte y un ser nuevos, aunque sean un horizonte y un ser puramente lingüísticos (Vattimo, 1992: 68-70).

Esta poética fugitiva encuentra además confirmación en los títulos de los libros de poemas de Jesús Aguado, bien porque se insiste en la idea de la fuga de las cárceles del totalitarismo esencialista –*El fugitivo* y *Mi enemigo*, que es uno mismo–, bien porque se plasme la huida en el despojamiento de la identidad y la adopción heterónima de un nombre nuevo –*Los poemas de Vikram Babu, Libro de homenajes y Dice Kabir y otros poemas*–. Sin embargo, toda esta concordancia en la idea de la fluidez, asumida por la mayor parte de la crítica que escribe sobre Jesús Aguado, resulta bastante sospechosa,

pues resuelve de un único y sencillo trazo una labor poética de años. Basta escarbar la superficie para enseguida darse cuenta de que este proyecto poético está atravesado de tensiones, oposiciones e incluso resistencias internas.

Por rescatar la estética de Nietzsche, podríamos decir que, junto a estas declaraciones que asumen y promueven dionisiácamente el devenir, se encuentran en la prosa de Jesús Aguado manifestaciones profundamente apolíneas. En ellas, la poesía no moviliza y *liquida* el ser, sino que –con el Hölderlin de Heidegger al fondo– lo instaura y lo centraliza: “La poesía es el fundamento de las cosas, el ser de las cosas, aquello gracias a lo cual las cosas, hasta la más minúscula, encuentra un lugar donde reposar. Este lugar donde reposar se llama lenguaje” (2020: 104). Nada tendría de apolíneo esta cita si defendiera, a la manera de Vattimo, una forma de ser desalojada y débil que consiste únicamente en una concreción lingüística, pero otras declaraciones invitan a leerla de una manera mucho menos “postmoderna” –o mucho más moderna–: “Gracias al lenguaje poético las cosas frenan un instante que parece eterno su devenir y se instalan entre nosotros” (104). Esto afecta igualmente al sujeto, y no solo a las cosas, pues la poesía afirma el alma: “La poesía es no permitir que nuestra alma (y tampoco el alma del mundo) se evapore” (2020: 114) y, en consonancia con esto último, hacia el final de *Heridas que se curan solas*, “el infeliz, el desgraciado, es el que permite que su alma huya de él” (114). O más evidentemente incluso: “Cualquier poema no es más que eso: una brújula en el bolsillo, un mínimo instrumento de precisión que dota de objetividad y universalidad a ese conjunto de subjetividades desordenadas que somos los seres humanos” (70).

En el contexto de estas afirmaciones, uno puede entender que la metamorfosis –que opera la metáfora a nivel lingüístico y retórico– no siempre sea considerada un instrumento de salvación para el héroe fugitivo. Aunque “la metáfora, el transporte de la

cosa a la no-cosa, del es al no-es, sostiene el mundo” (Aguado, 2010: 165), a veces el proceso metafórico entraña riesgo y violencia: “La naturaleza está compuesta de sustantivos y adjetivos; no de verbos, adverbios, artículos, preposiciones: los cómplices de crear conexiones, de abrir líneas de investigación, de poner en marcha las cosas para que se fuguen de sí mismas” (2020: 56). Aquí se palpa una duda, una tensión, un malestar en la metáfora que choca con los aforismos anteriores, tan celebratorios del devenir. Este capítulo va a indagar en estas resistencias y oposiciones internas que se transfieren de la prosa a la poesía de Jesús Aguado y las considera como síntomas de un malestar postmoderno provocado por nuestra contemporánea conceptualización del deseo.

## 2.2. *El deseo circular del fugitivo*

Quizá el mejor libro donde comenzar esta pesquisa sea *El fugitivo* (Pre-Textos, 1998), que se sitúa en una zona media de la trayectoria poética de Jesús Aguado. El poemario concentra dentro de esta trayectoria una notable importancia, que demuestra el hecho de que la poesía reunida del autor, publicada en 2011, se titule homónimamente. Pero más allá de esta nota más o menos anecdótica, lo que me interesa de este libro es que es en sí mismo una historia cíclica de la existencia en la que el deseo, a escondidas, juega un papel primordial. Es, además, una historia del tiempo que rastrea el origen en el estallido del *Big Bang* y muestra la progresiva expansión de las cosas hasta deflacionar en el mismo punto que aglutinó y aglutinará el cosmos. De hecho, dejando de lado una sección final titulada “Poemas fugitivos” –que no obstante retomaré más adelante–, el libro se abre y se cierra con una misma palabra-punto: “todo”. Jesús

Aguado aclara en entrevista con Francisco José Conde: “en un único punto está contenido todo el Universo; este punto, eso sí, está custodiado por el tiempo, el cual a veces lo confunde con una piedra, arma su honda con él y lo lanza hacia nosotros” (1995).

La reunión de lo que existe en un solo punto sugiere numerosas posibilidades de adscripción a distintos sistemas metafísicos, pero lo que caracteriza el desarrollo de esta idea en el libro es su incidencia perpendicular sobre el deseo. El tiempo, al poner en marcha ese punto y su despliegue, inicia con el mismo gesto el movimiento del deseo: el todo se desmigaja y empieza así la carencia. La historia y el deseo corren paralelos –si no son la misma línea– y esto se lee claramente en el primer poema del libro, que narra el nacimiento de las cosas a partir del deseo:

todo estaba en un punto hasta que vino el tiempo  
hasta que vino el expulsado  
puso el punto en su honda y lo lanzó  
con la fuerza que brota de la nada  
una miga de pan que se deshace  
una miga de pan que al deshacerse  
va creando las aves que las comen  
las cuales a su vez necesitan reposo  
y originan los bosques [...]. (2011: 227)<sup>90</sup>

El deseo despliega la historia y el cosmos: el pan genera aves que lo apetecen y la necesidad de reposo de las aves originan los bosques. Se trata de una cosmogonía cuyo motor es la carencia y la querencia.

---

<sup>90</sup>. Todos los poemas de Jesús Aguado que cito provienen de la edición de su obra *El fugitivo. Poesía reunida (1985-2010)* (Vaso Roto, 2011), excepto cuando se indique lo contrario.



El libro se remonta hasta el origen de las cosas en el deseo y se asoma de la misma forma a los albores del pensamiento, pues la filosofía presocrática ya establecía el deseo y la necesidad como principios motores del universo. No obstante, la herencia a la que se remonta Jesús Aguado en su viaje hacia el punto original es fundamentalmente el pensamiento hindú. El monje budista Nagarjuna (150-250 d.C), en *Versos sobre los fundamentos del camino medio*, muestra en diversos pasajes la relación de causalidad entre el deseo y la cadena de nacimiento de los seres: “Cuando [las presunciones] ‘yo’ y ‘mío’ han desaparecido externa e internamente / el apego cesa; a partir de la desaparición del yo, desaparece el nacer” (2002: 124). Y también: “las formas visibles, los sonidos, los gustos, los tangibles, los olores, las ideas / son los seis objetos de la pasión, del odio y de la ofuscación [así se conciben]” (149). Por otra parte, las *Upanisads* acuñan una noción de deseo muy similar, según la cual la percepción y existencia de los diversos seres en los que el punto original se dispersa depende radicalmente de alimentar el deseo personal. Cuando Sankara comenta la *Kena Upanisad*, escribe: “Pero cuando se trata de alguien que mantiene sus deseos y no tiene la comprensión suficiente, los mismos ritos experimentados en los Vedas y en la tradición conducen al camino del Ser y el regreso a este mundo”, ya que “ si se siguen los impulsos naturales que son opuestos a las Escrituras habrá degeneración en los más bajos seres [...] y los seres se transforman en pequeñas criaturas constantemente sujetas al nacimiento y la muerte” (2001: 35). Como es bien sabido, el filósofo advaita y comentarista de las *Upanisads* Sankara expresa la doctrina hindú que postula la incesante reencarnación y el devenir en el *sansara* para quienes se dejan llevar por sus deseos.

Las *Upanisads* ofrecen además una metáfora que estructura la trama de *El fugitivo*. En la *Svetasvatara Upanisad* se lee: “¡Que Aquel que, como la araña, se ha envuelto a sí mismo en los hilos múltiples de la naturaleza, me conceda la fusión con el

Absoluto!” (2001: 217). Los hilos, metáfora espacial de nuestro andar el tiempo, se enredan en la maraña de lo que existe, pero en el centro de esta telaraña cuelga la criatura que, en el fondo, ha engendrado lo que existe. Así, la primera persona del poema de Jesús Aguado –que, desde que el tiempo lo lanzó, “huy[e] con un hilo en la mano” (2011: 228)– vive mientras enreda su hilo con el resto de hilos pertenecientes a las demás criaturas: “un punto que respira sin soltarse del hilo / que va tendiendo el hilo por las habitaciones / como vías de un tren que va inventando / pasajeros en todas las esquinas” (232). El hilo de cada cual recorre el espacio como un vehículo movido por la fuerza del deseo: la generación, que inventa “pasajeros” para su viaje. No obstante, la vida junto a nuestros hilos nos entrama en un confuso cordaje que encorseta nuestro movimiento y en el que, como en toda maraña, es difícil reconectar el cabo con su otro extremo, es decir, con el origen: “pasajeros que enredan sus hilos y hacen nudos / forzándoles a unirse para siempre / pasajeros que sueñan con tijeras” (234). A estos pasajeros, otro personaje, “el fogonero” –un trasunto más pedestre de a quien se invoca en las *Upanisads*– los anima a deshacerse de los hilos, a que “arrojen al fuego sus nudos que alimenten / el vapor de la máquina con ellos” (235).

El problema al que se enfrentan estos personajes que pertenecen al mundo sumamente esquemático de *El fugitivo* no es que posean un hilo, sino que el hilo se anuda a otros hilos y paraliza así el flujo que conecta la vida con el origen:

en el nudo se pudren los hilos y las manos  
que se vuelven tirantes como barco en el puerto  
el ancla y la maroma tensa sobre la bita  
no la estela los saltos del delfín las corrientes  
marinas las gaviotas el catalejo el humo  
o los siete colores que teje el arco iris [...] (2011: 237)

La trama argumental del poemario queda ahora dibujada. De estas premisas se extraen corolarios más o menos evidentes: que el nudo es un nodo donde el flujo se apelmaza en identidad determinada por las circunstancias y la historia, que la identidad es una forma comunitaria de explotar la individualidad –“todos quieren lograr ese botón / del hilo que me lleva de la mano / ponerle a trabajar en sus minas de tiempo” (2011: 241)– y que el yo-poeta es el fugitivo que da nombre al poemario– “soy el que escapa el fugitivo aquel / al que persiguen los tapices / y las telas de araña / [...] espías disfrazados de red no de mendigos” (240) y “soy el que escapa el fugitivo aquel / al que persiguen sus miradas / [...] sus opiniones y sus libros el café de las siete / la sombra de su cuerpo en primavera” (243)–. Contra el anudamiento, la esperanza de liberación se cifra en la figura de alguien que hace volar una cometa, demostrando la naturaleza liviana y aérea de nuestros hilos. El volador de cometas es también “alguien que sea fuente y un punto y una fuente / de la que mane agua y más agua y más agua” (238).

Si *El fugitivo* acabara aquí, al libro acecharía cierto esquematismo que disuelve demasiado fácilmente nuestras complejidades en la búsqueda del origen cósmico. No obstante, el tartamudeo que concentra las repeticiones en el momento en el que ese origen se nombra pone en escena la dificultad de este proyecto. La aparición del origen queda recubierta en el poema por una espesura metafórica que concentra pero complica la determinación del origen, que es a la vez un punto, una fuente y alguien que viene volando una cometa. La metáfora nombra pero desdobra el punto que se supone uno –no anudado–, y esta dificultad retórica queda reflejada en las repeticiones en las que el lenguaje trastabilla. Al decir las distintas entidades que el punto puede ser, se dispersa el punto en esas entidades y silencia otras que también es, pues ese punto, recuérdese, concentra el universo entero. Los nombres que recibe el punto quedan además determinados por los deseos que la trama de los hilos crea. Es quien vuela una cometa

con un hilo porque de otra forma los nudos “nos atan al puerto a la frontera” (2011: 238); es una fuente porque previamente tenemos sed y necesitamos quien “nos dé de beber” (238); es un sencillo hilo y un sencillo punto porque nosotros somos un nudo. La estructura metafórica que permite decir el origen lo desglosa según nuestros deseos. Por tanto, la palabra es el tiempo mismo que inicia este *desglose*: “palabra que se parte en mil palabras / carozo que se escupe y que germina / todo un campo baldío” (239). La palabra no hace accesible el punto, sino que lo forja con la forma a la que aspiran nuestros deseos.

La segunda y la tercera parte de *El fugitivo* se enfrentan a esta dificultad. Frente a la fluidez que asume la poesía en la primera parte del libro, sorprende a algunos que Jesús Aguado recurra al soneto para emprender su fuga. Francisco José Cruz ha propuesto una interesante interpretación acerca de la aparición de esta forma poética. Tras paladear cierta “sensación de asfixia” en la que “el lector se siente encerrado entre tantos hilos de araña y líneas de punto que, con precisión de geómetra, va trazando el poema”, Francisco José Cruz incardina el soneto en esta claustrofobia: “para reforzar esta dimensión, la segunda parte está constituida por cinco sonetos –estructura cerrada por antonomasia–, sonetos en que se cambia el orden normal de cuartetos y tercetos en algunos de ellos para expresar los forcejeos del yo y procurar la huida. Al alternar cuartetos y tercetos, el poeta consigue que se tambaleen las barreras” (2011).

El comentario de Cruz seguramente encuentre apoyo en el soneto invertido que abre la serie, donde el terceto inicial retoma el *leitmotiv* de la primera sección: “soy un punto que escapa de su centro / las jaurías de radios me persiguen / compases que están locos les azuzan” (2011: 245). No obstante, esta interpretación no consigue alcanzar el fondo de la cuestión, pues se fundamenta en una excesivamente positiva valoración de la personalidad y la libertad individuales, cuando lo que cuenta no es tanto el yo, sino el

cordón umbilical que conecta al yo con el punto inicial. En efecto, esta interpretación lee el soneto como la pesada herencia en que la tradición enclaustra al genio individual, que debe para ser libre darse sus propias reglas. Pero Jesús Aguado recuerda en el segundo terceto que –en consonancia con el pensamiento hindú– esas prisiones no solo las recibe uno del pasado, sino que fundamentalmente nacen de dentro: “están fuera de mí pero están dentro” (2011: 245).

En otro lugar de su escritura, *Benarés, India* (Pre-Textos, 2018) –refundición de un libro anterior, *La astucia del vacío*–, Jesús Aguado avista el crecimiento de los barrotes desde el seno de la individualidad: “de ser un punto diminuto dentro de mí ha pasado a ser estos férreos barrotes que me rodean y que sólo ahora creo saber cómo doblar (...) mi cárcel habría pasado a ser el hecho de intentar escaparme de la cárcel –y mi laberinto, el empeño de encontrarle una salida–” (2018: 28-29). En consonancia con esta metamorfosis del yo en cárcel, en *Benarés, India* encontramos además otro pasaje que podríamos aplicar a los sonetos de *El fugitivo*: “Que Benarés sea algo sin que nadie me exija, empezando por mí mismo, que la construya, ladrillo a ladrillo y palabra a palabra, con mis manos” (25). Proyectando esta idea al poema en cuestión, la escritura de los sonetos puede interpretarse como una ascesis del propio deseo de huir, que al fin y al cabo se convierte en trampa en tanto que se manifiesta y solidifica como definición: “soy un punto que escapa de su centro” (2011: 245) y “soy el que escapa el fugitivo aquel” [ambos énfasis son míos] (240). Estas definiciones vuelven a poner de manifiesto una petrificación metafórica, que coagula el ser en aquello que el ser no es, pues al definirse a sí mismo como “fugitivo” se produce una objetivación apolínea del devenir dionisiaco de la misma envergadura que la que veíamos unas líneas más arriba, cuando se trataba de describir el “punto inicial”.

Aquí se despliega la ambivalencia de la metáfora. La metáfora, ciertamente, desemboca un ser en otro ser, pero, paradójicamente, esta desembocadura selecciona una dirección del devenir e incluso fija momentáneamente lo deviniente. No en vano, nombrar supone para Nietzsche la manifestación de un anhelo apolíneo en quien intuye con angustia el fondo dionisiaco en el que se encuentra: “El carácter simbólico del lenguaje, un resto de la objetivación apolínea de lo dionisiaco” (2004: 34. Ver también 153). La doble estructura de la metáfora nos hace palpar en *El fugitivo* un malestar que se genera cuando dos impulsos tironean del individuo postmoderno en direcciones contrarias. Uno de ellos aspira a alcanzar el punto original y el otro celebra el devenir en el tiempo. Uno de ellos previene de la alienación mediante una afirmación del ser, el otro predica que la afirmación del ser es la alienación. Esta tensión se encuentra en el corazón de la metáfora, pues la metáfora ofrece una definición que al mismo tiempo paraliza y dispersa –yo soy el fugitivo, el punto inicial es la fuente–. Así, el laberinto que llevamos dentro no es la creencia en el ser o en el devenir, sino el sostenimiento de ambos impulsos irreconciliables: el entrelazamiento entre lo dionisiaco y lo apolíneo que Nietzsche situó dentro de toda obra de arte. Esta tensión es la aporía misma, aquello que no tiene salida o de lo que se sale muy difícilmente.

La aporía que *El fugitivo* expresa no se resuelve mediante un acceso al punto original, aunque ciertamente, como sucede en Álvaro García y en Jordi Doce, la gran tentación moderna, la de un regreso al absoluto de la naturaleza, se encuentra en no pocos lugares de la obra de Jesús Aguado. Pero en los momentos de mayor lucidez de *El fugitivo*, Jesús Aguado se ata al mástil de su barco para poder escuchar los cantos de sirena del Absoluto sin perder el rumbo de la historia. Entonces se impugna esta esperanza de regreso a un pasado cósmico y edénico, que solo puede darse como ensueño poético. Los sonetos manifiestan precisamente esto, que el pasado es un sueño

del regreso y por tanto otro mundo más que inventa el deseo y cuya existencia real se reduce únicamente al ámbito lingüístico.

El soneto “el tiempo ese escritor busca palabras” pone en juego este plexo de significados. En él se lee la paradójica anterioridad del tiempo respecto al inicio y la dependencia del inicio al tiempo y su expresión verbal, las palabras. El tiempo queda representado en el primer cuarteto como un escritor que dinamiza el transcurso de las cosas con el decir de las palabras: “el tiempo ese escritor busca palabras / con las que alimentar su honda apunta [...]” (2011: 247). Las palabras se llaman las unas a las otras, y establecen una cadena de devenir que funciona con el mismo mecanismo que el *sansara* hindú: “palabras que germinan más palabras / semilla o meteorito cuya punta / horada y quema multiplica y junta / explosión de palabras con palabras”. Si uno tira de la cadena de palabras, puede hallar al final del hilo el inicio, que es otra palabra más que fabula el tiempo escritor:

si el tiempo nunca hubiese tropezado  
con aquella palabra o piedra o nada  
con el punto o carozo del inicio

si nunca fuera el tiempo el exiliado  
nunca hubiese lanzado aquella nada  
y nunca nunca hubiese habido inicio (2011: 247)

En el primer terceto de la cita, se aprecia otra vez el desglose metafórico que nombra la multiplicidad dentro del “punto inicial”, ya plenamente problematizada por el uso de las conjunciones disyuntivas. El punto supuestamente inicial recibe hasta cinco nombres en dos versos: “palabra”, “piedra”, “nada”, “punto” y “carozo”. Así, el soneto explicita que la palabra desgrana el punto inicial, pero al mismo tiempo muestra que

este desglose es la condición de que haya “inicio” –pues sin él “nunca nunca hubiese habido inicio”–.

En el soneto que compone él solo la tercera sección, se propone que la única ruta de regreso al punto inicial es la borradura de la que depende la ficción del origen. El soneto presenta ahora un modo de volver al pasado, de “[...] plegar el universo / volver al punto a la palabra al gozo / de estar las cosas juntas tan unidas” (2011: 249). En cierto sentido que luego matizaré, esto sucede en la escritura del soneto mismo, que pliega tradición y actualidad en el punto de la palabra. Este “modo”, no obstante, depende de borrar las diferencias que con anterioridad separan un ser de otro ser: “[...] es vano / que los seres se opongan a mi mano / que los borra al rozarles conseguir / de este modo plegar el universo [...]”. Por tanto, como diagnosticaba Derrida en “La mitología blanca”, la creencia en el punto inicial se ve facilitada por la borradura de la operación metafórica que, al hacer comparecer una cosa por otra que, en teoría, se halla presente, olvida que esta otra cosa es a su vez metáfora que conduce a un referente por siempre ausente en la cadena sin final.

El pliegue del universo se produce por la acción de la mano del escritor cuyo deseo necesita borrar las diferencias para conseguir el gozo. A la hora no obstante de nombrar esta presencia original que ha de colmar el deseo, la irrupción de la metáfora recuerda la original articulación retórica de esta realidad, y por eso frustra el “gozo” de este erotismo cósmico, del universo como “pliegue” donde están “las cosas juntas tan unidas”. Del final del soneto se colige que este gozo solo puede darse en el ámbito lingüístico y literario y que más allá de este no parece posible una experiencia que nos



reúna con las cosas.<sup>91</sup> Nuestra sed de origen plegado solo se calma en el pozo que inventan las palabras: “que un hilo cualquier hilo el mismo verso / final de este poema sea un pozo / para el tiempo y sus ondas y sus vidas” (2011: 249). Abrevamos en la ficción poética que convierte al verso en un lugar donde el tiempo se amansa, pero al precio de olvidar la metáfora que convierte al “verso final de este poema” en “pozo”.

A partir de aquí, se inicia en *El fugitivo* una cuarta sección donde los poemas progresivamente adelgazan para figurar la borradura y el olvido del poder de desglose de la palabra, necesarios para la satisfacción del deseo panerótico:

vamos barriendo todo  
una mano y un hilo van barriendo todo  
miradas opiniones el café de las siete  
los tapices los nudos  
los pasajeros y las vías  
de tren que cruzan las habitaciones  
la casa el guano el cuervo  
las aldeas las manos los tambores  
los árboles las migas de pan somos (2011: 251)

Este poema funciona como una figura retórica para casi todo el libro: una correlación diseminativa recolectiva que quiere recoger las imágenes sembradas a lo largo de los poemas y conducirlos de nuevo al redil del centro inicial. Con esto se pretende robarle al tiempo sus imágenes, sus palabras, sus hechos, hacer de él algo cada vez más pequeño e insignificante: “el tiempo cada vez más cachorro de tiempo” (2011: 256), dice uno de los versos más brillantes del libro, que acaba –poniendo entre

---

<sup>91</sup>. Recuerda, por tanto, al movimiento de Cernuda en *Ocnos* cuando, en “El poeta y los mitos”, señala que el objeto de su anhelo pertenece al reino de lo mitológico, es decir, de aquello que solo tiene una realidad literaria.

paréntesis la última sección, “Poemas fugitivos”, que de todas formas no está numerada como las demás y eso la “saca” intencionalmente del conjunto—:

el tiempo ese cachorro acorralado  
que gañe en la negrura ante el peligrosa  
que está tan asustado que acaba refugiándose  
dentro de un punto palpitante un punto  
que le calma borrándole del todo (2011: 258)

Por supuesto, el tiempo se ha borrado gracias a la magia de la metáfora, que lo ha convertido en un “cachorro acorralado” que termina por refugiarse en “un punto”. Este “punto” no deja de ser una metáfora que a lo largo del poemario ha circulado detenida en muchos peajes y aduanas. Ahora llega el momento de su cuestionamiento más definitivo, pues el “punto” no aparece. Este signo de puntuación no figura al final de la palabra “todo”, reuniéndola, y su ausencia invita a pensar que no se ha llegado a ningún final. Hay que seguir leyendo, y la palabra “todo” nos remite inequívocamente al inicio del poemario, que se abría con esta misma palabra, tal y como sucedía en *El ciclo de la evaporación*. La estructura de la huida del fugitivo resulta, paradójicamente, circular: el fugitivo acaba en el mismo lugar donde empezó, aquel paraje del que quiso huir, como en una especie de metempsicosis hindú que nos trae de vuelta a los sufrimientos y penalidades de este mundo. El deseo de huida ha engendrado el laberinto y el tiempo finalmente ha triunfado sobre su borradura para enviar al huido de vuelta al inicio de la rueda de las reencarnaciones. La rueda, lejos de engullir el tiempo, lo propulsa.

### 2.3. El punto final

La ausencia del punto como signo ortográfico en el texto expresa la vana remisión en que consiste la búsqueda del “punto inicial”. El punto no existe ya que el estatus del signo mismo queda comprometido por la dinámica metafórica que vehicula el deseo. El signo pliega y reúne significante y significado, pero la metáfora recuerda la separación en que se basa toda significación, según la cual una entidad está en lugar de otra. La ausencia tipográfica del punto resalta la carencia fundamental de esa palabra-punto-gozo que satisface el deseo del fugitivo. El deseo apunta hacia aquello que no está, lo convoca a su presencia, igual que un signo remite a otro ausente que completa su significación según el paradigma funcional de la metáfora. Si la metáfora, como hemos visto en *El fugitivo*, disemina al nombrar, transparenta en el plano de la significación la misma escisión que el deseo pone de manifiesto en el ámbito de la presencia.

El deseo indica de por sí una carencia que requiere una presencia, una sed que postula la existencia de su fuente, un pájaro que engendra desde la entraña de su agotamiento una rama donde descansar. La concepción clásica del deseo dota de prioridad al objeto: el agua me es necesaria y por eso tengo sed. Pero Nietzsche, al cambiar la teleología de los sentimientos por la indeterminación de los “afectos” –disposición de las fuerzas deseantes que carece “de fin y de sentido” (164)–, dio la vuelta a esta dinámica: yo tengo un deseo, y pienso que un objeto puede saciarlo.<sup>92</sup> El deseo genera el pensamiento que, solo posteriormente, juzga que cierto objeto puede saciar este deseo anterior. Este objeto no deja de ser una decisión arbitraria correlativa a la convencionalidad propia del nivel de la significación en la lingüística.

---

<sup>92</sup>. Cito de lo *Fragmentos póstumos*: “ ‘Tengo necesidad de ti’ ¡No! Tengo una necesidad y pienso que tú puedes calmarla (se ha introducido una *creencia*). ‘Yo te amo’. ¡No! Se da en mí un estado amoroso y *pienso* que tú podrás aliviarlo” (2004: 69).

No creo que la poesía española actual tenga en mente aquella superación de la ruptura metafísica de la presencia que para Agamben resultó el logro de la poesía de amor cortés. Pero es posible constatar que, ciertamente, este anhelo de presencia existe y se expresa en los poemas, lo que a veces hace que lleguen a adoptarse en la poesía formulaciones más propias de la modernidad que de la postmodernidad. Este anhelo emprenderá lógicamente modos estéticos de hallar el pliegue que supuso la cima del *trovar clús*, el *gioi che mai non fina* dentro de la estancia de la palabra poética (Agamben, 2016: 224). Más aún cuando se trata de una poesía como la de Jesús Aguado, que, avanzando dentro de la jungla postmoderna, echa de vez en cuando la vista atrás para atender las lecciones del pasado. Precisamente el pasado hindú enseña que la diferenciación entre seres –base estructural de la metáfora y el deseo– pone en marcha una cadena de sufrimientos.<sup>93</sup>

La *a priori* diferencia absoluta de la postmodernidad y el absoluto a la mano del pensamiento hindú tironean de la poesía de Jesús Aguado y esto la coloca en un lugar sumamente interesante. Esta obra se sitúa en una vía media que hace suya una diferencia y una presencia igualmente necesarias, un pliegue de presencia y diferencia esenciales para el gozo erótico que ha de darse en el poema. En *El fugitivo* se adivinan dos formas de presencia en la diferencia que voy a explorar en el resto de este capítulo. Una de ellas la hemos tan solo intuido y se averigua en la recuperación de la forma del soneto, que supone un encuentro inequívoco del yo con la tradición y, por tanto, una copresencia del yo con los otros que ofrece expectativas más optimistas para el deseo. La otra vía despunta en la última sección, “Poemas fugitivos”, y en concreto en el poema “Lección de metafísica”, donde se aprende otro origen que es presencia y

---

<sup>93</sup>. Se lee en la *Katha Upanisad*, “lo que está aquí, está allá. Lo que está allá, está aquí. Quien ve diferencia, va de muerte en muerte” (2001: 97).

diferencia a la vez: no el todo sino el tú, que abre “entre el ser y la nada una rendija / que no les pertenece, una tierra de nadie, / la madriguera de la vida” (2011: 266).

### 3. Te digo, me dices

Es hora de conducir este capítulo hacia su preocupación fundamental, que se pregunta por cierto malestar en nuestra cultura erótica y que poéticamente puede palpase al investigar los usos y los efectos de la metáfora en la poesía de un autor actual. De la previa incursión por *El fugitivo* se puede extraer que el deseo quiebra la presencia e inocular una ausencia en la estructura de lo que existe y que este procedimiento encuentra en la metáfora un modo de articulación poética que escinde el pliegue del ser en el despliegue de las semejanzas y las comparaciones, es decir, de lo diverso. En el plano lingüístico, la metáfora consiste en “el transporte de la cosa a la no-cosa, del es al no-es” (2010: 165), escribía Jesús Aguado en *Diccionario de símbolos*, a la vez que el deseo –en *Benarés, India*– dinamiza igualmente nuestra ontología, pues es “lo que nos transforma en transbordadores de nosotros mismos, transportándonos de una ribera a la otra ribera de lo que somosnosomos en un ir y venir incesante que raya en las aguas de nuestra verdadera historia” (2018: 159). Así, aunque la trama de *El fugitivo* implique la interpretación moderna del mito neoplatónico de la creación –la existencia de un paraíso de plenitud y comunión con todas las cosas en el Uno del que caemos–, otro movimiento de sentido reivindica la necesidad de una diferencia que no se subsuma en Unidad, un Otro que no se pliegue a lo Mismo.

El desafío de la poesía puede ser figurar esta diferencia, hacerla presente sin hacerla lo Mismo, y en esto puede servir la atención que la metáfora y el deseo prestan a

lo que una cosa no es. Este deseo atento al otro no puede contentarse ya con la “teoría neumática” de Agamben, que al fin y al cabo supone un momento fuera de la ruptura metafísica de la presencia solo porque esta plenitud se alcanza al precio de reducir el otro –la amada– a la imagen que el yo acuña de ella. Esta plenitud que se olvida de la otra subjetividad suponía, según Agamben, un lugar más allá de la metáfora, ajeno al desdoblamiento que la metáfora y la significación introducen en el lenguaje. Pero ahora la metáfora, que desea lo otro de la cosa, puede ponerse al servicio de la presencia, pues la presencia verdadera requiere la puesta en contacto de lo que somos con el / la que no somos, es decir, el traer a nuestra habla lo que no es nuestra habla. Este gozo erótico, a mi juicio, se desmarca de la dialéctica del deseo de *El fugitivo*, pero aparece intuido en “Lección de metafísica”.

En “Lección de metafísica” se produce un encuentro erótico que diverge del “panerotismo” –por utilizar el término con el que Bousño bautiza el anhelo de Aleixandre de comunión con el cosmos a través del eros– más o menos activo, pero cuestionado, en las secciones numeradas de *El fugitivo*. Aquí, el gozo erótico también se formula como una borradura: “Me palpas con tus manos infinitas [...] / y se borra mi cuerpo y al borrarse / por fin se hace visible: un signo cero / suspendido en el aire entre nosotros” (264). Pero el cuerpo borrado trasluce y visibiliza una presencia, que, dada la deliberada ambigüedad sintáctica del pasaje, puede considerarse el cuerpo mismo, pero también un “signo” “entre nosotros”. Las manos de la amada escriben este signo en que el cuerpo del amado se metaforiza y se transforma. El signo es una diferencia, pero también una reunión, que articula amado y amada como significante y significado, como una remisión donde ninguno de los dos adquiere la primacía. La reunión en el “signo entre nosotros” requiere por tanto una parcial borradura de la excesiva presencia del yo que escribe para dejar espacio a la amada convocada. Este “signo entre nosotros”

es la estancia nupcial, pero no porque en ella el amado se reúne con la imagen de su amada por fin exteriorizada sino porque dos voces coinciden en la escritura del poema, la de la amante poeta y la de la amada que ahora también se hará dueña del lenguaje: “No me pienses y escribe nuestro amor / en la tierra de nadie del poema”. En “Lección de metafísica” esto se formula como hipótesis, es más, como deseo, y por tanto aún no hay una presencia efectiva, sino una llamada que será respondida cuatro años más tarde en *Lo que dices de mí* (Pre-Textos, 2002).

### 3.1. *Hablo de ti*

Antes de *Lo que dices de mí*, Jesús Aguado había frecuentado la poesía amorosa. Poemas dedicados a este tema aparecen en libros como *Mi enemigo*, *Semillas para un cuerpo*, *Libro de homenajes*, *Los amores imposibles...* En este último, que ganó el premio Hiperión en 1990, el amor protagoniza al menos una de las dos secciones, titulada cuasi homónimamente. En esta parte, la metáfora acompaña al amor en su protagonismo y determina de manera significativa cada historia romántica. Cómo terminan estas aventuras eróticas puede introducirnos a los motivos estéticos y eróticos de los que parte *Lo que dices de mí*.

La serie de poemas “Amores imposibles” se compone de textos escritos fundamentalmente en pasado. Narran por tanto historias de amor que acaban en despedida, cuando uno de los dos al final desaparece de escena. Estos poemas se caracterizan además por otro atributo: en la personalidad mínimamente trazada de las amadas se proyectan los rasgos de otros seres. Los gestos y acciones de las amadas se comparan normalmente a un elemento, como puede ser un pastel o una anaconda, y el

desarrollo de esta metáfora estructura el despliegue del poema. Como estos poemas desembocan en una desaparición, no resulta descabellado pensar que ciertamente la metáfora participa activamente en la fuga final de la amada.

No puedo detenerme ahora en ilustrar cómo la mayoría de los finales de estos poemas proponen una ligazón íntima entre metáfora y desaparición de la amada, que condiciona evidentemente la escritura en pasado y en ausencia. Aquí la metáfora suple el cuerpo, ocupa el lugar vacío que este deja. La amada no comparece por sí misma, sino siempre bajo la apariencia con que la refigura la imaginación metafórica del personaje poético. En estos poemas, la imaginación metafórica sustituye en el texto a la alteridad que el erotismo requiere. El poema “El hielo” servirá como ejemplo que ilustra mi hipótesis acerca de esta ligazón, lo que nos lanzará enseguida a *Lo que dices de mí*.

En el caso de “El hielo”, la presencia de la amada queda sepultada bajo el alud de metáforas que se evocan para representar su frígida hermosura. A la amada se la compara con la espada de un samurái –“Su hermosura tenía algo de la altivez de un samurái: / era una religión y era una espada” (2011: 78)–; sus pómulos son tersos “como nieve sin hollar”; se habla de “la luz boreal de su piel y sus ojos”, y, por último, menciona que “su frialdad se parecía más / a la del hielo sucio que queda en las aceras / que a la de un helado de vainilla” (78). Cinco elementos de un mismo campo afectivo se nombran en el poema para representar en el texto a la amada. Por supuesto, esta representación procede de la imaginación poética del autor y no supone la comparecencia de una alteridad real que eleve el deseo a encuentro erótico. De ahí las exigencias que pone la mujer para iniciar la aventura sexual: “[...] ‘Conozco, por amigas comunes, / que escribes epigramas, cómo hierve tu sangre y que roncas. ¿Serías / capaz de renunciar a estas tres cosas para probar las aspas de mi lengua?’” (78). El gozo sexual requiere cierta suspensión de la escritura personal, una ascesis cuyo fin no es el



silencio, sino probar la lengua/el lenguaje de otra persona.<sup>94</sup> La amada exige deponer la escritura poética que previamente ha transformado al resto de mujeres –¿esas “amigas comunes”?– en signos de su huida y de su ausencia. Contra la metaforización, sugiere así dejar aparecer a la otra en el poema mismo, como se proponía en “Lección de metafísica”.

Como se concluye de la metáfora que cierra el parlamento de la mujer, al final del poema el yo reconoce que no pudo renunciar a la escritura y eso explica que todo el poema se halla escrito en pasado y en metáforas. Otra de las mujeres que conforman este friso de amores imposibles y evaporados le reprocha al poeta esta misma deficiencia amorosa. Confiesa el yo poético: “Al final concluyó que yo también la incomprendía / porque siempre la estaba midiendo con palabras [...] / no con mis manos y mi boca, no con mi piel, no con la sombra / de mis árboles, el mar de mis caricias ni mis gatos de niebla” (“La locura”, 2011: 83).<sup>95</sup>

Estos “amores imposibles” lo son, por tanto, por una falla compartida: la esencial incompreensión con que nuestras palabras miden al otro. Nuestra representación del otro será, casi siempre, una imagen subjetiva, parecida pero diferente, una metáfora que, proyectada sobre otra subjetividad, puede llegar a opacar esa presencia ante nuestros sentidos. Si ha de haber gozo erótico en el poema, reunión de dos en la estancia del lenguaje, se ha de estar precavido contra el poder de la metáfora, que, puesta al servicio de la mismidad, puede disolver al otro en la Unidad, ya sea panteísta, idealista o

---

<sup>94</sup>. En *El placer del texto*, Barthes dictaminó que la erótica del texto requería la muerte del autor (2007: 20). Como en la unión amorosa, donde el sexo y la muerte por deslimitación son la misma acción, el placer sexual del texto radica en que deslimita y abole las categorías gramaticales que designan el yo y el tú, el autor y el lector (22).

<sup>95</sup>. En el poema que cierra la sección, “Viento de Levante”, se produce una inversión que no compromete mi interpretación. Aquí, la amada asume el discurso y metaforiza al poeta equiparándolo con el viento de Levante: “ ‘El viento de Levante es un enterrador: / sepulta cuanto toca’ ” (86). La amada finalmente explicita la metáfora: “ ‘Hablo de ti, imbécil.’ ”, y con esto despide al poeta, que desaparece de escena. No casualmente, el libro acaba aquí.

pansexualista. Sobre este aspecto de la ética de la metáfora, el propio Jesús Aguado reflexiona en *Benarés, India*: “Ni los barcos ni esos hombres esforzados, que parecen haber estado haciendo eso durante milenios (y quizá lo hayan estado haciendo) se merecían ser degradados a mero símbolo de otra cosa: son sobrecogedora y poderosamente lo que son, y con eso basta” (2018: 22). Así, la escritura debe ceder un espacio –una borradura del yo– para que el otro entre en nuestro lenguaje, comparezca en su alteridad y deje su huella en el poema.

El tono humorístico de estos poemas no debe oscurecer la reflexión ética a la que invita y que se incardina en algunas ideas que avancé en el epígrafe primero de este capítulo. Mi breve recorrido por algunas teorizaciones modernas y postmodernas sobre el deseo muestra que este último se ha ido liberando progresivamente de sus determinaciones para refulgir como una suerte de absoluto anterior a finalidades reproductivas, objetos deseados y sujetos deseantes. El deseo sobrevive a estas pérdidas para ganar en ubicuidad y en soberanía, pero su crecimiento ha llegado a eclipsar cualquier presencia que no se reduzca a la experiencia de un impulso, y en parte ha sustentado la deconstrucción postmoderna del sujeto. Ante esto, uno podría pensar que el sujeto entrega gozosamente su integridad para gozar de “los cuerpos y los placeres”, en palabras de Foucault (2009: 167). No obstante, la pregunta que nos deja esta visión postmoderna del deseo es si el otro con quien gozamos está dispuesto también a disolverse en la foucaultiana “sonrisa en el aire” (Butler, 2007: 83) para nuestro disfrute o, llevado a estos “Amores imposibles”, si el otro está dispuesto a soportar la violencia retórica de ser representado como anaconda, pastel, hielo o cualquier otra materia de la que los sueños están hechos.

Al desprenderse progresivamente de sus determinaciones, el deseo se ha convertido en una fuerza liberada que, desde la ideología postmoderna, no admite

cortafuegos. En teoría, nada debe impedir la libre realización de la sexualidad. Esta idea ha calado hondo en nuestra conciencia y permea en numerosísimos textos, entre los que se encuentra, por ejemplo, esta cita extraída de un ensayo de Luis García Montero: “Hay otra posibilidad: hacer flexibles los espacios públicos, dinamitar las murallas del centro, asaltar la norma, esforzándonos en defender cualquier tipo de libertad sexual [...] me importa una sociedad que ampare como personas normales a los ciudadanos que viven su deseo con absoluta libertad” (2000: 103). Uno asiente casi instintivamente con el corazón ante esta afirmación, pero una segunda lectura levanta la sospecha. Evidentemente, no podemos admitir con tanta ligereza el “absolutismo” de “cualquier tipo de libertad sexual” si involucra una realización que arrolle la libertad de otra persona. Esta salvedad obvia pero olvidada es tan siniestra como significativa.

El olvido del otro –de quien es deseado– atraviesa buena parte de la literatura y el pensamiento sobre el deseo. Uno puede convencerse de que el “círculo neumático” colma el deseo del amante en el amor cortés, pero también cuestionar el destino que sufre la amada, reducida a imagen, es decir, a producto de la imaginación del sujeto. La misma pregunta puede trasladarse a la poesía de Vicente Aleixandre, que se desprende de la individualidad y la personalidad de la amada y la convierte, con la “varita mágica de la analogía”, en el cosmos deseado. Por último, la duda ética incide además sobre las prácticas de la India que funden erotismo y mística, puesto que –según la explicación de Mircea Eliade– durante el acto sexual se diluye la personalidad de los amantes: “Toda mujer desnuda encarna la Naturaleza, la *prakṛti*” y “la compañera del rito se convierte en una diosa, de la misma manera que el yogui debe encarnar al dios” (2002: 13). En

estos casos, parece que la poesía no ofrece reparo a que el otro sea transformado en la imagen que yo me hago de él, en *mi* metáfora.<sup>96</sup>

Estas tradiciones no han pasado sin cuestionamiento alguno en el ámbito poético. Claudio Rodríguez se muestra muy suspicaz respecto a los poderes de la metáfora en “Mientras tú duermes”, de *El vuelo de la celebración*. Este poema expresa, frente a la pérdida de la amada en su imagen, un fuerte anhelo de presencia, de corporalidad:

Cuando tú duermes  
pones los pies muy juntos,  
alta la cara y ladeada, y cruzas  
y alzas las rodillas, no astutas todavía;  
la mano silenciosa en la mejilla izquierda  
y la mano derecha en el hombro que es puerta  
y oración no maldita. (2009: 277)

El poema se desenvuelve en un vuelo muy raso y cercano al cuerpo que contempla, como no queriendo despegarse mucho de la compañera que aún duerme. No obstante, al final de la estrofa se sucede una primera metáfora –“la mano derecha en el hombro que es puerta”–, que no en vano enuncia un movimiento de salida. Y es que la metáfora aleja, expulsa de la presencia, hace salir de la estancia donde duermen juntos. El poema sigue y, tras algunos versos, aparece otra metáfora que sugiere el viaje, la salida:

Ahora que estás durmiendo  
y la mañana de la almohada,

---

<sup>96</sup>. También recientemente, Guillermo Carnero ha construido su *Carta florentina* sobre la conciencia de esta práctica poética: “Yo te inventé y creí. Tu luz fue mía [...]” (2018: 35). Y con más oblicuidad y metaliteratura: “La mujer es belleza germinada / como los adjetivos que acuden al poema” (27) o “vivirás gracias a mis versos” (36).

el oleaje de las sábanas,  
me dan camino a la contemplación,  
no al sueño, pon, pon tus dedos  
en los labios,  
y el pulgar en la sien,  
como ahora. Y déjame que ande  
lo que estoy viendo y amo: tu manera  
de dormir, casi niña [...]  
Te estoy acompañando. Despiértate. Es de día. (2009: 277 y 278)

Ante la segunda incitación a la aventura contemplativa que transformaría a la amada –el oleaje–, el poeta pide quedarse en la estancia, contentarse con el gesto rutinario del cuerpo que duerme para andar “lo que está viendo”. La contemplación visionaria –típica de la poesía de Aleixandre, quien fue maestro para Rodríguez– cede el lugar al ver simplemente una manera de dormir. Esta segunda forma de visión se descubre, en el último verso del poema, como una manera de estar juntos, como una compañía.

### 3.2. *Lo que dices de mí.*

Desde la perspectiva alcanzada se observa el nodo que entrelaza el deseo y la metáfora, la presencia y la violencia tropológica que ocurre en un poema. Esta perspectiva permite comprender cómo *Lo que dices de mí* irrita una variedad de tradiciones de poesía amorosa –la poesía erótica hindú, el trovar cortés medieval o las visiones poéticas surrealistas–, algunas de las cuales han sido objeto de interés intelectual por parte del propio Jesús Aguado. *Lo que dices de mí* se entronca más bien

en una intención poética que, como he señalado para el poema de Claudio Rodríguez, pretende la presencia que se presenta a sí misma en un poema gozoso sin mediación metafórica. No obstante, la estrategia es distinta, pues, en lugar de la presencia que se palpa sin mediación metafórica en la estancia nupcial del poema, *Lo que dices de mí* transita primeramente por el camino que se adivinaba en el último poema de *Los amores imposibles*. Solo después reformulará su propuesta para pretender la presencia pura que anhela Claudio Rodríguez, aunque partiendo de un paraje cultural distinto cuyo suelo es una postmodernidad que impugna la presencia natural e inmediata.

Como una reacción contra el histórico privilegio de la escritura –que transforma al otro en una proyección mía– *Lo que dices de mí* intenta cambiar la dirección de esa violencia. Esto se deja ver con claridad desde el primer poema del libro, que enuncia la paradójica posición de esta empresa poética. El poeta no va a decir de alguien; va a registrar el efecto de lo que alguien dice sobre el yo escribiente. La violencia cambia su curso y ahora quien escribe recibe en el poema el caudal metafórico que lo transforma: “Lo que dices de mí / es saliva y es tierra que amasas para darme / figura de caballo, figura de montículo / figura de lunar, figura de tu espalda” (2011: 319). La imagen de la tierra amasada con saliva remite a una constelación de mitos –el Génesis, Prometeo, Pigmalión– que activan la fantasía en el poema. Siguiendo la polaridad conceptual que he utilizado en diversos momentos de mi tesis, la fantasía figura la acción del otro sobre el yo y esto lo hace frente a la imaginación, que parte de la subjetividad para recortar al otro conforme a la imagen que de él nos hacemos. En este caso, la remisión a mitos de gran operatividad dentro del territorio de la ciencia-ficción moderna –desde Frankenstein a clones y otros seres humanos cultivados por científicos y filántropos desequilibrados que pueblan las películas de Hollywood y los libros de filosofía

actuales– amplifica el sabor fantástico de este pasaje. No obstante, la fantasía no logra por ahora una ruptura del nivel diegético en sentido estricto.

En este primer poema, la acción del otro no siempre engendra y a veces destruye:

Lo que dices de mí  
es estaca que busca  
con avidez al ávido corazón de ese muerto  
que ronda mis castillos y se duerme en sus sótanos,  
ese muerto no muerto que llamamos amor. (2011: 321)

Este pasaje vampiresco puede usarse para echar en cara la puñalada que supone a veces lo que dicen de nosotros. Mi interpretación, no obstante, se apoya en una variante del mito de Drácula proveniente de un cómic del que Jesús Aguado no confiesa el nombre. Tanto en *Benarés, India* como en *Diccionario de símbolos*, el poeta comenta con interés esta historietita en la que el villano es un vampiro que tiene la habilidad de situar el corazón en distintas partes del cuerpo para esquivar así la estaca del héroe. Aunque el héroe consigue derrotarlo, logra una victoria pírrica. En sus últimos segundos de vida el vampiro pudo hundir sus colmillos en la piel del héroe, que se convertirá a su vez en vampiro (Aguado, 2010: 105). Con este hipotexto en mente, el pasaje citado del primer poema de *Lo que dices de mí*, también de corte fantástico, refuerza la acción transformadora que las palabras de la amada ejercen sobre el poeta, pues, como en el cómic, el corazón dará su salto más grande –anidando en otro cuerpo– una vez atravesado por la estaca y las palabras de la otra persona. De ahí que posteriormente, hacia el final del primer poema, se escriba: “Lo que dices de mí me resucita”.

Los siguientes poemas inciden en cómo las palabras de la amada hacen nacer al poeta que escribe: “Tus palabras: / me envuelven en una placenta y me colocan /

delicadamente en tu interior para gestarme” (2011: 324) y “me llevas en tu interior como una madre al feto” (2011: 325). En el poema II, al que pertenecen los versos citados, se retoma igualmente el motivo del nacimiento en el otro que introducía en el primer poema la referencia a la variante del mito del vampiro: “Dejarse nacer en otro es un acto de fe, una locura”. Luego concluye explicitando la inversión de la dirección de la escritura: “Tus fluidos me escriben, me dibujan el modo de salir: / he de beberlos para que tengan sentido” (326).

La traslación de un ser a otro se produce, naturalmente, por medio de la metáfora. Las palabras de la amada envían al yo a la rueda de las encarnaciones. Lo hacen montículo, caballo, espalda, pero también vampiro y feto. Este lenguaje encauza el yo poético hacia otras formas y el flujo a través de estas existencias diferentes reemprende la huida de la esencia hacia el devenir, con la consiguiente pérdida de presencia individual, diluida en el cosmos panerótico que las metáforas de la amada proponen –“Algo dice de mí cada ser, cada cosa / que ocurre, todo dice / un aspecto de mí / y lo señala” (2011: 327)–. La estructura de esta parte del poemario invierte las acciones tradicionales del objeto deseado y el sujeto deseante, aunque deja intacta, representada, la transformación que el yo padece en las manos del discurso.

En principio, estas transformaciones no parecen dañinas o, al menos, no son consideradas como una violencia por quien las sufre. Quiero decir que *a priori* son asumidas y valoradas dentro del paradigma cultural postmoderno al que Jesús Aguado, en ocasiones, se muestra cercano. Jesús Aguado ha celebrado en diversas ocasiones este transporte de ser a ser, esta siembra del yo en otras existencias, a la que ha bautizado con el nombre de “superficialidad”, en el mejor sentido de la palabra: “Todos somos superficiales porque ésa es la condición del hombre en el mundo –nadie es más que el reflejo del sol en una hoja o el de una bombilla en un vaso–” (2018: 112). Igual que el



corazón del vampiro, los reflejos tienden a desplazarse con facilidad por diferentes superficies, a incidir y habitar sobre objetos diversos a lo largo de las horas del día. Así, nuestra forma de ser también se irisa sobre superficies cercanas o lejanas pero distintas del cuerpo que encarcela la conciencia. De esta manera, hemos de ser “a la manera del resto de los seres, y pueden integrarse en la danza de la vida sin perder el paso, sin perderse en sus pasos, patinadores que rayan en el hielo la escritura de su felicidad” (2018: 112).

Esta celebración de la metamorfosis la hemos visto ya, activa tanto en su poesía –*El fugitivo*, pero también “Las metamorfosis de Ovidio”, de *Libro de homenajes*– como en la prosa y declaraciones de Jesús Aguado –recordemos su intervención en la entrevista realizada por Francisco José Cruz que he citado más arriba, en la que se expone sobre el tema de la metamorfosis–. Lo que ahora quiero perseguir es la función de la “escritura” de esta felicidad metamórfica que patina por el hielo de las superficies.

Sin duda, la idea de ser que Jesús Aguado pone en práctica en estos pasajes se inscribe en una ontología débil que halla en la vulnerabilidad y la maleabilidad la ocasión de felicidad que la cultura postmoderna abre en el seno de la rigidez subjetivista moderna. El ser liviano y ágil que se desliza por las superficies es un ideal que comparten pensadores tan distintos entre sí como Vattimo y Deleuze. Ambos, no obstante a sus diferentes herencias y adscripciones intelectuales, hallan en el lenguaje una forma de traslado y de dinamización del ser que ofrece el enriquecido suelo en el que crece la poesía de Jesús Aguado. La visión de la metáfora aquí no es otra que la de un experimento que se aplica sobre nosotros mismos para transmutarnos –Vattimo– o la de un “diagrama” de vectores de transformación –Deleuze–.

Por su íntima relación con la configuración del deseo, el análisis de Deleuze ofrece un puente que conecta la transmutación lingüística con el gozo erótico. El

pensamiento de Deleuze crea un esquema que dota de sentido a la expresión “erotismo metafórico” – lo que en el caso de Vattimo sería algo así como una “política metafórica”–. Deleuze entrama una conexión directa entre las pluralidades intensivas y gozosas del cuerpo –liberado de la organización del organismo– y el “diagrama” que transforma y confunde los límites de toda organización en pos de la “indiscernibilidad” entre individuos. Lo que representa el diagrama entonces no es un ser determinado –el yo poético Jesús Aguado como caballo, espalda o Drácula–, sino un acontecimiento que supone la realidad última de los seres que interactúan en él: “el pájaro es sustituido, no por otra forma, sino por relaciones totalmente diferentes que engendran el conjunto de una Figura como el análogo estético del pájaro [...] El diagrama ha actuado imponiendo una forma de indiscernibilidad o de indeterminación objetiva entre dos formas de las que una ya no estaba y la otra aún no” (2009: 160). Aunque los seres no se disuelven en el Absoluto de la Naturaleza, la deuda de Deleuze con las teorizaciones modernas de Schopenhauer, Freud y Bergson se palpa en la amalgama final de los seres en el eje de fuerzas sádicas que vehicula la metáfora.

Las palabras, al hacer lingüísticas las fuerzas del cuerpo que no son de suyo lingüísticas, se impregnan de un poder erótico. Visibilizan la sexualidad sádica de estas fuerzas, como la pintura de Bacon. Esto se aprecia en el poema cuarto de la primera sección de *Lo que dices de mí*, texto en el que las palabras de la mujer ocupan el lugar de uno de los amantes y desempeñan distintas labores sexuales más o menos explícitas: “Lo que dices de mí mordisquea / mi sexo en la estela de un barco” (2011: 329) o “Lo que dices de mí / acaricia tu pubis en una enredadera” (330). En esta proliferación selvática de las palabras, que usurpan el rol de las personas, ya se plantea el problema al que la segunda parte de *Lo que dices de mí* intenta dar solución. Este problema es el que he intentado formular a lo largo de estas páginas: ¿con quién, al fin y al cabo, se hace el

amor en el poema? ¿Con un fantasma o una imagen, con la naturaleza, con el cosmos, con nuestros propios impulsos, con un humo de miembros y sonrisas sin identidad alguna, con las palabras mismas? Ante esta incomodidad que perturba nuestra cultura del deseo, el poema VI nos conduce de la mano a la segunda sección al intentar estabilizar geográfica pero sobre todo existencialmente al yo y al tú, preservados de toda metaforización:

Lo que dices de mí me obliga a contestarte  
lo que digo de ti te obliga a contestarme:

de tanto tú venir a mi casa,  
de tanto yo acudir hasta la tuya

se va abriendo un camino. (2011: 334)

El diálogo que se plantea aquí constituye un erotismo que se escinde de la fuerza transformadora de la metáfora y cuyas posibilidades se plantean en la segunda sección. Si el *leitmotiv* de la primera sección era “lo que dices de mí”, en la segunda sección se cambia por “estábamos ahí detrás del seto”, que no en vano trastoca la agencia de la segunda persona que nos transforma con su palabra en un plural que pretende reunir en la lengua a los dos amantes. Además, la escenografía donde se produce el encuentro erótico remite a un estado de naturaleza que el poema preserva y opone a la constante desnaturalización del discurso: “Estábamos ahí / a salvo del bullicio feliz de las palabras / lo que dices de mí / lo que digo de ti” (2011: 349). Y también “estábamos ahí / sin arcos de palabras sin flechas de palabras / desarmados y solos como el óxido que baja por la verja / sin cepos de palabras sin lazos de palabras” (350). No obstante, estas palabras, por primera vez, se filtran en el poema. Aparecen en cursiva y es un discurso

llegado desde la cotidianidad que se entrecruza en distintos momentos con el lenguaje poético. La estrofa a la que pertenecen los cuatro versos inmediatamente citados sigue:

estábamos ahí  
sin arcos de palabras sin flechas de palabras  
[...]  
mientras ladra el Decir ladra el Nosotros  
mientras ladran a coro las palabras  
lo que dices de mí lo que digo de ti  
*ayúdame a peinarme la leche no está fresca*  
*gracias por el jersey gracias por tu sonrisa*  
*hoy te toca fregar y a mí las camas*  
*ayer no te acordaste de recoger las fotos*  
*se han mustiado las rosas pero no los geranios.* (2011: 350)

A pesar de la diferencia tipográfica, si uno analiza de cerca este fragmento aprecia que la distinción no es radical, y esta indistinción frustra las esperanzas de satisfacción del deseo. El análisis literario desentraña que en realidad la irrupción del discurso cotidiano no es tan fuerte como aparenta, pues sucede la sorpresa de que en realidad el discurso cotidiano está perfectamente medido según el registro poético. Los versos en cursiva continúan la medida métrica de los versos anteriores: son igualmente endecasílabos y alejandrinos rigurosamente compuestos por sus hemistiquios heptasílabos. Esto produce una asimilación de la irrupción a la contigüidad del discurso poético, de manera que no se logra la ruptura del nivel diegético que la cursiva prometía. Así, la imaginación poética se adueña de la irrupción fantástica de lo otro, que en este caso resulta la voz de la amada hecha presente en la voz poética que escribe el nosotros. El yo hace pasar las intervenciones de la amada por el tamiz métrico y así reduce su potencial alteridad. Al homogenizar la alteridad, lo que se produce es una

pérdida de la presencia de la voz otra, que era la oportunidad de presencia en la dimensión lingüística del poema.

La ocasión perdida trastoca el esquema poemático que antes he trazado. Como el encuentro erótico en el poema tenía que producirse como este entrelazamiento de dos discursos para que la presencia de la amada fuese efectiva en el nivel material –lingüístico– del texto, el otro encuentro, que se produce detrás del seto, solo finge la naturalidad que nos refugia del poder alterador de la palabra. En efecto, la palabra incursiona en el enclave natural para diseminar lo que estaba unido, para llevarlo de su estar a su no estar, como evidencia la proliferación metafórica que se lee en este pasaje:

estábamos ahí tras los arbustos  
como tréboles setas coccinelas  
como asteroides recién precipitados del olvido  
como el tallo espinoso de la nada  
como torpes alumnos del sauce y la colina  
como luz rebotando de tu cuerpo a mi cuerpo de pared a pared  
quitándonos despacio los ladrillos  
quitándonos ladrillos uno a uno para poner un claro del bosque entre los dos.  
(2011: 351)

Contra toda expectativa, el desnudarse de ladrillos no reduce la distancia, sino que abre un espacio más despejado pero no menos extenso entre los dos. Este pasaje impugna así la contraposición moderna palabra-naturaleza que diferenciaba entre la naturaleza inmediata del encuentro erótico y la artificialidad lingüística y solipsista.<sup>97</sup> La incursión de la metáfora en el encuentro erótico inculca el lenguaje en el seno de la naturaleza misma, lo que genera una desconfianza hacia toda ilusión de presencia que se

---

<sup>97</sup>. En este sentido, se lee en *Lo que dices de mí*: “estábamos ahí tras los arbustos / orinados por hadas y unicornios / orinados por la velocidad por la imaginación por las metáforas [...] / manchados por la orina del lenguaje” (2011: 356).

manifiesta en la ambigüedad de este fragmento: “estábamos ahí, / barriendo la hojarasca del antes y el después para quemarla en nuestro sexo / desocultados como un salto de jaguar pero ocultados como iguana en una poza / desocultados y ocultados como la palabra en el canto” (2011: 355). La metáfora, el “como”, es lo que introduce la sospecha en el incendio del sexo, la imposibilidad de distinción entre el ocultamiento y el desocultamiento, pues la metáfora oculta a la vez que desoculta, y es en sí misma una quiebra en el pliegue de la presencia.

La presencia a la que *Lo que dices de mí* está llamando, el encuentro erótico y lingüístico en el poema podía haberse producido con la irrupción fantástica de la prosa, que, poniendo en quiebra el lenguaje del yo, haría comparecer la presencia de una diferencia. Esta prosa abortada por la métrica frustra el deseo que Jesús Aguado manifiesta en el último pasaje de *Benarés, India*, que cito con prolijidad –aunque con recortes– para que se vean mejor las direcciones que este fragmento en prosa imprime en el poema que comento:

Demasiada poesía en mi vida me ha vuelto ingrátido. Floto en el azur escandiendo sílabas de éter, buscando el metro exacto para decir adiós a todo esto. Lejanísimo, remoto: ya casi nadie puede verme [...] Tanto hablarme la poesía de las nubes me ha hecho fugarme hacia las nubes, hacia los agujeros negros [...] –¡caer!: qué redentor y hermoso me parece este verbo de repente–[...] Y entonces me digo: tengo que aprender a pesar. Ser mi propio lastre. Atarme sacos de arena a la cintura, atragantarme de bollos de crema. Lo que sea con tal de librarme de la liviandad que me difumina metro a metro en la oscuridad agresiva de las centellas y los meteoritos [...] Que la prosa sea mi lastre, mis bollos de crema, mi señora gorda, mis kilos de más. Que la prosa me devuelva a la tierra sin condenarme a ella. Que no me robe lo alto, pero que no me permita alejarme con él, ser abducido por esas naves tuyas con forma de corazón bruñido [...] Prosa, poesía: el coito de la tierra y el cielo. (2018: 163-166)

La poetización de la prosa en *Lo que dices de mí* ha sido entonces un *coitus interruptus* que evapora la alteridad del discurso de la amada en el registro lírico. Al final del poema, el yo toma conciencia de la oportunidad perdida de esta fantasía prosaica y por eso se representa a sí mismo como en espera aún del poema erótico prometido:

estábamos ahí  
detrás de los arbustos  
o tras el seto  
abrazados e inmóviles  
como raíz medicinal en manos de una enfermera  
a salvo de los perros de la casa  
esperando  
esperando  
esperando el poema. (2011: 357)

#### **4. Hijos que redimen a sus padres**

##### *4.1. Otro eros*

*Lo que dices de mí* cierra las posibilidades de presencia a ambos lados del pliegue y muestra la esterilidad de nuestra postmoderna cultura del deseo, que hurta los enclaves donde la presencia puede darse. Las teorizaciones contemporáneas del deseo no permiten que surja una verdadera alteridad, que o bien se hunde en el seno de la naturaleza o bien se representa como una ilusión ontológica de la imaginación que sueña una persona donde en teoría actúa una configuración tridimensional de una

misteriosa fuerza blanca. La alteridad ausente en la segunda sección de *Lo que dices de mí* nos deja ver por dentro el malestar que nuestro ideario erótico nos provoca: nuestra impugnación de la presencia, tanto en la naturaleza como en el lenguaje, se traduce en un olvido del otro que se encuentra por doquier en nuestras manifestaciones y formulaciones del deseo en Foucault, Deleuze y Butler.

Sin embargo, la insistencia en el deseo no puede ser más característica de una sociedad que padece la soledad como una enfermedad que organismos como la OMS ha hecho asunto de salud pública. Quién sabe si, en el caso de que cale aún más hondo el paradigma postmoderno y se extirpe de nuestras disposiciones emotivas la idea de persona, se dejará de percibir con total claridad el anhelo de presencia que aún alienta en la poesía actual. Sea como fuere, la poesía aún aspira a que llegue el “poema”, el “signo entre nosotros” que reúna por fin la presencia. Y *Lo que dices de mí* pone en juego, si no soluciones, al menos sí preguntas que merecen exponerse y afrontarse. Una de estas preguntas es un “pero” a diversas formas tradicionales de poesía amorosa cuya estética pasa por encima de la integridad existencial de la amada. Hoy nuestro anhelo de presencia ya no puede conformarse con la representación imaginativa de la amada, sino que prueba dispositivos estéticos que intentan hacerla presente, no como imagen, sino precisamente como presencia, como irrupción fantástica de la otredad en la mismidad. Quizá esto requiera apoyarse en un cambio de mentalidad que ajuste nuestras teorías del deseo a nuestras demandas éticas, y quizá esto pueda realizarse si se recuperan –y actualizan, limpiándolas de algunas ideas y formulaciones hiperbólicas– ciertas conceptualizaciones como la de Martin Buber o la de Dietrich von Hildebrand, quien elabora un estudio fenomenológico del deseo centrado en lo que tiene de reconocimiento del valor del otro (2009: 19).



También Octavio Paz, en *La llama doble*, introduce la “aceptación del otro” en el sentimiento amoroso (1993: 124 y 129), aunque para Paz este rasgo es precisamente aquel que distingue el amor del erotismo, y por lo tanto resulta más difícil sustentar un erotismo abierto a la trascendencia del otro desde el pensamiento de Paz, que no en vano desemboca en la tentación moderna del absoluto perdido: “regresamos a la indistinción del principio, a ese estado que entrevemos en la cópula carnal. El amor es un regreso a la muerte, el lugar de reunión” (145). Probablemente ante esta peligrosa concepción de lo erótico como vehículo de una “indistinción” ante la que el otro no encuentra protección, María Zambrano advierte de la pérdida que supone esta centralidad de la pasión en nuestro pensamiento sobre el amor. Es, dice la filósofa, como si “extrajera lo divino y avasallador de él para dejarlo convertido en un suceso, en el ejercicio de un humano derecho y nada más” (1984: 86). Así, contra el amor considerado como un derecho *mío*, Zambrano reivindica la esencial alteridad propia del amor que nos hace “vivir fuera de sí por estar más allá de sí mismo” (1984: 90-91).

No obstante, la presencia del otro no se agota en el amor erótico. Naturalmente, existen encuentros que no se saldan en la frustración o en el intercambio sexuales, aunque sí mantienen algunas de sus características, como la de una esencial apertura hacia un otro que no se abarca en el objeto del deseo, sino que se hace comunitario al proyectar el deseo en el curso del tiempo y de la historia para fundar familia y, a la larga, comunidad. Aunque lo parezca, no se trata de un entendimiento de la sexualidad exclusivo del cristianismo. De hecho, sorprende encontrarlo en un pensador tan central para la postmodernidad como Nietzsche. Ciertamente, esta es una faceta del filósofo alemán no tan explorada como otras, pero quien lea *Así habló Zaratustra* percibirá enseguida un tono de urgencia y remisión al otro que acompaña a cualquier celebración de la creación de valores y a cualquier mandamiento de transmutar valores.

La doctrina de Zaratustra abaja al hombre, lo transforma en el momentáneo remanso de un flujo, pero también lo dota de una dirección, e incluso de una teleología que Nietzsche mismo había arrebatado al deseo al conceptualizarlo como “afecto” (2004: 164). El hombre fluye y debe perecer, pero este fin supone una apertura que deja comparecer a un otro: “lo que en el hombre se puede amar es que es un *tránsito* y un *ocaso*”, “un puente y no una meta” (1999: 38). Este otro no es el prójimo de Cristo o de Levinas, sino el superhombre, que se presiente en el amigo con quien se celebra en la tierra (103). La celebración enseguida se lanza hacia el futuro de la generación y la amistad y el amor se convierten en “flecha y anhelo hacia el superhombre” (117). Dentro de su programa de transmutación de valores, Nietzsche resignifica la apertura a la vida del eros cristiano y la dirige hacia una nueva tierra: “El país de los hijos es el que debéis amar: sea ese amor vuestra nobleza [...] en vuestros hijos debéis reparar el ser vosotros hijos de vuestros padres: ¡así debéis redimir vosotros todo lo pasado! (287).

En el fondo, Nietzsche interioriza una interpretación de la historia de fuerte raigambre decimonónica, pues la cinética del progreso aún arroja hacia el futuro los deseos del pasado. Al hacer suya esta dinámica, *Así habló Zaratustra* expone el íntimo ideario mesiánico que le es propio, según el cual el futuro redime los errores del pasado y satisface sus anhelos más íntimos. Como el cumplimiento de una promesa, el futuro actualiza las experiencias del pasado y “resucita” la historia, encarnando la paradoja de un pasado nuevo, vivido y querido en el presente: “ahora los sepulcros balbucean: ‘¡redimid a los muertos! ¿Por qué dura tanto la noche? ¿No nos vuelve ebrios la luna?’ Vosotros, hombres superiores, ¡redimid los sepulcros, despertad a los cadáveres!” (1999: 432). Aquí, el futuro preña de sentido las vidas pasadas con su voluntad, como los hijos reparan en la cita anterior los errores de los padres. Este sentido póstumo del pasado se dilucida de igual manera en *Fragments póstumos*: “Sólo desde la máxima

fuerza del presente habréis de interpretar: sólo en la máxima tensión adivinaréis lo que del pasado es digno de saberse [...] sólo el que construye el futuro tiene derecho a ordenar el pasado” (2004: 44-45).

Nietzsche es capaz de conectar esta “fecundidad” –en el sentido que, según vimos para Álvaro García, le da Levinas a esta palabra– con el fracaso del eros, y lo hace en el capítulo titulado “Del hijo y del matrimonio” de *Así habló Zaratustra*: “Amargura hay incluso en el cáliz del mejor amor: ¡por eso produce anhelo del superhombre, por esto te da a ti sed, creador!” (2004: 117). No se trata de una sublimación del deseo en una esperanza futura, sino una dirección y resignificación del eros que amplía el límite del deseo mantenido “entre dos” para insertar en él una trama familiar de antepasados e hijos. Nietzsche propone un nuevo modelo de amor, al igual que un nuevo modelo de santidad, atravesados por tal fecundidad histórica: “En el lugar-del-santo-que-ama pongo a quien revive de manera amorosa todas las fases de la cultura: al *hombre histórico de suprema piedad*” (2004: 103).

Este trasvase del eros abre la dualidad deseante-deseado a una pluralidad, que no obstante no la disuelve en la totalidad, sino que la mantiene en términos de individualidad. La presencia de los otros, que el poema trae para comunicar pasado y presente hacia un futuro, ha sido un empeño constante en la poesía de Jesús Aguado, y una forma de presencia, que, si bien escapa al erotismo estricto, sí ofrece un momento cultural en el que la quiebra metafísica de la presencia se salda, no en una *estancia*, pero sí en un café o una biblioteca; no en un coito, pero sí en un diálogo.

Es hora de retomar una vía que quedó apuntada en mi comentario de *El fugitivo*, pero que aún no he recorrido. Se trata de la escritura de los sonetos. Este momento en que la tradición se incardina en la escritura personal ocasiona un movimiento de sentido que alcanza la lucidez. El regreso de la voz personal a la palabra de la tribu conquista un

conocimiento que aprehende la dependencia del origen respecto al deseo del origen y la consecuente participación de la escritura en la fábula de un inicio donde los seres se hallaban mutuamente presentes y en comunidad erótica. Lejos de expresar el encarcelamiento de la libertad individual, atisba que la individualidad puede suponer un encarcelamiento y entonces huimos del yo porque no solo somos yo.

La escritura del soneto pone en juego una historicidad plenamente reconocible. A priori, esta historicidad parece conspirar con el deseo de regreso al punto-palabra-gozo, pues este punto es inicial y se encuentra por tanto en el pasado. Mediante la confusión de la voz personal con la forma de los otros, los poemas parecen socavar las fronteras temporales, tal y como Jesús Aguado declara en su entrevista con Francisco José Cruz:

El tiempo personal y el tiempo de la Historia giran y giran volviendo indistinto lo de arriba y lo de abajo, el cielo y los abismos, lo de antes y lo de ahora o lo de después, lo que soy y lo que no soy, la vida y la muerte, el yo y los otros, el hecho de navegar o el de naufragar... La experiencia de la metamorfosis no es la del cambio sino la de la simultaneidad: es darse cuenta de que uno es todas las cosas, o, dicho de otro modo, de que, reducidos a su esencia, no existe diferencia entre una montaña, una huella en la playa, una planta carnívora, un balón de plástico o un genio de la literatura. En un único punto está contenido todo el Universo [...]. (1995)

La cita comulga con el pasaje reseñado más arriba de la *Katha Upanisad*. No obstante, asumiendo el riesgo de leer a Jesús Aguado contra Jesús Aguado, una lectura más profunda de la historicidad de la forma saca a la luz la radical distinción respecto a un proyecto de nula diferencia e indistinción absoluta. El soneto imprime una inconfundible historicidad a la voz que no se hunde en el todo ahistórico. El efecto estético del soneto –sobre todo en los sonetos de orden alterado– solo se logra si se

preserva la diferencia temporal entre el yo y la palabra. Es más, en virtud de esta diferencia es posible aspirar a un gozo que el sueño de disolución en lo absoluto frustra necesariamente. Dicho de otra manera, el pliegue que abole las diferencias en “panerotismo” no deja espacio al gozo, que requiere de una individualidad que lo disfrute. El gozo necesita una diferencia que no obstante llegue a ser presencia y unión en algún momento. Esta diferencia hecha presencia ha de buscarse más allá del monismo que la amenaza y que reduce todo a ilusión mental –dominio subjetivo– a epifenómeno de un ser absoluto –panteísmo–, o a agitación de impulso psicósomático sin objeto ni sujeto que lo sostenga, tan solo reglado por fantasmales instituciones –erotismo postmoderno–.

Como tal diferencia, en el dominio de la poesía, debe configurarse formal y lingüísticamente, un lugar interesante donde rastrearla es en estas imbricaciones entre voz personal y palabra comunitaria.

#### 4.2. *Vikram Babu responde*

El personaje Sócrates, en *El banquete*, narra su aleccionante conversación con Diótima de Mantinea. La sabia mujer le desvela numerosas facetas de la naturaleza del eros. Utilizando la mayeutica sobre su propio inventor, Diótima interroga a Sócrates: “¿cuál es el acto particular en que el buscar y perseguir con ardor lo bueno toma el nombre de amor?” (1986: 162). Al comprobar la ignorancia de Sócrates, Diótima responde ni corta ni perezosa: “Pues te lo voy a decir: es la producción en la belleza, sea por el cuerpo o sea por el alma”. El amor se propone, por tanto, la “generación y producción en la belleza” que por una parte se lleva a cabo mediante la unión sexual de

los cuerpos y, por la otra, acontece en la creación espiritual que trabaja las obras de arte, la lucidez del pensamiento y la bondad de la virtud. Según Diótima, el amante no persigue la belleza, ni siquiera el placer, sino la “inmortalidad” del alma –“es del deseo de la inmortalidad de donde proceden la solicitud y el amor que los animan [a los seres deseantes]” (164)– que se conquista mediante la apertura hacia el otro: los hijos corporales y espirituales.

*El banquete* de Platón permite entender la vida cultural como vida erótica, en la que la recuperación creativa de las tradiciones supone un fecundo encuentro erótico que “produce en la belleza”. La escritura recibe al otro de la tradición y produce en su belleza una obra, una descendencia en la que, en vez de replicarse, se supera a sí misma. Nietzsche, en el fondo, está siendo platónico a la hora de pensar el hombre como un tránsito hacia el superhombre que vendrá al final de un constante ir más allá de uno mismo. Jesús Aguado también ha descrito su trabajo poético en términos parecidos, utilizando una metáfora que remite al dominio de la sexualidad, esta vez vegetal: “Mi escritura: semillas lanzadas al aire. Con alegría. Con cuidado. Sin saber si caerán en buena tierra. Hacia fuera de mí. Para recogerme, si fructifican, en un lugar donde nunca haya estado yo” (2018: 162).

Ese proyecto no anula la individualidad necesaria para que se dé la presencia, pero tampoco restringe el yo al ámbito de lo mismo, sino que lo lanza a que crezca en otras experiencias y otras vidas. Algunas empresas poéticas de Jesús Aguado entroncan de lleno en la recepción lectora pero creativa de las obras literarias de los otros. Hablo, claro está, de libros como *Libro de homenajes*, *Los poemas de Vikram Babu* y el más reciente *Dice Kabir y otros poemas*. Todos ellos despliegan un lúdico y ligero culturalismo que desplaza la voz poética personal hacia otros lugares de la tradición, en especial la cultura hindú.

Aunque haya tenido una notable cercanía vital, intelectual y poética con la cultura hindú, Jesús Aguado no ha hecho suyo el credo hindú. Más bien, le atrae su alteridad, su irreductibilidad a los esquemas personales.<sup>98</sup> Refiriéndose a Benarés, escribe: “tan antigua que hace siglos que ya no existe y tan presente que, en efecto, y sin necesidad de ser hindú para sentirlo, uno presiente que el centro de eso –Eso, sea lo que sea– nos otorga peso y medida” (2018: 109). En este mismo sentido, el filósofo alemán Peter Sloterdijk, pensando sobre la creciente influencia de la cultura asiática antigua sobre el presente, afirma: “el actual renacimiento asiaticante bucea en los mundos de la antigua sabiduría oriental para abrir a la postmodernidad, cuya corrupción parece amenazadora, no incurable, vías hacia lo nuevo, lo inédito, lo inaccesible” (2001: 57). Y: “la nueva asiomanía debería ser la señal de que partes creativas de la civilización poscristiana tratan de comprenderse a sí mismas recurriendo al pasado; pero esta vez de manera que este no pueda admitirse como antigüedad propia, sino como una antigüedad bajo forma ajena” (59).

Si Sloterdijk está en lo cierto, que me parece que lo está, el interés de Jesús Aguado por la cultura asiática pondría de manifiesto una búsqueda personal que dé salida al malestar postmoderno. Ahora bien, aquí puede palpase otra aporía más que nos sale al paso. El malestar postmoderno proviene de que, frente al hundimiento del concepto de persona –como se aprecia en las teorizaciones sobre el deseo vistas en este capítulo– la cultura no puede ofrecer un asidero para nuestros anhelos espirituales y esperanzas sociales y éticas. La contradicción de la que ahora hablo se hace evidente cuando se cae en la cuenta de que la cultura en la que Jesús Aguado busca una salida ha estado atravesada precisamente por el mismo dilema: la dificultad de compaginar una

---

<sup>98</sup>. En este punto la práctica de Jesús Aguado difiere de los monólogos dramáticos de poetas como Carnero que, en vez de esta diferencia, busca una coyuntura vital análoga” (1990: 15).

doctrina filosófica que niega la individualidad con las exigencias de la vida en sociedad que requiere un respeto y una consideración del otro individuo. Si uno bebe hasta los posos el “nihilismo” que se desprende de los textos de Nagarjuna o Sankara y que tanto atrajo a Schopenhauer –pero del que Nietzsche desconfió profundamente<sup>99</sup>, cualquier demanda ética o social resultaría vana e insostenible. Esta dificultad la reseña el filósofo hindú S.N. Dasgupta, particularizando el caso en la escuela Mahayana del budismo, aunque esta afirmación sea aplicable a otras formulaciones hinduistas o budistas: “Resulta sorprendente que una metafísica del idealismo extremo, de la vacuidad y falta de esencia de todas las cosas o nihilismo pueda establecer como mayor logro espiritual un programa de vida y de esfuerzo que es altruista hasta el mayor grado imaginable” (2009: 103-104).

Esta crisis de la despersonalización atrae sin duda a Jesús Aguado, pero al mismo tiempo, me parece, es el motivo por el que el poeta evita una adhesión formal y plena a cualquier cristalización espiritual india. La diferencia entre posturas se deja ver mejor al contrastar estos dos textos. Uno de ellos lo escribe Dasgupta acerca de la filosofía vedanta, pero en un tono que casi parece suscribir lo que se dice:

Nuestra llamada personalidad se disuelve en ella y de ahí surge esa infinitud de la experiencia de la dicha, en la que se pierden todas las dualidades. Todo lo que quiero, como por ejemplo, a mi padre, a mi mujer, el dinero, la fama, etc., lo quiero a causa de la intensidad con la que aprecio a mi propio sí mismo. Los quiero porque, a través de ellos, puedo realizar del mejor modo posible las necesidades de mi propio sí mismo. Ninguno de ellos puede ser un fin en sí mismo. (2009: 54)

---

<sup>99</sup>. Juan Arnau describe en los siguientes términos un budismo de curiosas similitudes con la ontología postmoderna: “Además del dolor (*duhkha*) hay para el budismo otras dos marcas fundamentales de todo lo existente: la impermanencia (*anitya*) y la falta de esencia (especialmente la ausencia de una naturaleza propia, estable o permanente de eso que imaginamos que es el yo, o sea, en sentido estricto, la ausencia de yo: *anatman*)” (2006: 47).



El otro texto, perteneciente al libro de Jesús Aguado *La luna se mueve quieta*, describe una escena doméstica que rescata del pasado un momento en que al poeta se le revela el amor que siente hacia su hija: “Yo la miraba y de repente lo supe: toda ella era un alma inmortal, un cuerpecito de siete años que relucía como un alma de mil millones de años, un cuerpo hecho alma que se correspondía con un alma encarnada en un cuerpo” (2015: 72). El amor se hace palpable ante el poeta porque descubre de repente la individualidad de su hija: el amor es este reconocimiento que, en el texto de Dasgupta, se remite circularmente al yo para empobrecerse.<sup>100</sup>

Es la riqueza del otro, y no la del ninguno, lo que atrae de la cultura india a Jesús Aguado. No es para hacerse nadie, sino para ser un poco con el otro sin hacerlo mío o yo, tal y como explica Jesús Aguado, haciendo alusión al heterónimo que protagoniza uno de sus libros de poemas, *Los poemas de Vikram Babu*: “Es para merecerme ser otro, o por lo menos, ya que jamás podría integrarme del todo en una cultura ajena –los flecos, las lagunas, las opacidades siempre serán mayores que las comprensiones–, los alrededores del otro” (2018: 70). Por eso dice que Vikram Babu era un heterónimo “sin carga explosiva” (71), que ni lo despojaba ni lo descentraba (71).

*Los poemas de Vikram Babu* recrea con soltura cierta tradición de literatura oral y sapiencial a un tiempo, pues fabula una conversación en la que el maestro espiritual, –que es “un cesterero devoto a la orilla del Ganges del siglo XVII” (Aguado, 2018: 71), es decir alguien que construye tejidos-textos–, vuelca alguna enseñanza a la ligereza y estabilidad del verso. Aunque estos poemas activan cierta tradición histórica, Vikram

---

<sup>100</sup>. Considero muy significativo en términos sociológicos que este anclaje en la estabilidad, en la “inmortalidad” suceda en el ámbito familiar. Parece corroborar la intuición de Bauman de que nuestras prácticas sexuales tienden a la atomización, a la dispersión del individuo y a la ruptura de ataduras sociales y por eso necesita liberarse del ámbito familiar, que reconecta la sexualidad con la estabilidad y la persona (1997: 141-151).

Babu es una invención, y por eso la alteridad de la historia se incardina como una hipótesis o una ficción, como un producto de la imaginación que sueña su propia alteridad, sabiendo que sueña:

Como hormigas en fila:

un yo que se disgrega  
necesita encontrar un agujero  
un envoltorio, un nombre,  
eso que tan ufanos denominados mundo.

Vikram Babu pregunta:

¿tú también? (2011: 284)

El reiterado uso del “como” inicial, que introduce todos los poemas del libro, señala esta cualidad de juego, de hacer “como si” se fuese un cesterero devoto indio. El “como” arroja la conciencia hacia otro centro, pero esta conciencia no se estabiliza allí y no asume la alteridad como propia. En ningún momento Vikram Babu enuncia su presencia en primera persona, sino en una tercera persona que marca la alteridad respecto al propio discurso, que se sitúa “como” Vikram Babu, envoltorio y nombre, agujero donde se filtra el yo que se disgrega. La presencia, por tanto, solo es parcial: una “como” historicidad que mantiene la diferencia y a la vez se desengaña de ella. Al fin y al cabo, el idioma y la forma, la métrica de heptasílabos y endecasílabos, homogeniza la potencial alteridad del juego de heterónimos.

*Los poemas de Vikram Babu* tienen la estructura de la metáfora. El “como” inicial presenta la estructura desdoblada del discurso entre Vikram Babu y el yo. A pesar de la propuesta de juego heteronímico, Vikram Babu no ocupa la instancia de la primera persona en el discurso. Vikram Babu no posee un yo, no hace con el lenguaje un yo, y



poema buscan enraizar el texto en la historia sin esquivar el discurso personal. Aquí se está intentado el encuentro erótico frustrado en *Lo que dices de mí*, el coito entre el cielo y la tierra, entre los muertos y los vivos.

Para comprobar el éxito de la empresa que acomete Jesús Aguado en *Dice Kabir y otros poemas*, voy a finalizar el capítulo con el análisis del primer poema del libro. En principio, parece que confrontamos una mística del vacío –que, en consonancia con algunas ramas del pensamiento hindú, constituye la verdadera realidad– pronunciada por Kabir, protagonista de este monólogo dramático. Leemos en los primeros versos: “Hermano, / en el centro del mundo ya no hay mundo” (2019: 9). Más adelante, se corrobora: “Hermano, / en el centro del mundo es el Vacío / quien lo gobierna todo”. A continuación, el personaje poético que nos habla, Kabir, cataloga objetos del mundo como máscaras del Vacío: “Un Vacío que borra, / el Ganges y las barcas, los palacios, / los búfalos, los templos, las carretas, / los cometas, el humo [...]” (9). Por supuesto, el propio hablante no se sustrae a este Vacío “que borra / con un gesto a Kabir y a sus hermanos”.

No obstante, en un punto del poema, Kabir llega a una expresión casi paradójica, pues designa con el nombre de “Vida” a esta Nada absoluta:

Hermano,  
no te acerques a mí porque mi muerte  
le da a tu muerte vida  
y la saca de ti  
y la pone a matarte hasta que vivas  
y la Vida te acepte entre los muertos. (2019: 15)

Además, unos versos más adelante, Dios ocupa el lugar ontológico que en principio se reserva al Vacío: “es que soy marioneta de la Muerte, / un títere del Centro,

un muñeco de Dios” (2019: 15), nos dice Kabir. En efecto, en muchos lugares del poema se produce un solapamiento entre estas dos realidades, Dios y la Nada, como se aprecia en este largo pasaje que hace gala de un flexible eclecticismo religioso:

Hermano,  
en el perro sarnoso Shiva danza,  
en la pulga está Kali,  
en una sola bosta diez mil Budas  
[...] en un grano de arroz  
no comido de un plato está Mahoma,  
en el remo cansado Cristo da  
un sermón a la astilla [...]. (2019: 10)

Este pasaje sale de la órbita del nihilismo zen reseñada más arriba y entronca en el panteísmo brahmánico. Es cierto que en los versos siguientes parece que la Nada reclama su privilegio metafísico y amenaza a estos dioses –“Hermano, / mira a tu alrededor: / el Vacío probándose los nombres” (2019: 11)–, pero enseguida el poema corrige y complementa este nihilismo con una nueva referencia a las divinidades: “el Vacío probándose los nombres, / los Nombres devolviéndole a los nombres / la parte de vacío que les toca” (11).

Jesús Aguado deja el poema en una deliberada indeterminación religiosa. No es posible decidir de qué tipo de Absoluto trata este poema. Su eclecticismo cada vez da al Absoluto un nombre diferente. No obstante, toda la precisión que falta en la definición del Absoluto aparece en la caracterización de la voz del personaje. Quiero decir que este eclecticismo es un rasgo fundamental de la personalidad histórica de Kabir, poeta indio, tejedor a las orillas del Ganges, que forjó una espiritualidad mixta, con elementos de las

religiones islámicas e hinduistas, exasperándolas a las dos por igual (Aguado, 2017: 195).

Ahora bien, en este punto encontramos una paradoja que demanda atención. La escritura de Jesús Aguado dota de una individualidad muy concreta a la voz poética y consigue desplegar una serie de rasgos estilísticos e intelectuales que permiten caracterizar, traer a la presencia, al personaje. Sin embargo, lo que el personaje desea es desaparecer y regresar así al Absoluto: “Hermano, / cuando Kabir se marche / déjale en paz y olvida sus palabras” y “Hermano, / deja a Kabir en paz con la Palabra / cuando por fin se marche / el que nunca ha venido” (2019: 19). El personaje predica lo contrario de lo que el autor, Jesús Aguado, hace. La paradoja enfrenta al personaje y al autor: Kabir pretende la disolución en el Absoluto de la Nada y Jesús Aguado lo rescata de esa Nada y lo individualiza.

Podríamos tratar de resolver esta paradoja recurriendo a la ironía. Ciertamente, resulta irónico que Kabir predique lo contrario de lo que ocurre en el poema. Sin embargo, la estructura de la ironía no es tan simple, pues hay una especie de venganza que Kabir juega por adelantado. Kabir insiste a lo largo del poema en su condición de personaje rehén de un autor. Hemos leído que se llama a sí mismo “marioneta de la Muerte”, “títere del Centro”, “muñeco de Dios” (2019: 15). El final de la composición en este sentido burla la construcción del poema entero. El poema pretendía ser un discurso de Kabir, pero el último verso de Kabir socava esta pretensión. Al fin y al cabo, él es “el que nunca ha venido” (2019: 19), el que nunca ha estado en el poema, pues quien ha hablado en el poema es realmente, claro está, el autor Jesús Aguado.

El colapso del poema en este punto afecta a la estética que lo ha generado. Podría considerarse en esta línea como una reflexión sobre la poética del pastiche que caracteriza la postmodernidad. El pastiche imposta una voz, pero el final irónico del

poema cuestiona la eficacia de esta retórica: se resiste a comparecer la presencia que el dispositivo del monólogo dramático promete. Puede leerse esta resistencia del poema como una manifestación de la incapacidad del absoluto para traer la presencia. En el final del poema se hermanan el pastiche y el Absoluto. El pastiche, como forma artística de la postmodernidad, se nutre de la condición epistemológica postmoderna: la debacle de los grandes sistemas metafísicos genera una incapacidad para ordenar el tiempo y la existencia, lo que cual deriva en una figura retórica que supone, según la describe Jameson, “la aleatoria canibalización de todos los estilos del pasado” (1991: 17). Esta canibalización encuentra un sorprendente aliado en el Absoluto que predica Kabir, poeta ecléctico capaz de aglutinar ideas de muy distinta procedencia en un mismo sistema filosófico donde se hunden las diferencias. Y como nada es diferente, ninguna individualidad puede distinguirse de este absoluto negativo que ha sobrevivido en algunas formas de pensamiento postmoderno. En el discurso de Kabir, todo es todo: es una apoteosis de la metáfora. Aquí se resite la presencia anhelada y convocada por la escritura.





## CAPÍTULO 3. De la muerte, el lenguaje y el apóstrofe: Ada Salas

### **1. Los que vienen al sacrificio**

#### *1.1. La interjección y el apóstrofe*

Al contrario que lo comúnmente entendido acerca de los gestos y sonidos animales, la palabra no requiere la presencia de su objeto para significar. No siempre apunta a lo que está ante los ojos o a la mano, a nuestra disposición. Alude también a lo ausente, lo hipotético, lo imposible. Su carácter contrafáctico la despega de aquello que comparece inmediatamente ante nuestros sentidos y permite así la expresión de un deseo, la elucubración de un futuro o el dolerse de una nostalgia. Pero esta libertad implica un riesgo, pues la virtualidad, cuando no la negatividad, viene a ocupar ese espacio que nace cuando la palabra se aleja del presente.

Por eso el lenguaje ansía lo real. En el contexto crítico de la modernidad, la alienación del ser humano respecto al mundo afecta ineludiblemente a la manera de pensar el lenguaje. La misma fisura que separa conciencia y objeto, yo y mundo, agrieta el habla y desgaja la palabra de su referente. Frente a la escisión, la estrategia de los intelectuales de los siglos XVIII y XIX opta por evaluar el daño como una situación contingente en que desembocó el devenir desventurado y decadente de la historia. Las cosas podrían haber sido de otro modo. Hubo un tiempo en que el nombre debía ser una

propiedad más de lo real como su color, su rugosidad o su volumen. En pos de este tiempo, la lingüística de la Ilustración y el Romanticismo temprano frecuenta la investigación arqueológica, que trata de hallar el origen de la lengua, la raíz que fija la palabra en la presencia.

En el relato de estas ciencias del lenguaje, la palabra a menudo desempeña una función más próxima a la expresión que a la denotación. Las primeras palabras, por tanto, eran interjecciones antes que nombres, sonidos que nacían del roce inmediato entre el cuerpo y el entorno, entre el mundo y la voz. Jean Jacques Rousseau afirma en su conocido *Ensayo sobre el origen de las lenguas*: “la naturaleza dicta acentos, gritos, quejas: he ahí las palabras inventadas más antiguas” (1980: 33). Según Rousseau, estas voces arrancadas de las pasiones conformaron lentamente un léxico a medida que la humanidad primitiva asumió la tarea de comunicar su interioridad y conocer los sentimientos ajenos: “tan pronto como el hombre fue reconocido por otro como un ser sintiente, pensante y semejante a él, el deseo o la necesidad de comunicarle sus sentimientos y sus pensamientos le hizo buscar los medios para ello. Estos medios no pueden salir más que de los sentidos” y eran por tanto “el movimiento y la voz” (23).

La arqueología de Rousseau recupera en el fondo ideas que podían encontrarse en la *Ciencia nueva* de Vico, quien ofrece un adelanto de la evolución de las categorías gramaticales trazada por Rousseau. Vico también rastrea en el origen del lenguaje su ansiada raigambre en el mundo natural: “comenzó a la vez a formarse la lengua articulada con la onomatopeya”, a la que siguió la interjección, “voces articuladas por el ímpetu de pasiones violentas” (2006: 280-281). De manera que el primer lenguaje comunicaba en plena presencia de las cosas. Aparentemente, nada se interponía entre la expresión y el referente que “significaba naturalmente”: “los primeros hombres del mundo gentil concibieron las ideas de las cosas mediante caracteres fantásticos de

sustancias animadas y, al ser mudos, se explicaban con actos o cuerpos que tenían relaciones naturales con las ideas” y de aquí derivó “una lengua que significaba naturalmente” (260).

Ahora bien, ya Vico se previene contra la mala fe de aquellas interpretaciones que desdeñen estas teorías del lenguaje por ser demasiado adánicas. En efecto, Vico rechaza que esta primera lengua pueda ser comparada a la “lengua santa de Adán”: “esa primera habla, que fue la de los poetas teólogos, no fue según la naturaleza de las cosas [...] sino que fue un habla fantástica por sustancias animadas, la mayoría imaginadas divinas” (2006: 236). Dentro del escalonamiento de la historia humana que propone la *Ciencia nueva*, esta primera lengua corresponde a la etapa denominada “poética”, precisamente en virtud del paradigma de “sabiduría” que operaba en este tiempo mítico. La “sabiduría poética” suplía la carencia de racionalidad científica y abstracta con una explicación animista de los objetos y fenómenos naturales, a los que atribuían la vida de algún dios.

Vico mantiene esta primera lengua en tensión conceptual, pues, por una parte, afirma el marco natural en que esta nace y se desarrolla, pero, por la otra, pone énfasis en la mediación de la fantasía a la hora de hacer propia y efable la experiencia del mundo. Las primeras lenguas forman “casi todas las voces a partir de objetos o de propiedades naturales o bien de efectos sensibles” (2006: 276) y, al mismo tiempo, dependían en su esencia de los tropos que trasladan al objeto natural la animación de los dioses (239-241). Sorprende descubrir que la imaginación tropológica y el enraizamiento en la naturaleza, la mediación y la presencia, no son dos momentos opuestos del lenguaje, sino la misma etapa de este relato.

Esta tensión conceptual aviva igualmente el texto de Rousseau. En el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, se dice ciertamente que “las pasiones arrancaron las primeras voces” (1980: 32), pero el instante del grito y de la queja coincide con el

nacimiento de los tropos: “como los primeros motivos que hicieron hablar al hombre fueron las pasiones, sus primeras expresiones fueron los tropos. El lenguaje figurado fue el primero en nacer, el sentido propio fue hallado el último” (34). El tropo no aparece aquí en su versión tradicional, como una vestimenta que se añade a un cuerpo, sino que consiste en la expresión pura y natural de la pasión de un alma afectada por el mundo. En última instancia, la contraposición entre lo propio y lo figurado arrastra una deuda con el lenguaje entendido como denotación pura de un objeto, de manera que, si el lenguaje sale de su función denotativa, esta contraposición se hunde.

El tropo no ornamenta un decir ajustado, neutro, preciso y denotativo, sino que es la expresión esencial de la afectación del alma. Por tanto, las palabras de las primeras lenguas no se articulan según la estructura binaria de la significación, sino que conforman el nudo donde se atan la naturaleza, la pasión y el tropo, y que constituye, más que una significación, una expresión. El tropo nace del pliegue donde el alma y el mundo se encuentran.<sup>101</sup> Lejos de constituir un desvío, el tropo y la fantasía expresan la presencia, mientras que los términos propios no serían aquí más que metáforas e interjecciones gastadas por el uso, deshabitadas de toda presencia.

Si el correr de mano en mano convirtió las primeras palabras en signos, el tropo se asocia en estas teorías lingüísticas con la viva presencia del ser en la voz. El tropo no es aquí escritura sino voz, que el pensamiento aristotélico entiende como un sonido donde se atesoran las pasiones del alma. Si bien la voz es “el impacto del aire inspirado contra la llamada ‘tráquea’ a causa del alma en estas partes”, “no todo sonido de un animal es

---

<sup>101</sup>. Un fragmento de Herder describe bellamente esta celebración y expresión de la presencia que es el lenguaje poético, en sintonía con Vico y Rousseau: “¡Una lengua tomada de las interjecciones de todos los seres y vivificada por interjecciones de la sensibilidad humana! ¡El lenguaje natural de todas las criaturas recreado por el entendimiento en voces, en imágenes de acción, de pasión, de actos vivos!” (1982: 171). Parece que aquí Herder da ejemplo y hace de su reflexión una inmensa interjección que no deja de lado “la condición reflexiva que [al hombre] le es propia” (155).

voz [...] sino que lo que golpea [el aire inspirado contra la tráquea que el alma articula] debe ser animado y estar acompañado de una cierta imaginación, ya que la voz sin duda es un sonido significativo” (2010: 95-96).

Otro pasaje de Aristóteles, esta vez de la *Política*, relaciona la palabra ya no con la presencia del alma en el discurso, sino con la compañía de los otros. Aristóteles, justo después de definir al hombre como “animal político” (1998: 4) escribe: “Pero el lenguaje es para hacer manifiesto lo que es beneficioso o dañino y por consiguiente lo que es justo o injusto. Pues es propio de los seres humanos, en comparación con los otros animales, que ellos solos tengan percepción de lo que es bueno o malo, justo o injusto, y todo lo demás. Y es la comunidad en esto lo que hace la familia y la ciudad-estado” (1998: 4). De la misma forma, ni Rousseau ni Vico se desprenden de la dimensión ética que entraña el lenguaje humano y que brilla con especial intensidad en las lenguas originales. La lógica de la interjección exige considerar al otro dentro de la esencia del lenguaje. Sin esta presencia, no podría entenderse si quiera el tropo como figuración del alma que muestra su pasión ante alguien. En efecto, Rousseau escribe en un pasaje que ya hemos leído: “tan pronto como un hombre fue reconocido por otro como un ser sintiente y pensante semejante a él, el deseo o la necesidad de comunicarle sus sentimientos y sus pensamientos le hizo buscar los medios para ello” (1980: 23). La anagnórisis pone en movimiento el lenguaje. Al descubrir al otro, se deja sentir la necesidad de un medio, es decir, de una mediación. Por lo tanto, la mediación del tropo no desbarata la experiencia de la presencia. Todo lo contrario, el tropo hace presente, permite la presencia, pues, en una dialéctica que desafía nuestra forma habitual de pensar las cosas, lo inmediato en estos textos es lo contrario a la presencia. Así, Rousseau puede escribir que “la piedad, aunque natural en el corazón del hombre, permanecería eternamente inactiva sin la imaginación que la pone en juego” (60).

La piedad, como se desprende de la *Política*, se pone en juego mediante el lenguaje significativo del ser humano, pero esta significación –y esto se leía en *Acerca del alma*– dependía en última instancia de que el alma inscribiese en la palabra las “imaginaciones” que avivan el lenguaje. Rousseau activa igualmente esta constelación de ideas: se significa porque un alma se manifiesta tropológicamente a un otro. Signo y presencia son, por el momento, la misma cosa: están enlazados en la expresión.

En la breve historia del desarrollo de las formas gramaticales que se encuentra en la *Ciencia nueva*, el lenguaje empieza con la onomatopeya, continúa con la interjección, pero inmediatamente después surgen los pronombres, “pues las interjecciones desahogan las pasiones propias, lo que se hace incluso a solas, pero los pronombres sirven para comunicar nuestras ideas con otros en torno a cosas que con nombres propios no sabemos nombrar o los otros no saben entender” (2006: 281). Este fragmento pone en relación el pronombre con el lenguaje figurado, es decir, con el tropo. El pronombre acude al lenguaje como los tropos, para figurar y comunicar “las pasiones propias”, ámbito que excluye los nombres propios o el mal llamado lenguaje de la prosa. El pronombre, por tanto, activa la presencia en el discurso y de ahí que el texto de Vico sugiera una relación entre el pronombre y el tropo, es decir, la figura, pues ambas funcionan desde esta perspectiva como una forma de presencia del alma en el lenguaje.<sup>102</sup>

De hecho, existe un tropo que se halla íntimamente relacionado con el pronombre. Este es el apóstrofe, figura retórica que consiste en nombrar a alguien y dirigir el discurso hacia este. El apóstrofe afecta profundamente la enunciación, pues convoca en

---

<sup>102</sup>. Ya funcione, según Jakobson, como *shifter* que incorpora la enunciación a lo enunciado (1975: 310-314) o sea un momento en que el hablante viene a la enunciación de acuerdo con las teorías ya reseñadas aquí de Benveniste, la lingüística moderna confirma que el pronombre hace comparecer al hablante y a su oyente en el discurso.

el discurso una segunda persona que determinará aspectos como la conjugación verbal. En este sentido, el apóstrofe materializa en el discurso la presencia de una segunda persona. Esta presencia del otro determina la forma del discurso al igual que un farallón altera en torno a sí la silueta del agua.

### 1.2. El poema y la lengua original

En la lengua original de Rousseau y Vico, cualquier tropo tiene la estructura fundamental del apóstrofe: dirige el discurso del alma afectada por las pasiones a un otro que es convocado a la presencia por la fuerza de la enunciación. Los presentes, por tanto, experimentan la “alegría tan alta” de “vivir en los pronombres”. Aunque las descripciones de Vico y Rousseau no dejan de ser visiones utópicas sobre la hipotética naturaleza de las primeras lenguas, el Romanticismo no abandona estas utopías y cree firmemente que en la poesía las virtudes de esta lengua original sobreviven gozosamente. O si no, el programa literario romántico remite el lenguaje poético a una lengua con un mayor contacto con el mundo natural, como es el caso de Wordsworth, quien describe su proyecto poético en el “Prefacio” a las *Baladas líricas* de la siguiente manera: “La vida sencilla y rústica fue generalmente escogida porque, en su condición, las pasiones esenciales del corazón encuentran un suelo mejor [...] porque se comunican diariamente con los mejores objetos de los que se origina la mejor parte del lenguaje” (2012: 295).

A pesar de la honda meditación que a menudo versifican los poetas románticos, sus programas estéticos suscriben además el *delectare* como la meta de la palabra. La delectación es la afección del alma que se goza de una presencia viva en la palabra

poética. Por eso el “falsete” bucólico de Wordsworth pretende capturar la animación de la palabra rústica. El placer no es sino la estimulación de la mente del lector, excitada por la belleza de la presencia natural que contempla imaginativamente, despertándose así la simpatía hacia la naturaleza que nace al descubrirse en identidad con ella, en mutua influencia, en mutua presencia (Wordsworth, 2012: 301).

En *Biographia Literaria*, Coleridge defiende que la genialidad poética consiste en lograr la palabra que articule lenguaje y presencia de tal forma que la presencia asalte la mente durante la lectura. La “manifestación más inequívoca” del genio poético, escribe Coleridge, “es el representar objetos familiares para despertar en la mente de otros un sentimiento semejante al suyo y esa frescura de la sensación” (2010: 168). El buen poema romántico es el que mantiene unidas la manifestación y la significación, la “representación del objeto”, por una parte, y, por la otra, las pasiones del alma, que buscan crear comunidad mediante esa semejanza en el sentimiento. El placer –central en la doctrina estética de Coleridge (2010: 549)– no consiste en el disfrute de un objeto que cierra al individuo sobre sí, sino en una exposición del lector a la presencia. Este gozo recuerda a la fiesta del agua que Rousseau describe hermosamente en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, donde el nacimiento de la palabra y “el placer de no estar solo” (1985: 76) fueron un mismo episodio de la historia de la humanidad: la fundación de la civilización.

### 1.3. Pastorales frías

El gozo de la presencia atrae la empresa poética romántica. El poema aspira a presentar ante los ojos del lector las figuras de la naturaleza y del otro ser humano, que



asaltan el castillo de una solitaria interioridad y la animan con la simpatía y la anagnórisis. El poema prepara la fiesta de la presencia y remonta así el curso de la historia para remitir al lector a las celebraciones junto al pozo, de las que nacieron el canto y la palabra, según cuenta el mito de Rousseau y reelaboran filosofías relativamente recientes como la de Pieper *–Una teoría de la fiesta–* y la de Gadamer *–La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta–*.

Por supuesto, este ideal no implica necesariamente la creencia de que todo poema alcanza este logro. Según la teoría poética romántica, solo la obra del verdadero genio poético asciende a esta cumbre. En la lírica romántica no faltan, por otra parte, momentos de acedia en poemas atravesados por una ausencia fundamental –algunos de ellos han sido comentados en esta tesis–. Si el ideal poético puede compararse a la fiesta rousseauniana en cuanto que la palabra se convierte en celebración de la presencia, estos otros poemas habitan el territorio de la muerte –que no siempre coincide con la defunción–. Desde ellos se enriquece nuestra perspectiva del lenguaje.

En este sentido, la “Oda a una urna griega” de John Keats amplía nuestro panorama. Su interés para mi estudio radica en que cuestiona los postulados estéticos de la primera generación romántica sin necesidad de rechazarlos. No es una impugnación, sino una crisis de insatisfacción que aún no se decide a romper con el ideal poemático anterior. Esta indecisión se rastrea en la ambigüedad del tono de la obra, que oscila entre la exclamación encendida y la pregunta lúgubre. El movimiento pendular de la palabra se agita entre dos extremos: la vida y la muerte, la presencia y la ausencia, lo pastoral y lo funerario.

La écfrasis ofrece momentos paradójicos que representan estos extremos. La segunda y tercera estrofas parecen describir una escena feliz, colmada de dicha, en la que dos amantes se persiguen mitológicamente por la floresta. Se trata de un lugar

clásico de la literatura bucólica: el *locus amoenus* acoge la dicha de los amantes. Además, esta dicha, gracias al arte, se promete eterna, pues la representación garantiza a los amantes y su entorno una inmunidad frente al paso del tiempo: “Ah, happy, happy boughs! That cannot shed / your leaves, nor ever bid the Spring adieu” (1978: 126). Ahora bien, la esencia de esta dicha es que no se gasta, no por una suerte de superabundancia, sino porque se mantiene en el límite justo. Petrificados en la representación, los amantes jamás ponen fin a su carrera, jamás se alcanzarán y de esa suspensión mana su felicidad y su amor: “Bold Lover, never, never canst thou kiss, / though winning near the goal –yet, do not grieve; / she cannot fade, though thou hast not thy bliss, / For ever wilt thou love, and she be fair” (126).

La virginidad de la amada en esta escena bucólica recupera una metáfora apenas insinuada en el verso que abre la oda: “Thou still unravish’d bride of quietness!” (1978: 126). Ambos pasajes del poema nos sitúan en un momento de presencia que, sin embargo, aún no es gozo. Este instante en que el poema arranca es la espera y Keats incide en esto al presentar en el primer verso cuatro elementos que aguardan recibir la plenitud de la significación: el pronombre personal necesita la aclaración del referente que lo determine, el adverbio temporal enuncia el lapso anterior a un evento que se adivina en el horizonte, la novia virgen se prepara para el desposorio y el silencio depende de una palabra para que sea verdaderamente silencio y no simple mudez. Ahora bien, esta relativa negatividad se convierte en la virtud por la que la urna griega –que aquí interpreto metonímicamente como lenguaje artístico en general– se torne comunicativa: “who canst *thus* express / a flowery tale more sweetly than our rhyme [el énfasis es mío]” (126). Es decir, es esta espera, esta distancia que aleja la presencia sin anularla, el medio del que se sirve el lenguaje para expresar “más dulcemente” o, por decirlo con Agamben, “el poder de lo negativo que el lenguaje custodia dentro de sí”

(2008: 33). Esta poderosa dulzura depende de un aplazamiento de la significación y, por tanto, de explotar los recursos del “silencio” y el “tiempo lento” –“Thou foster-child of Silence and Slow Time”–.

Por eso el curso de la oda conduce, sin solución de continuidad, del gozo inmortal pero paciente de los amantes bucólicos a una escena de desolación:

Who are these coming to the sacrifice?  
To what green altar, O mysterious priest,  
Lead'st thou that heifer lowing at the skies,  
and all her silken flanks with garlands drest?  
What little town by river or sea-shore,  
or mountain-built with peaceful citadel  
is emptied of his folk, this pious morn?  
And little town, thou streets, for evermore,  
will silent be; and not a soul to tell  
why thou art desolate can e'er return. (1978: 128)

La yuxtaposición entre la felicidad campestre y este silencio fúnebre representa la violencia interna que agita la concepción estética de Keats. Antes, la palabra poemática es el dulce lugar que los jóvenes amantes habitan sin poder abandonarlo. Ahora, el espacio bucólico se convierte en un “altar verde” donde los jóvenes han de ser sacrificados simbólicamente, pues su lugar lo ocupa un chivo expiatorio, la novilla.<sup>103</sup> El verdadero sacrificio parece consistir en este ejercicio mismo de sustitución o representación, que funda una civilización espectral, desolada, vacía y situada, como los primeros pueblos de Rousseau, junto al agua, en este caso un “río o la orilla del mar” (128). En este pasaje, la representación testimonia una vida pasada, ahora ausente, lo

---

<sup>103</sup>. El inglés “heifer” reactiva el simbolismo sexual, pues alude en especial a la res vacuna joven que aún no ha concebido.

mismo que la ciudad abandonada nos habla de la “gente” que en otra época habitó sus calles. La representación tiene la estructura de la posterioridad, es decir, su vivencia temporal se experimenta como un “ya-no”, como una ruina que “por siempre estará callada” porque “ya no regresará” “el alma” que una vez salió de allí. La comunicación parece ahora esta huella de una presencia anterior que falta en el presente.

Así, el lenguaje, como el poema de Keats, se desgarrar entre lo pastoral y lo funerario, entre la anterioridad de la inocencia pastoril y la posterioridad de la ciudad deshabitada. El poema no coincide con el momento del gozo, sino un poco antes, en el avistamiento de la presencia, y un poco después, en el recuerdo de la presencia. El pliegue ideal entre expresión y significación de la lengua original aquí se desmembra: la expresión se abre hacia un otro que no llega a alcanzarse mientras que la significación reduce la presencia –la difiere– a la silueta fantasmagórica de los sacrificados en el altar de la representación. Significación y expresión entran en crisis. El momento crítico de la idea de expresión puede rastrearse en la crítica de Keats al egotismo de Wordsworth, así como en su bien conocida definición del poeta como ser camaleónico dotado de una especial “capacidad negativa”. A su vez, el momento crítico de la significación encuentra su correlato en una idea acerca la lectura que reivindica la autonomía de la imaginación frente a los contenidos del texto y que se traduce en una experiencia lectora caracterizada por la indolencia y el vago ensueño suscitado remotamente por lo leído: “casi todo hombre puede – a semejanza de araña – tejer su propia ciudadela aérea con lo que de su interior mismo brota [...] una tapicería empírea llena de símbolos para su mirar espiritual” (Lord Houghton, 2003: 89 y 90), escribe Keats en una carta a Reynolds fechada el 19 de febrero de 1818.

De aquí se entresaca que lo poético está para Keats atravesado por la negatividad. Esta negatividad poética, que implica toda una estructura temporal, fue identificada por

Heidegger en sus escritos sobre la poesía de Hölderlin y Rilke. De su interpretación de Hölderlin concluye Heidegger que el momento esencial de la poesía consiste en un “tiempo de penuria”, ya que se encuentra flanqueado por “una doble carencia y una doble negación: el ya-no de los dioses que han huido y el no-todavía de los dioses que están llegando” (1949: 313). En otro lugar –el ensayo titulado “¿Y para qué poetas?”– Heidegger retoma el concepto de penuria y ofrece otra lectura que atañe a un olvido y un embozamiento: “el tiempo es de penuria porque le falta el desocultamiento de la esencia del dolor, la muerte y el amor” (2015: 204). De esta penuria se sale entonces con la “rememoración” interior de la estructura existencial, finita y destinada a la muerte, que al ser humano le es propia. La poesía puede participar en este desocultamiento: “Cantar, decir expresamente la existencia mundanal, decir a partir de lo salvo de la percepción pura y completa, y decir sólo eso, significa: pertenecer al ámbito de lo ente mismo. Este ámbito es, como esencia del lenguaje, el propio ser. Cantar el canto significa estar presente en lo presente mismo, es decir, existencia” (235).

En el poema de Keats, esta presencia no consiste en la figuración de los amantes, cuyo reverso es la ciudad deshabitada, sino en el decir del poema mismo, en la enunciación del canto. El tropo que efectúa esta forma de presencia es el apóstrofe, que no trabaja sobre “el significado de una palabra, sino sobre el circuito o la situación de la comunicación misma” (Culler, 1981: 135). Culler señala que el apóstrofe exitoso transforma el poema en un discurso, es decir, en el evento del lenguaje que –a diferencia de la narración que ordena hechos pasados– genera siempre un “ahora” incombustible, un presente que el discurso activa (149-150). El poema, avivado en el proceso de la recepción, trae al presente del discurso el objeto o persona apostrofada. De esta forma, el inicio del poema de Keats – “Thou still unravish’d bride of quietness [...]” apela al artefacto del título y rescata la urna griega de su sueño arcaico.

Si el lenguaje tiene ahora algo que ver con la presencia en el poema de Keats, no es mediante la referencia y la écfrasis de la urna. La referencia, emparentada con la significación, no llega a alcanzar el gozo de la presencia. La presencia tampoco se alcanza mediante la expresión de una voz que en el poema de Keats queda siempre al margen, inaccesible tras su apóstrofe. El lenguaje alcanza la presencia solo en el nivel de la enunciación, en tanto que apostrofa. El apóstrofe invoca una entidad que aparece en el discurso y se hace así tan presente como la misma voz.

El apóstrofe, por tanto, podría cumplir la elevada expectativa de Heidegger para la poesía, pues esta presencia concebida en el seno del lenguaje lleva a cabo una “interiorización rememorante que vuelve la inmanencia de los objetos de la representación en una presencia dentro del espacio del corazón” (2015: 229). Esta presencia rememora la condición olvidada de nuestra finitud porque en el tú del apóstrofe la voz poética llega a su límite. En el tú, el yo poético acaba. Al fin y al cabo, ¿qué puede decirse del yo poético de la “Oda a una urna griega”? Nada, salvo que queda al margen, por detrás del tú que ha comparecido en la presencia de la enunciación. Al final del poema de Keats, la voz que ha alcanzado su límite en el otro, interioriza la venida de su propia muerte:

When old age shall this generation waste,  
Thou shalt remain in midst of other woe  
than our, a friend to man, to whom thou say'st:  
“Beauty is truth, truth beauty, –that is all  
ye know on earth, and all ye need to know”. (1978: 128)

La muerte anunciada se hace muerte enunciada: en los dos últimos versos, la voz poética acaba y deja su espacio a la urna, que la sobrevive. El poema nos arroja a la

verdadera condición de la experiencia liminal que supone el estar ante una presencia que no sea la nuestra, es decir, la de la conciencia para sí. La función del apóstrofe en el poema de Keats nos descubre que toda experiencia de lo presente, en última instancia, supone una relación con la muerte: “Pensar la presencia como forma universal de la vida trascendental es abrirme al saber de que en mi ausencia, más allá de mi existencia empírica, antes de mi nacimiento y después de mi muerte, *el presente es*” (1995: 104), escribe Derrida en *La voz y el fenómeno*.

Sobre esta ausencia se funda el proceso de la significación. La presencia se alcanza en el discurso en la medida en la que la voz experimenta su límite y su muerte. La presencia nos arriesga y por eso no puede entenderse desde la temporalidad del presente (Derrida, 1995: 145), sino de la diferencia, de la oscilación entre el ya-no y el no-todavía. A la idea de la presencia propugnada por la metafísica tradicional, Derrida propone redefinirla como “la diferencia infinita” que llega a ser “la finitud de la vida como la relación esencial consigo como con su muerte” (1995: 165). De esta muerte nace “la posibilidad del signo” (104), es decir, la esencia del lenguaje como presentación de la diferencia y diferencia de la presencia.

A lo largo de la historia de la poesía, esta conjunción de lenguaje y muerte irá ocupando lugares cada vez más centrales hasta que el Simbolismo francés la asume como programa estético. El lenguaje poético de Mallarmé inculca la ausencia en las cosas: es la capa de un mago bajo la cual desaparecen los objetos “en su casi desaparición vibratoria” (2003: 213). Uno de los poemas donde esta estética encuentra una formulación metapoética es “La siesta de un fauno”, que relata la desaparición de la naturaleza en el lenguaje interior de la conciencia.

El poema empieza con una declaración de intenciones: “¡Ces nymphes, je les veux perpétuer!” (1980: 94). Parece que el discurso, el pensar y hablar sobre ellas, es la forma

de perpetuar algo que ya está ausente. Pero, como señala Hans-Jost Frey en su análisis del poema, al intentar perpetuar las ninfas en el discurso, el fauno obtiene el efecto contrario y las transforma en lo que no son, su propio lenguaje (1987:142). De hecho, en varios momentos del poema, las ninfas están a punto de ser transformadas en otra entidad, pero el fauno detiene conscientemente el movimiento de su palabra, la acción metaforizante de su deseo: “Ce vol de cygnes, non! de naïades se sauve / ou plonge...” (97). Este “no” expresa la furia del fauno, que no quiere hacer desaparecer otra vez a las ninfas mediante la alquimia del verbo. Aquí se experimenta el peligro del verso, que hace desaparecer el objeto: disuelve la carne en música.<sup>104</sup>

Lo interesante es que esta crisis de la referencia recurre al mismo tropo que anteriormente había hecho figurar la presencia. En los apóstrofes se perfila una carencia. Una ausencia se adelanta en el discurso, pues el apóstrofe no funciona aquí como una apelación, sino como la interjección de un deseo, al igual que el grito de socorro convoca a alguien precisamente porque no se encuentra cerca, presente. Esto se hace evidente en el apóstrofe que el fauno dirige a las ninfas: “O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers” (1987: 98). El apóstrofe pretende rescatar a las ninfas de su hundimiento en el tiempo del recuerdo para traerlas así a la presencia de la enunciación. No obstante, en el poema sucede todo lo contrario. El discurso se ve arrastrado hacia el pasado, pues a este vocativo le sigue una narración donde la palabra se hunde en el tiempo pretérito: “*Mon oeil, trouant les joncs, chaque encolure / Immortelle, qui noie en l’onde sa brûlure / avec un cri de rage au ciel de la forêt; / Et le splendide bain de cheveux disparaît [...]*” (98).

---

<sup>104</sup>. No en vano, para Jacques Derrida, el poder de la obra de Mallarmé reside en su capacidad de desplegar como un abanico el espacio textual en una multiplicación de blancas ausencias a través de metáforas y metonimias (cisnes, lagos helados, lunas...) (1987: 85).



No en vano, en un momento de lucidez, el fauno toma conciencia del modo de figuración que pretende su discurso: “Réfléchissons...ou si le femme dont tu gloses / figurent un souhait de tes sens fabuleux!” (94). La expresión vuelve a ganar terreno en el lenguaje y socava el poder del apóstrofe. La interjección deseante se apodera de este tropo, que levanta tan solo la figura de un anhelo, es decir, el anhelo mismo. Así, la presencia se hunde bajo la excesiva demanda de esta “exteriorización progresiva de la interioridad romántica” (2003: 12), como ha sabido ver Laurent Jenny para la poética simbolista. De acuerdo con esta descripción, Mallarmé tala la exterioridad física para abrir un claro donde aparezca el pensamiento y el deseo (Jenny, 2003: 77). Todo esto lo resume el último verso de “La siesta de un fauno”, poema que, contra los usos retóricos tradicionales, acaba con un apóstrofe: “Couple, adieu; je vais voir l’ombre que tu devins” (1987: 100).

Como en el poema de Keats, el apóstrofe mantiene una relación ambigua con la presencia. La estructura *a priori* abierta del discurso cuando se construye con vocativos y pronombres –sobre todo los de segunda persona– vuelve a cerrarse al poner el énfasis sobre la expresividad que transparenta este tropo. Esto, que para Rousseau y Vico había sido la señal de la presencia en el lenguaje originario, se convierte ahora en el fundamento de una crítica contra esta misma idea. La llamada o la apelación no articulan la civilización. Se hallan un momento antes de la compañía, en el instante justo de la carencia, de la falta. Expresan la conciencia de la falta.

Esta misma estructura del apóstrofe se dilucida en los estudios de Frontisi-Ducroix sobre la figuración en el arte clásico. En *Du Masque au visage*, la reconocida helenista investiga el valor de la frontalidad en el arte griego. La frontalidad se percibe como una ruptura de la figuración convencional, que representa a los seres de perfil. Frontisi-Ducroix interpreta esta frontalidad en clave diegética. Las figuras que no se

ajustan a la regla del perfil se hallan desconectadas de la escena pictórica, pero ganan una relación a otro nivel diegético al apelar directamente al espectador, cuya mirada buscan. En virtud de esta ruptura del nivel mimético coincide la semántica de la frontalidad con el efecto discursivo que logra la figura retórica del apóstrofe (1995: 90 y 91). De hecho, apóstrofe quiere decir en griego ‘girar la cabeza’, como explica la helenista:

El volver la cabeza [se refiere a Perseo, que no mira a la medusa, pero tampoco al espectador] –en griego *apóstrofe*– que dice, en el espacio icónico, la prohibición visual asociada a la Gorgona, nos parece complementaria de la frontalidad del monstruo [...] este segundo apóstrofe [el de Medusa, frontal al espectador] marca la pertenencia de la Gorgona a dos espacios, aquel de la imagen, donde su vista es insoportable para el actor del relato figurado (salvo para los dioses); aquel del espectador a quien se le es impuesta y por la que ella es observable. (1995: 70)

Ahora bien, la frontalidad no solo afecta a Medusa. En las urnas griegas, encontramos que los muertos también se representan frontalmente (1995: 83). La idea de Frontisi-Ducroix es que la representación de la Gorgona vale como mito del nacimiento de la imagen de aquello que por su propia naturaleza resulta intolerable a la vista, irrepresentable. Así, “la imagen se define como la presencia de una ausencia” (74): presenta al espectador lo que la mirada de los otros, personajes de la escena, no puede ver ni tolerar.

Esta estructura esencial del apóstrofe funciona igualmente en poesía, pues, mediante los giros con los que la palabra contorsiona a los personajes del poema de Mallarmé, es posible hacer presente algo que, en realidad, en el nivel diegético que corresponde al universo físico del fauno, se halla ausente. El vocativo presenta sin necesidad de representar, porque lo ausente escapa por su propia condición a la

figuración. La frontalidad del vocativo señala así el corte entre el mundo del fauno y el mundo de las ninfas, que solo son visibles para este como “sombras”. Sin embargo, el apóstrofe no solo trabaja este nivel diegético señalando la ausencia de lo que el personaje invoca, sino que asciende a otro nivel diegético, el nuestro, y por tanto nos afecta y conmociona profundamente: el límite de la representación nos apela.

Mi lectura de los poemas de Keats y Mallarmé ha perseguido el problema de la presencia en el lenguaje, que he buscado no tanto en nociones como las de referencia o expresión, sino en la enunciación y su tropo, el apóstrofe. Una de las conclusiones que puede sacarse de esta comparativa es que el apóstrofe se articula sobre una aporía. Como he comentado para los poemas de Keats y Mallarmé, la tensa estructura de este tropo simultanea la presencia y la ausencia. El apóstrofe señala una carencia, algo que no puede ser visto, y la presenta en el nivel de enunciación preservando su negatividad. Al mismo tiempo, se espera que el apóstrofe sea la figura desde la que esta ausencia interpele al lector. En el fondo, el apóstrofe contiene la aporía de la llamada: presupone la presencia de algo que no está presente para hacerlo, precisamente, presente. Es la paradoja que, según Derrida, habita la escritura: “la escritura [...] es el esfuerzo por reapropiarse simbólicamente de la presencia. Por otro [lado], consagra la desposesión que ya había dislocado al habla” (1971: 211). La llamada se funda sobre un tiempo que se estanca entre el ya-no de la presencia que estaba y que se quiere y el todavía-no de la presencia que ha sido invocada pero aún no llega.

#### *1.4. Una extraña criatura*

La inquietud por la negatividad del lenguaje, abismo que Keats y Mallarmé confrontan, atraviesa buena parte del pensamiento lingüístico del siglo XX. Su historia

puede leerse como un desengaño de las utopías lingüísticas de la modernidad que alcanza su momento de mayor autoconciencia en la impugnación del pensamiento de Rousseau en *De la gramatología*. Pero la dimensión emocional de esta crisis se aprecia nítidamente en la viveza y dramatismo de las imágenes de Hoffmannsthal, que ofrece una fenomenología del lenguaje ciertamente insólita, como cuando describe que las palabras “se me desmigajaban en la boca igual que hongos podridos” (2008: 126). En determinado momento de su *Carta a Lord Chandos*, el vaciamiento de la palabra se convierte en un apóstrofe siniestro que interpela amenazadoramente al autor de la carta: “las palabras flotaban libres a mi alrededor: se coagulaban en ojos que me miraban fijamente [...] son torbellinos que me da vértigo al contemplarlos, que giran sin cesar y a través de los cuales se arriba al vacío” (127).

Al igual que Hoffmannsthal, Ferdinand de Saussure recurre a imágenes insólitas para describir la extrañeza que se había adueñado del lenguaje:

Si se nos invitara a establecer la especie química de una plancha de hierro, de oro, de cobre, por una parte, y a continuación la especie zoológica de un caballo, un buey o un cordero, estaríamos ante tareas fáciles; pero si se nos invitara a establecer qué “especie” representa el extraño ensamblaje de una plancha de hierro atada a un caballo, de una plancha de oro colocada encima de un buey o de un cordero que llevara un adorno de cobre, nos escandalizaríamos y declararíamos que es una tarea absurda. El lingüista debe comprender que es precisamente ante esta tarea absurda ante la que se halla de inmediato y de desde el comienzo. (2004: 24)

Saussure matiza luego esta comparación, pero este desasosegante fragmento nos indica que lo que inquieta al lingüista es una desconexión fundamental. Saussure teoriza esta “libre flotación” de la palabra que describe Hoffmannsthal, pues desencadena el signo lingüístico de su referente. El signo no significa positivamente, por una

comunicación directa con la realidad extralingüística, sino por la convención que lo opone a otros significados del mismo sistema lingüístico: “toda especie de signo que existe en el lenguaje [...] tiene consecuentemente un valor *puramente* no positivo, es decir, eternamente negativo [sic]” (2004: 51). Así, la lengua “siempre avanza y se mueve gracias a la máquina formidable de sus categorías negativas, verdaderamente desligadas de todo hecho concreto, y por eso mismo inmediatamente preparadas para almacenar cualquier idea que venga a añadir a las precedentes” (78).<sup>105</sup>

En las imágenes que pueblan los textos de Saussure y Hoffmansthal se ve reflejada la extrañeza con que la cultura de finales del siglo XIX y principios del XX percibía el fenómeno lingüístico. El lenguaje se había vuelto súbitamente extraño, como poseído por unas fuerzas que el ser humano ya no podía controlar. Con un despliegue metafórico que nada tiene que envidiar a la capacidad imaginativa de los dos autores citados, Wittgenstein intenta dar cuenta del malestar y la frustración que ahora provoca esta insólita criatura: “Pues imagínate que debes bosquejar una figura nítida ‘correspondiente’ a una borrosa [...] ¿no se convertirá en tarea desesperada trazar una figura nítida que corresponda la confusa? [...]” (2017: 133).

Es importante aclarar que lo que se pierde en esta “tarea desesperada” no es la efectividad del lenguaje, que queda amparada en la noción de “juego de lenguaje” (2017: 133). Es cierto que ningún cratilismo encontrará argumentos en su obra, pero la convención no implica la desconexión del lenguaje con la realidad –de hecho, la dependencia del significado al uso de la palabra ancla la significación más firmemente

---

<sup>105</sup>. Por razones que en seguida veremos, es interesante notar que Saussure cancela cualquier implicación más o menos nihilista que alguien pudiera inferir de su teoría lingüística: “no hay un solo hecho moral que pueda encerrarse exacta y exclusivamente en un término determinado, pero esto no afecta ni un solo instante a la existencia de esos hechos morales” (2004: 42). A lo largo del *Curso de lingüística general*, Saussure se cuida mucho de limitar sus ideas al campo de la lingüística.

en el contexto—. La importancia de Wittgenstein no radica en el descubrimiento de la naturaleza consuetudinaria de la significación —esta idea ya la defiende Hermógenes en el *Crátilo* de Platón— sino en el fin de la conexión del lenguaje con la experiencia interior del significado.

El *Tractatus* liquida la posibilidad de acceder desde el lenguaje a la interioridad del “sujeto pensante, representante” que, según Wittgenstein, simplemente “no existe” (2017: 56). El sujeto cae por fuera del lenguaje porque cae también por fuera del mundo. El ejemplo que pone Wittgenstein esclarece esta breve explicación: “¿Dónde descubrir en el mundo un sujeto metafísico? Dices que ocurre aquí enteramente como con el ojo y el campo visual. Pero el ojo *no* lo ves realmente. Y nada en el *campo visual* permite inferir que es visto por un ojo” (56). De esta forma, recuperando la oposición que Wittgenstein traza entre mostrar y decir —“Lo que *puede* ser mostrado *no puede* ser dicho” (27)—, el lenguaje *muestra* al sujeto como límite del mundo que estructura, pero no puede *decir* al sujeto, pues para ello necesitaría ponerse fuera del sujeto: colocar el ojo por detrás del ojo para que vea, a la vez, al ojo y a su campo visual. Esto es lo que Wittgenstein llama “místico”: todo aquello que el lenguaje ostenta pero no dice (71). Dentro de lo místico se guarda la ética, pues “está claro que la ética no resulta expresable. La ética es trascendental”, en tanto que “el sentido del mundo tiene que residir fuera de él” (69).

Ahora bien, allí donde se hunde la presencia para sí surge *otra* presencia que ocupa el espacio de esa distancia. En las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein, la teoría del juego proporciona la base donde esta presencia del otro se yergue. Esta presencia, y no la nuestra, para nosotros mismos inaccesible, es la que confiere significación a lo que decimos, ya que la palabra “se me descompone a mí, pero no al

otro a quien se la estoy comunicando”(2017: 283).<sup>106</sup> Así, la significación no es la transmisión mental de una experiencia que traduzco a lenguaje, sino una apelación al otro, un apóstrofe: “Cuando significamos algo, no es como tener una figura muerta (del tipo que sea), sino que es como si nos dirigiéramos hacia alguien” (235), lo que luego, en otro párrafo, vuelve a repetirse: “Sí, significar es como dirigirse hacia alguien” (236). En este modo de significación se encuentra el nacimiento de la piedad. El dolor del otro nos emplaza a salir de nosotros mismos, a desatender la reflexión sobre nuestra vivencia para atender la presencia que se nos está ofreciendo. Ante el que sufre, uno no rebusca el punto de articulación en el que la interjección se hace palabra; simplemente actúa: “Mi actitud hacia él es una actitud hacia un alma. No tengo la *opinión* de que tiene un alma” (2017: 284).

Avanzado ya el siglo, Barthes transpone la significación apostrófica de Wittgenstein al ámbito literario. En “La muerte del autor”, Barthes observa que el sacrificio del autor –hacia el que ningún signo del texto remite, pues todo signo apunta hacia otro signo– propicia la vida del lector: “existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad y ese lugar no es el autor, como se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura” (1987: 71).

---

<sup>106</sup>. Merleau-Ponty coincide cuando escribe: “Cuando yo hablo o cuando yo comprendo, experimento la presencia de los demás en mí o de mí en los demás” (1973: 115). Y concluye: “en el corazón de mi presente yo encuentro sentido de los que lo precedieron, donde encuentro con qué comprender la presencia de los demás en el mismo mundo y en el ejercicio mismo de la palabra es donde aprendo a comprender” (116).

1.5. *Hacia un tú asequible y esencial*

Este gesto apostrófico, interpelación que sale del límite de lo representable y que encontramos en Wittgenstein y en Barthes, en Keats y en Mallarmé, atraviesa con igual intensidad la reflexión poética de la segunda mitad del siglo XX. La aporía que estructura este gesto –la imposibilidad y la necesidad del decir– atenaza la obra y el pensamiento de poetas tan influyentes en sus respectivas lenguas como Paul Celan y José Ángel Valente.

La poesía de Celan nos llega desde el límite de la voz, desde la conflagración del lenguaje. La palabra no atraviesa inmaculada el desastre: nos viene transida de historia, magullada de muerte. Con esta constatación de la herida del lenguaje empieza Celan el “Discurso de Bremen”:

Accesible, próxima, no perdida, permaneció, en medio de todas las pérdidas, sólo una cosa: la lengua. Sí, la lengua no se perdió a pesar de todo. Pero tuvo que pasar entonces a través de la propia falta de respuesta, a través de un terrible enmudecimiento, pasar a través de las múltiples tinieblas del discurso mortífero. Pasó a través y pudo volver a la luz del día, “enriquecida” por todo ello. (1999: 447)<sup>107</sup>

A esta condición traumática del lenguaje responde la poesía. El poema proyecta una realidad nueva más allá de la conflagración.<sup>108</sup> Esta recreación consiste además en “encontrar una dirección” (1999: 447) y esta dirección es el otro, de manera que Celan

---

<sup>107</sup>. Algo parecido parece tener en mente Hannah Arendt cuando, ante la pregunta de Gunter Gauss acerca de qué queda de la Europa pre-hitleriana, responde: “el lenguaje permanece” (1994: 12).

<sup>108</sup>. Como explica Szondi en su lectura del poema “Angostura”, el texto como realidad en sí no pretende el ensimismamiento esteticista y olvidadizo, sino que responde con fidelidad a la realidad de la muerte (2005: 83).



piensa el poema como un apóstrofe, como un dirigirse hacia el otro. En el “Discurso de Bremen” se aprecia nítidamente: “El poema puede ser una botella de mensaje lanzada con la confianza –ciertamente no muy esperanzadora– de que pueda ser arrojada a tierra en algún lugar y en algún momento, tal vez a la tierra del corazón. De igual forma, los poemas están de camino: rumbo hacia algo”. Y concluye su descripción: “Hacia algo abierto, ocupable, tal vez hacia un tú asequible, hacia una realidad asequible a la palabra” (447).

La naturaleza apostrófica de la escritura adquiere igual importancia en otros escritos de Celan. En concreto, en ‘Meridiano’ el poeta alemán pasa varias veces por este tema. En esta conferencia se aclara además un matiz que no se dejaba ver en exceso en la cita del “Discurso de Bremen”: este tú no adviene como una gracia al poema en la lectura, sino que la palabra lo trabaja. La tropología del poema hace figurar esta presencia. Es en la escritura apostrófica, que interpela, donde destella este “tú asequible”: “sólo en el espacio de este diálogo se constituye lo interpelado [...] A esa presencia, lo interpelado, que gracias a la denominación ha devenido un tú, trae su alteridad” (507), pues a este otro “se lo busca, se lo asigna” (506).

Queda claro entonces que la interpelación, el apóstrofe, se hace un modo retórico dilecto para un lenguaje traumatizado por la historia.<sup>109</sup> El lenguaje poético consiste entonces en ese giro de la comunicación que se torsiona en su límite. El lenguaje siente el deber de responder a las exigencias de la historia y rememorarla y tiende por tanto hacia aquello cuya visión, no obstante, resulta insostenible para el hablante e inasequible para la palabra. Al chocar contra ello, refracciona hacia un tú al que interpela éticamente.

---

<sup>109</sup>. Tampoco Ingeborg Bachmann se olvida de “la responsabilidad en el arte” y, como afirma en las *Conferencias de Frankfurt*, su poética las sitúa “en un primer plano” (2012: 153).

Para Agamben, este giro es todo cuanto puede el lenguaje ante un testimonio imposible: quien testimonia sobrevive y por lo tanto no vive la muerte. En el testimonio, quien tiene el decir carece de la experiencia y quien tiene la experiencia carece del decir (2000: 34 y 135). Esta aporía, que constituye la imposibilidad del testimonio hiere la poesía de la segunda mitad del siglo XX. Buena parte de la poesía de esta época escribe en respuesta a un apóstrofe inaplazable, ante una mirada que la inquieta y la emplaza en la paradoja de tener que dar testimonio de aquello para lo que precisamente no se tiene la palabra. Agamben escribe:

Que en el “fondo” de lo humano no haya otra cosa que una imposibilidad de ver: tal es la Gorgona, cuya visión ha transformado al hombre en no-hombre. Pero que sea precisamente esta no humana imposibilidad de ver lo que invoca e interpela a lo humano, el apóstrofe al que el hombre no puede sustraerse; esto y no otra cosa es el testimonio. (2004: 55)

No solo es una imposibilidad de ver, sino de decir. A lo largo del siglo XX, la reflexión teórica sobre el lenguaje confirma esa fantasmagoría de la palabra que el personaje de Hoffmantschal percibe. Lingüística y filosofía desconectan la figura mental y el fonema, el significado y el significante. La culminación de este proceso se halla, como bien se sabe, en la obra de Derrida, cuyo propósito gramatólogico consiste en demoler “el significado trascendental”, que “pondría un término tranquilizante a la remisión de signo a signo” (1971: 63). En la teoría clásica de la significación, el hilo que enhebra significante, significado y referencia sustenta la creencia de que el lenguaje lleva en sí la presencia. La deconstrucción inquieta en la medida en que se deshace de esta cadena “tranquilizante”. El signo nunca “toca tierra”. Detrás de la palabra no está la realidad, sino otra palabra en una sucesión inacabable que conforma la “diferencia

infinita de la presencia”. Así, un lenguaje cada vez más acosado y acotado por la sospecha de la filosofía del lenguaje postmoderna debe cargar no obstante con el peso de la responsabilidad del testimonio y la conmemoración del dolor, pasar a través de su noche oscura para volver a aparecer, como decía Celan, a la luz del día. En el centro de esta paradoja vive la postmodernidad.

Al igual que Celan, el poeta español José Ángel Valente ha situado su poesía en el punto donde colisionan las dos fuerzas de esta aporía. Valente ha escrito en numerosas ocasiones sobre la implosión del lenguaje, su estallido cuando se acerca demasiado a experiencias que lo sobrepasan. La mística, leemos en su ensayo “La hermenéutica y la cortedad del decir”, es una de estas experiencias que esquivan la palabra –esa era precisamente la acepción de “mística” que maneja Wittgenstein–, siendo “experiencia de lo amorfo, indeterminada, inarticulada” (2002: 66). Sin embargo, “la experiencia de lo que no tiene forma busca el decir, se aloja de algún modo en un lenguaje cuya eficacia acaso esté en la tensión máxima a que lo obliga su propia cortedad. En el punto de máxima tensión, con el lenguaje en vecindad del estallido, se produce la gran poesía [...]” (66).

En otro ensayo del poeta titulado “*Verbum absconditum*” –que versa también sobre San Juan de la Cruz– el momento en que el lenguaje alcanza la “vecindad del estallido” coincide con el violento tropismo del alma hacia el otro: “Existo en una expectativa de existir que me abre, en un terrible alumbramiento, hacia el otro o hacia su ausencia o hacia su no soportable privación [...] todo yo existo en el umbral de la pura expectativa del otro, en ese tensa expectativa que termina por hacerse naturalmente grito o gemido” (2000: 205). El lenguaje choca contra un límite, pero refracciona como la luz. Cambia de superficie, asciende por los niveles de la enunciación, se convierte en

llamada e invocación de un otro.<sup>110</sup> Valente lee entonces el devenir de la poesía a lo largo del siglo XX en esta clave de refracción y de apóstrofe: “la poesía comenzaba a atisbar otras realidades, sobre todo la posibilidad de la real existencia del *prójimo*, y hasta llegaba a ser definida como busca del *tú esencial*” (2002: 92).

## 2. El secreto de la palabra

El pensamiento poético de José Ángel Valente acrisola el malestar que caracteriza el pensamiento sobre el lenguaje de la segunda mitad del siglo XX. La aporía inquieta esta época que acosa al lenguaje con la más alta responsabilidad y la más afilada sospecha. El legado más manifiesto de la obra de Valente en la poesía española es la corriente estética denominada como poesía del silencio, que, si hacemos caso a las voces más autorizadas, se desarrolla en España en las décadas de los setenta y los ochenta, es decir, coincidiendo con la postmodernidad. Probablemente, el estudio más completo de esta estética lleva la firma de la poeta Amparo Amorós, quien aprecia en esta estética la misma aporía que he relacionado antes con la obra de Valente: “la tensión entre la necesidad de decir y el carácter indecible de los contenidos que se quieren comunicar es una constante en toda la poesía que sigue esta tendencia” (1991: 59). No obstante, ya en 1991 Amorós diagnostica el agostamiento de esta línea poética,

---

<sup>110</sup>. George Steiner coincide en este punto con Valente en *Presencias reales*, libro donde se revierte la negatividad del lenguaje postulada por el pensamiento contemporáneo acerca del lenguaje. Steiner convierte esta negatividad en condición y experiencia de “nuestro encuentro con el otro” (1998: 171). Véase, por ejemplo, cómo Steiner, en un movimiento filosófico que recuerda mucho a Levinas, reinterpreta el dogma postestructuralista acerca de la imposibilidad de aportar una descripción exhaustiva de una obra de arte como una muestra de la presencia en la obra de una otredad inagotable (214).

que solo puede continuarse por un camino que, a decir de la poeta, arranque “a ese silencio una nueva palabra salvadora” (19).

Creo que la poesía de Ada Salas (1965) se aventura hacia esta palabra y se arriesga en esta responsabilidad. El riesgo que se corre no es otro que el de poner el pensamiento y la escritura entre la piedra y la muela de una incansable aporía que domina la poesía y la filosofía del siglo XX. La obra de Ada Salas acude al apóstrofe, como hemos visto que hicieron tantos otros, para intentar abordar y atravesar esta aporía.

### 2.1. Dos miradas

En el último libro de Ada Salas hasta la fecha –*Descendimiento* (Pre-Textos, 2018), que orbita en torno a la pintura homónima de Van der Weyden–, todo este riesgo estremece la superficie de un poema. Se trata de la segunda composición del libro, que, como el resto de poemas –salvo el oratorio final–, lleva el título de la primera palabra, en este caso “Miras”. El poema, por tanto, arranca con una alusión a una segunda persona que expresa, en realidad, un desdoblamiento del yo poemático, como ocurre a menudo en la poesía de Ada Salas. Algo le ha pasado a este yo para desdoblarse de esta manera. El primer verso concentra la fractura que se lleva a cabo en el lenguaje de quien contempla la obra de Van der Weyden. Este yo dividido entre la primera y la segunda persona –su tú testafarro– ha recibido un impacto fulminante que lo agrieta: la visión de la muerte. El poema empieza:

Miras

lo que pintó el maestro. Pintó  
la diagonal el rayo  
del dolor  
–pintó  
lo que fulmina–. (2018: 13)

La muerte de Cristo, ya descolgado de la cruz, concatena el derrumbe de María y el llanto “apoyado sobre la nada”, vuelta sobre sí (2018: 13), de la Magdalena. De estos tres personajes, dos, Cristo y su madre, están representados frontalmente, sacando del espacio representativo su mirada conclusa por el desmayo y la muerte. Su mirada cerrada rompe el espacio diegético y apostrofa al visitante del Museo del Prado. Sus ojos cerrados miran así con la mirada de la Gorgona y fulminan al espectador de la obra de arte con la interdicción de una visión que, no obstante, nos hurtan los párpados caídos. María Magdalena, por su parte, se escorza para encerrarse en la mandorla de su dolor, incapaz de afrontar los cuerpos exánimes.

Esta, según Ada Salas, es “la verdad de la muerte” (2018: 13), que no se corresponde exactamente con el cadáver de Cristo, sino con la Pasión repartida entre las figuras dolientes del cuadro. De hecho, Ada Salas desplaza la centralidad de Cristo al fondo para poner en primer plano el dolor de estas dos mujeres: “Cristo no / nos importa / él tenía un por qué”. “La verdad de la muerte” se bifurca en dos manifestaciones, como se divide igualmente el yo que escribe. Una de estas figuras se enrosca sobre su dolor, se encierra en esa cáscara de soledad inconsolable. La otra figura representa un sufrimiento en éxtasis, que sale fuera de sí, hacia el exterior del cuadro, abandonando el cuerpo. Ante el descendimiento de Cristo muerto, esta división es el asunto que Van der Weyden, según Ada Salas, acomete en su obra; ya no la representación del difunto, sino un acto de morir más activo:

Lo que pintó Van der Weyden  
es  
la verdad de la muerte.  
Y no el lamento. El acto. El acto  
de morir  
el acto  
de sufrir  
que no son tan pasivos  
como pudiera parecer. (2018: 13-14)

En efecto, Ada Salas cancela una lectura que limite las actitudes de las dos Marías al lamento –en realidad también de una tercera, María de Cleofás, también arropada en su propio dolor– y les atribuye su carga de muerte activa. La Acción de morir, por tanto, se contrapone a la Pasión del “sacrificio” y el “martirio” (2018: 14). Morir se convierte para el poema en la única empresa posible: “Así pues no te empeñes en nada / que no sea / morir serenamente” (14). Bien avanzado el poema, tocando ya casi el final, estos versos abandonan la trama más o menos descriptiva y meditativa para dirigir de nuevo el discurso hacia sí misma, retomando la interpelación a la segunda persona que abría el poema. El apóstrofe se hace ya explícito en el cierre del texto:

[...] Luego: *ada* es una rima *ada* es  
un final. Cambia tu nombre vuelve  
hasta el principio  
vuelve  
a lo sin mancha. (2018: 14)

Este gesto apostrófico consta de dos movimientos que encuentran su correlato objetivo en las actitudes de las dos Marías. Por una parte, el apóstrofe que uno dirige

contra sí copia el torcimiento de la Magdalena sobre su propio cuerpo. El dolor aquí fluye en un círculo cuasi narcisista que se embota en la imposibilidad de la palabra. Por otra parte, el apóstrofe representa el éxtasis, la violenta expulsión de otro yo que arrancamos a nuestras entrañas. Es el gesto frontal de María, que rompe el espacio interior del cuadro y abre en él una línea de fuerza que conecta con la pura exterioridad.

Esta es pues “la verdad de la muerte”, la Acción de morir: el doble movimiento retráctil y extático de la conciencia fulminada. El apóstrofe cumple en el poema una función suicida parecida a lo que ocurre en la “Oda a una urna griega” y “La siesta de un fauno”: trae a la presencia a la propia autora para arrojarla a esta fulminación. Es un llamado a la muerte o, parafraseando el brillante decir de Hölderlin, un poner la cabeza desnuda bajo el rayo de la muerte. Aquí la actividad de la escritura se confunde con la Acción de morir. La muerte, en este caso de Cristo, supone una revelación para la propia autora: la escritura de la muerte pasa a través de la afilada aporía que nos secciona en dos posturas contrarias: el repliegue y el éxtasis, la carestía y el estallido, la visión posible de la Magdalena que se cierne y se agota en el propio dolor y la mirada que aspira a la lejanía y al otro, pero que está ciega.<sup>111</sup> Este es el riesgo de escribir, claro está, en la muerte del Verbo.

## 2.2. La escritura, acción de morir

La escritura se empeña en morir serenamente. Lleva a cabo la muerte como una actividad. “Miras” narra en el fondo el descubrimiento de esta vocación para la muerte.

---

<sup>111</sup>. El *Santo Entierro*, de Caravaggio –también llamado *Descendimiento*– presenta igualmente estas dos actitudes: María Magdalena se cierne sobre su propio dolor mientras que la mirada frontal de Nicodemo nos interpela.



Como ocurre en el poema, al escribir uno se da cuenta de que el nombre propio rima con nada, de que el nombre propio avoca el final. Este descubrimiento ocurre en especial cuando se escribe para intentar afrontar la muerte. “El rayo del dolor” entonces nos fulmina y deja tras su luz cegadora la conciencia fracturada entre la mirada abierta e íntima y la mirada ciega y exterior. Esta aporía afecta a todo testimonio sobre la muerte, como describe Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*: “que no hay un titular del testimonio, que hablar, testimoniar, significa entrar en un movimiento vertiginoso en el que algo se va a pique, se desubjetiva por completo y calla, y algo se subjetiva y habla sin tener –en propio– nada que decir [...] un movimiento, pues, en el que quien no dispone de palabras hace hablar al hablante y el que habla lleva en su misma palabra la imposibilidad de hablar” (2000: 126).

Estos dos movimientos tironean de la conciencia que se siente interpelada por la visión de la muerte, pero a la que acude con el lacerado don del lenguaje para responder a esta vocación. No es casualidad que *Descendimiento* arranque con un primer documento que constata la necesidad de ese lenguaje distinto, nuevo, que quería Celan:

No.  
Ha de ser otro el modo otro el túnel  
otros  
el laberinto el hilo con que desandarlos  
otras han de ser las palabras.  
[...] Otras  
habrán de ser. Eso ya  
no nos sirve. Ya no nos sirven  
*odio*  
por ejemplo  
*humillación desdicha sacrilegio*  
*desgracia* [...] (2018: 11)

Para entender el malestar y la aporía de los que se ocupa este capítulo, creo que se puede entresacar alguna conclusión valiosa si se estudia primero la tensión entre la subjetivación y la desubjetivación que se percibe en la poesía y la obra teórica de Ada Salas. La reflexión sobre este par de fuerzas que articula su prosa y su verso indagan en el fondo sobre la relación entre el lenguaje y la presencia.

La comprensión de la escritura poética como un proceso de *kenosis* personal y biográfica adquiere en España, tras la resaca de la poesía de la experiencia, la categoría de rasgo generacional cuya importancia para la obra de Álvaro García, Jesús Aguado y Jordi Doce señala esta tesis. La tradición de la que cada uno de estos poetas extrae esta lección ascética da buena muestra del eclecticismo del panorama poético español. Para el caso de Ada Salas, la recepción de la poética de Valente resulta enriquecedora. En el ensayo “Las condiciones del pájaro solitario”, Valente reclama la despersonalización como condición de lo poético. Tras aliar su pensamiento con el ideal de la poesía pura –en tanto “experiencia de ese descondicionamiento” de la palabra donde se logra “la disolución de toda referencia o de toda predeterminación” (2000: 19)–, Valente considera la escritura “como un estado de *suspensión de la vida*”, una aspiración “así anónima” (21) que permite la aparición cósmica –obturada de otra manera por el coágulo del yo, por recuperar la metáfora de Álvaro García–.

Ada Salas señala la validez de esta idea para su poesía en *Alguien aquí*, su primer libro de teoría poética. La autora dedica una de las primeras reflexiones de esta obra a la *kenosis*. La escritura poética exige el desprendimiento paulatino de las circunstancias biográficas, la progresiva expurgación del dato anecdótico. Este proceso de “barrido” y “vaciamiento” consiste en una operación existencial que afecta al yo en sus niveles más profundos. La escritura acosa al yo en el espacio del papel, lo desnuda para dejarlo a

merced de la intemperie. El yo así desnudado alcanza un estado de máxima sensibilidad, de óptima irritación, ideal para la escucha. Este es el estado de la escritura: “Vacío, silencio, soledad. Nada. Ausencia” (2005: 14).<sup>112</sup> Como se veía en Keats y Mallarmé, la escritura exige un estado de “ya-no”, de ausencia, que abre el claro donde destella la palabra significativa. En última instancia, la escritura exige la rima del nombre con la nada, la remisión del nombre a la muerte.

Otro texto de *Alguien aquí* conecta directamente la *kenosis* personal con el éxtasis del dolor: “Todo momento de escucha creativa exige y necesita una pérdida de conciencia” (2005: 21). Este desmayo creativo coincide con la mirada exánime de la virgen María derrumbada que pinta Van der Weyden. La mirada cerrada de la virgen, no obstante, hace la muerte, es decir, realiza un morir activo que resulta en última instancia “la verdad de la muerte”. La exigencia de representar la muerte –ya sea pintar o escribir– requiere la conducción del yo hacia su propia extinción, donde encuentra la misma visión ciega de la Virgen: “Para ver una idea es preciso nublar la vista: el verso sólo nace de la bruma. Es necesario perderse, huirse, hundirse, para acceder a otros estados de memoria” (21).

Este texto de *Alguien aquí* ya formula la aporía que se bifurca en las dos Marías, pues enuncia, a partir de este movimiento de “barrido” del yo, una conquista, no solo de un panorama cósmico, sino de un otro yo, como renacido de la muerte del yo que escribe. Al proceso de desobjetivación corresponde una resubjetivación. Como enseña Van der Weyden, el desmayo apostrofa y un yo distinto responde a esta interpelación. Ada Salas narra este “diálogo” en otro apunte que medita sobre la composición de su poemario *Variaciones en blanco* (Hiperión, 1994): “*Variaciones* intentaba transcribir el

---

<sup>112</sup>. En las artes plásticas, Oteiza señala la misma necesidad de vaciamiento y *kenosis*. Su programa artístico tienta “la recuperación de un espacio absoluto, anterior a toda experiencia de la realidad, una Nada activa como pura presencia” (2000: 124).

diálogo (o más bien constante interpelación) entre dos entidades nacidas de un desdoblamiento interno. Tenía la conciencia de que un otro ‘yo’ profundo y sumergido guardaba celosamente el misterio de la palabra. A lo largo de los poemas quería dejar constancia de un viaje interior que me llevase a él, hasta afrontar un reconocimiento mutuo” (2005: 23).

El testimonio de Ada Salas muestra que el libro se compone a partir de una situación dialógica de constante apóstrofe. El modo de la escritura se configura desde el vocativo; el poema convoca la presencia de este “otro yo”, que asciende de la profundidad a la epifanía en la enunciación: “la contemplación –ilusoria o no– de esa sombra oculta: creía ver esa presencia que me solicitaba y me rechazaba sin tregua [...] la parte desnuda de mí, inaccesible por cualquier otro camino que no fuera el de la búsqueda y la autocomunicación poéticas” (2005: 24). Según narra la poeta, “esa sombra” también interpela: el diálogo entre cada uno consiste en un intercambio de solicitudes y llamadas. Ahora bien, ¿por qué la poesía, aquí definida como un intercambio de apóstrofes, se yergue como único medio para alcanzar este “yo ajeno”? Esta es la pregunta que surge aquí y que interpela mi investigación, aunque por ahora debo aplazarla.

Ada Salas alcanza en estas expresiones casi la contradicción, pues el yo del que se despoja por un lado se acaba recuperando por el otro. La escritura consigue una recompensa –la visión del yo– que suponía en primera instancia un impedimento, en tanto que la condición necesaria de la poesía era el vaciamiento. La tensión entre la subjetivación y la desubjetivación conduce igualmente las reflexiones de otro libro de teoría poética posterior, titulado *El margen. El error. La tachadura*. Ada Salas, en vez de deshacerse de esta incomodidad teórica, se interna cada más en ella.

La primera parte de esta obra asocia poesía y extrañeza. La extrañeza –que remite a una experiencia de desvío respecto a la percepción, pensamiento y usos consuetudinarios del lenguaje y de las cosas– opera en tres niveles: la escritura, la “textura” y la lectura. Así, el poema aliena a quien lo escribe y en esta alienación se proyecta el barrido o vaciamiento del yo del que ya hablaba Ada Salas en *Alguien aquí*. La alienación no significa otra cosa que el nacimiento del poema desde un lugar distinto del yo: “La sensación es más bien la de que el poema ‘sucede’ desde una pre-existencia ajena al creador que está vinculada con un mundo exclusivamente verbal. El poema está en el lenguaje, está, y nace de él” (2010: 34). Más adelante, la poeta describe la escritura como experiencia fantástica. Se trata en este caso de una posesión del cuerpo por parte del espíritu –¿maligno?– del lenguaje: “En su avance unos versos ‘traicionan’ a otros, y de esa traición surge el deslumbramiento, porque son esos versos ‘ajenos’ al poema, los dictados ‘como por otra voz’ los que repentinamente lo iluminan. Son generalmente éstos, los que ‘salen’ de la línea del discurso [...] los que precisamente recordamos” (36). La naturaleza fantástica de este pasaje encuadra a la perfección con la categoría de lo fantástico tal y como la he usado en esta tesis: la escritura adviene desde un reino distinto del de la conciencia e irrumpe en la experiencia individual, lo que produce una ruptura diegética que, en este caso, hace que los versos se “salgan” “de la línea del discurso”. ¿Qué significa este salirse sino un apóstrofe más, la frontalidad de una presencia prohibida que para el que escribe es invisible pero que, en otro nivel, lo interpela y queda así figurada?

También he de dejar de lado por ahora esta otra pregunta, que indudablemente conecta con la pregunta anterior y que por eso mismo aplazaré de la misma manera, aunque me temo que la resolución de tantas tramas ya solo esté a la altura de una Agatha Christie. Por ahora, me mantengo en el rastro de la aporía entre la subjetivación

y la desubjetivación, que me lleva a las páginas finales de *El margen. El error. La tachadura*, donde encontramos un pasaje que colisiona frontalmente con lo dicho sobre la extrañeza al principio del libro:

Como ya vimos páginas atrás, muy distinto es el poeta que vamos dibujando del ser “arrebatado”, “poseído”. Estamos más bien ante un trabajador atento, atentísimo, casi un notario extremo de lo real que, por añadidura, ha de esforzarse en mantener su ¿espíritu? (su lenguaje) limpio de la sedimentación del tiempo, de lo vivido, de lo que se nos ha enseñado y/o impuesto, que ha de desconfiar de lo que ve para ver realmente; que debe permanecer en entrenamiento constante por el asombro. (2010: 127)

Aquí no solo se mantiene a raya el entusiasmo platónico, el “¿espíritu?” del lenguaje que posee la mano del escribiente. También se vilipendia lateralmente la nociva “sedimentación del tiempo, de lo vivido, de lo que se nos ha enseñado y/o impuesto”, es decir, la cultura. Efectivamente, la cultura recibe en el libro de Ada Salas un tratamiento suspicaz –a la manera de Rousseau en el *Discurso sobre las ciencias y las artes*– como, por ejemplo, cuando en el siguiente pasaje se la contraponen a una niñez espiritual que se halla en relación inmediata con la naturaleza: “La ‘cultura’ que vamos o nos van inculcando en el reconocido y estipulado conocimiento que en la evolución de niño a adulto adquirimos es una mole que aplasta lo que en nosotros hay de ‘naturaleza’” (2010: 99). O también, comentado un fragmento de Eliot: “[...] retroceder por la puerta de la *cultura* para conocer el lugar, sea cual sea, para conocerse a sí mismo ‘por primera vez’” (123).

Así pues, la pugna entre dos formas de entender la poesía, como un proceso de subjetivación o de desubjetivación, implica en su trama una reflexión sobre la influencia y la cultura, que en *Alguien aquí* se encuentra muy diluida, pero que adquiere relieve en

esta segunda obra teórica. Podría decirse que la introducción de la reflexión sobre la cultura irrita este problema y por eso la aporía entre la subjetivación y la desubjetivación se hace más frontal en *El margen. El error. La tachadura*. No obstante, la introducción de este elemento ayuda a destapar el hecho de que la aporía entre la subjetivación y la desubjetivación en el discurso guarda una especial relación con la aporía anteriormente señalada, originada en la interpelación de la muerte que nos emplaza en una responsabilidad imposible para nuestro lenguaje. Esta responsabilidad, que inquieta la época postmoderna, pone de nuevo el énfasis en las cuestiones que anteriormente he señalado y que decidí aplazar: la naturaleza fantástica de la escritura y la anagnórisis personal que se da en el poema en virtud de su capacidad apostrófica. La importancia de estas dos preguntas para la responsabilidad a la que nos emplaza la muerte radica en que estas preguntas son, en el fondo, dos problemas acerca de la presencia del yo y de los otros en el lenguaje.

### 2.3. *El poema y la anagnórisis*

Páginas atrás, cité un fragmento en el que Ada Salas describía la composición de su libro *Variaciones en blanco*. Aquella nota definía el poemario –que obtuvo el premio Hiperión en 1994– como una conversación constituida fundamentalmente por apelaciones. Cada parte del yo dividido se llama, se convoca, se interpela para que la otra acuda a la reunión. El lenguaje que soporta este intercambio vocativo es el poema. Por eso, el poema se convierte en el lugar del encuentro y en el medio que lo hace posible. Para comprender esto se requiere, no obstante, abandonar el territorio de la prosa teórica y adentrarse en los poemas de *Variaciones en blanco*.

Efectivamente, *Variaciones* es, como afirmaba la autora, una “constante interpelación” (2005: 24) y esto se refleja en la forma de los poemas, pues un número considerable de ellos recurren al vocativo y al apóstrofe. Su estructura se acomoda así a la retórica de la llamada, que alcanza en los mejores poemas una tensión que ya conocemos entre la figuración y la desaparición. De los primeros textos donde aparece el apóstrofe, tras tres poemas de textura esencialmente nominativa, pueden entresacarse las condiciones desde las que se escribe esta poesía.

Los primeros apóstrofes del libro se dirigen a entidades eminentemente experienciales, cuyo ámbito de realidad se circunscribe a la interioridad: “Delgada soledad / ven sola” (2009: 74) y “Hiere lento / dolor // pausado” (75).<sup>113</sup> Estos apóstrofes escenifican una escisión que determina la narrativa del libro. El apóstrofe se dirige hacia la soledad y el dolor. Los considera elementos externos desgajados de un reducto de intimidad hablante. El apóstrofe actúa aquí como una cuchilla que secciona la experiencia de quien la vive y genera así una primera distancia. Lo que este apóstrofe trae al lenguaje es una diferencia de la autora respecto a sí misma: la fractura que nos divide y nos confronta a lo que hacemos, pensamos o sentimos.

Los tres poemas que anteceden a estos apóstrofes poseen una naturaleza mucho más descriptiva, donde la nominación fundamental que los constituye pone el texto a referir la realidad. La situación del mundo de la que nace esta escisión queda así registrada en una nomenclatura fundamental, que designa el inquietante estatismo que deja una ausencia ya anunciada en la dedicatoria –“A mi padre. Y a su fértil memoria”– (2009: 67). “Palomas / de penumbra de pluma // caedizas” (71), “Lento día de plata // lenta / mirada mía” (71), “Aire herido de paz” (72), “Lento río // de rosas // apagadas”

---

<sup>113</sup>. Mi transcripción, salvo la de las citas exentas, no conserva la disposición tipográfica del original, aunque intenta dar una idea de la separación más larga que a veces distancia los versos mediante el doble uso de la barra.



(72)... Estos sintagmas configuran un escenario plúmbeo. Retratan la ausencia a partir de la mínima movilidad, de la lentitud en la que “fluye / sólo el silencio” (73). Perturbada por esta ausencia, la mirada sigue la dirección que indican los ojos de la Magdalena: se derrama sobre el interior, “sumisa a mi palabra” (71), para inspeccionar la profundidad que alcanza la grieta de este terrible golpe de ausencia en las pupilas.

El ojo inquietado por la ausencia se retrotrae hacia una intimidad no obstante arrasada, fulminada. Lo que encuentra el ojo en el interior es una “variación en blanco” de la ausencia que ha visto fuera. En virtud de esta “fiera semejanza” (2009: 83) nace una ambigüedad que diluye las fronteras del sentido y emborrona las direcciones de la referencia. El poema entonces se colma de insinuaciones:

Ya no será la paz

Han besado  
mis ojos

tu terrible desnudo. (2009: 77)

Ada Salas cita expresamente este poema para hablar de esa búsqueda del yo otro (2005: 23-24), de manera que, en principio, la segunda persona se refiere a ese yo que nos confronta desde esa soledad y ese dolor desgajados, apostrofados como otros. Sin embargo, el paratexto de la dedicatoria autoriza una lectura distinta, según la cual la segunda persona se dirige en realidad al padre ausente. De hecho, la dedicatoria indica en el fondo la dirección en que se mueve ya no un poema en particular, sino todo el libro. Por supuesto, el poema, leído sin la explicación de la autora, soporta también esta segunda interpretación. Es más, el poema mismo propone una suerte de oscilación

incesante –un “tormento” del ver y sobre todo de la referencia, parafraseando a Gadamer–, pues la contemplación del “terrible desnudo” postergará “la paz” *sine die*. El dolor no es un territorio pacífico: allí la significación se convulsa, se agita, se estremece.<sup>114</sup>

De hecho, la orientación que Ada Salas proporciona en *Alguien aquí* se mella contra la corteza de indecibilidad con que el poema se recubre. En otras palabras, *Variaciones en blanco* insiste en el escamoteo de la presencia a la que llama. Si el libro consiste en una “constante interpelación”, es porque esa presencia no acaba de llegar plenamente y, por lo tanto, no puede dejar de llamarla. En este sentido, diversos poemas expresan, al modo del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, la huida del amado, que interpone entre él y su seguidora impenetrables defensas: “Qué selva de silencios alzas // contra mí // qué airado río / qué feroz cordillera” [...] (2009: 84). En medio de la caza, la voz poética experimenta el miedo de esta presencia que no acude al reclamo del lenguaje: “Qué altísimo / temor / puede ocultarte al animal hambriento // de la palabra” (84). En otro poema, es la propia voz la que ansía una epifanía incompleta y nebulosa caracterizada más bien por la desfiguración: “Alza / lenta la sombra // en blanco / de tu gesto” (86). ¿Qué tipo de visión es esta “sombra en blanco” sino una explícitamente imposible por contradictoria? En efecto, se trata de “imposible perfil” que se convoca aunque hiera –“Su imposible perfil / me hiera”– (86).

Ahora bien, esto no debe entenderse en términos puramente negativos: la epifanía que recibe la voz en caza es el conocimiento del “imposible perfil” de lo que se busca.

---

<sup>114</sup>. En “Duelo y melancolía”, Freud propone una ambigüedad similar en su explicación de la melancolía en relación con el luto. Según Freud, la melancolía comparte con el duelo la experiencia de la pérdida del objeto amado, pero en el caso del melancólico este espacio súbitamente vacío es ocupado por el yo (2008: 246 y siguientes). En el seno de la melancolía se produce por tanto una identificación de tipo narcisista entre el yo y el objeto de deseo. Aparto este comentario al pie de página para dejar claro que mi intención no es psicoanalizar a nadie.

Si *Variaciones en blanco* es, en palabras de su autora, un intento de conocimiento del yo otro por la vía poemática, el poema nos revela por el contrario la naturaleza esencialmente borrosa de esta contemplación. Es más, para el filósofo Franz Rosenzweig el mismo lenguaje cancela la robustez del autoconocimiento sobre el que se funda la filosofía moderna. En su famosa exégesis sobre la tragedia ática, Rosenzweig señala con pertinencia que en Esquilo el héroe trágico bien puede guardar silencio durante todo un acto del drama (1997: 119). Este silencio representa para Rosenzweig la cerrazón del héroe sobre su propio ser, la robustez de su existencia frente a las fuerzas del mundo, de Dios o de los hombres, o, en palabras del filósofo, el “sí-mismo”: “callando rompe el héroe los puentes que le unen con Dios y con el mundo, y se eleva desde la vega de la personalidad –la cual se delimita frente a otros y se individualiza hablando– a la helada soledad del Sí-mismo” (119). De aquí se extrae el corolario de que el lenguaje pone en riesgo la autosuficiencia existencial del “Sí-mismo” que se basta en su silencio.

El lenguaje, por tanto, desbarata la cerrazón de esta presencia consigo de la conciencia. Al hablar, la transparencia de la conciencia se enturbia, porque ya no es posible contemplarse en el cobijo del silencio.<sup>115</sup> La experiencia que se alcanza en estos poemas de Ada Salas es un proceso de subjetivación que, en vez de circunscribir el ámbito de su existencia, se abre radicalmente desde dentro. Por eso el lenguaje de

---

<sup>115</sup>. Ya Hegel introduce el concepto de “diferencia” en el régimen de la experiencia inmediata, cuando en la *Fenomenología del espíritu* se cuestiona la inmediatez y se justifica la necesidad de la dialéctica: “en esta certeza quedan en seguida fuera del puro ser los dos *estos* mencionados, el *éste* como yo y el *esto* como *objeto*. Y si nosotros reflexionamos acerca de esta diferencia, vemos que ni el uno ni lo otro son en la certeza sensible solamente como algo *inmediato*, sino, al mismo tiempo, como algo *mediado*; yo tengo la certeza *por medio* de otro, que es precisamente la cosa; y ésta, a su vez, es en la certeza *por medio* de un otro, que es precisamente el yo” (1978: 64). Agamben explica la relación de esta diferencia con la negatividad del lenguaje, que se puede encontrar ya en el texto de Hegel, en *El lenguaje y la muerte* (2008: 33 y ss.).

*Variaciones en blanco* apostrofa esa presencia en vez de definirla, la convoca turbiamente en vez de referirla con nitidez. El apóstrofe es el gesto que abre al Sí mismo en el lenguaje; el giro de la mirada que, en la introspección, se tuerce de repente hacia la alteridad.

En un sentido complementario, Derrida socava también esta presencia gozosa y autosuficiente de la conciencia para sí misma, al hilo del comentario a la teoría del signo de Husserl. El filósofo francés describe que, tanto en las *Ideas* como en las *Investigaciones lógicas*, el modo comunicativo de la expresión, entendido por Husserl como opuesto de la indicación, solo puede pensarse poniendo entre paréntesis toda exterioridad. Como la indicación siempre interviene en conversación con el otro, para preservar la expresión de este contagio, “es en un lenguaje sin comunicación, en un discurso monologado, en la voz absolutamente baja de la ‘vida solitaria del alma’ (*im einsamen Seelenleben*) donde hay que acosar la pureza no encantada de la expresión [...] en el momento en que fuera suspendida la relación con un cierto afuera” (1985: 62). Esta “vida solitaria del alma” es la fuente del sentido, el foco del que nace la noción de presencia para la metafísica occidental: la pura autoafección a partir de cuya inmediatez se define el presente. Sin embargo, el trabajo de Derrida en *La voz y el fenómeno* consiste precisamente en trasladar el foco de la presencia a la diferencia mediante un agudo análisis de la estructura de la temporalización que Husserl propone –y que ya vimos en el capítulo de Álvaro García– y su relación con el signo.

Resumiendo mucho, la estructura de la conciencia del tiempo no puede entenderse desde esta presencia inmediata, sino a partir de la retención que proyecta la ausencia del pasado en la presencia del instante actual. Es decir, la percepción se compone en gran medida de no-percepción, de lo que Derrida llama un “parpadeo”: “Desde el momento en que se admite esta continuidad del ahora y del no ahora de la percepción y de la no-

percepción en la zona de originariedad común a la impresión originaria y a la retención, se acoge lo otro en la identidad consigo del *Augenblick*: la no-presencia y la inevidencia en el *parpadeo del instante* [...] Esta alteridad es incluso la condición de la presencia” (119). Por eso, la experiencia misma del tiempo cancela la pretensión del Sí-mismo: “El ‘tiempo’ no puede ser una subjetividad absoluta precisamente porque no se la puede pensar a partir del presente y de la presencia a sí de un ente presente” (145). El tiempo, como también dirá Levinas, nace de la afectación de lo otro en la conciencia, que permite una experiencia de la ausencia y de la presencia simultáneas, de un ya-no y ahora-sí que se imbrican.<sup>116</sup> De manera que la autoafección, lejos de encubrir esta diferencia, la pone de manifiesto: “El oírse-hablar no es la interioridad de un adentro cerrado sobre sí, es la abertura irreductible en el adentro, el ojo y el mundo en el habla” (1985: 145)

Lo que se puede sacar de estas filosofías de la diferencia para mi lectura de *Variaciones en blanco* es que la “constante interpelación” que escribe el yo señala en realidad la afectación de una alteridad que denuncia la falsedad de este coloquio autosuficiente. Este intercambio de convocatorias y apóstrofes que describía *Alguien aquí* representa una diferencia inagotable, irrepresentable, experiencia de extrañamiento porque una ausencia se filtra en la confiada solidez de la conciencia. A partir de esta desubjetivación emerge una nueva subjetivación basada en la diferencia, en la alteridad que agita nuestra interioridad. Esta diferencia, que ya vimos que Derrida asociaba en última instancia con la muerte, representa un riesgo para la existencia también en *Variaciones*:

---

<sup>116</sup>. Escribe Levinas que “el tiempo significa ese *siempre* de la no-coincidencia, pero también el siempre de la relación –del anhelo y de la espera” (1993: 70).

Si has de morirme

anúnciate.

Acércate serena a mi temblor

y en el pozo sin voz de mi garganta

grita

tu flor de espanto. (2005: 132)

El anuncio advierte quizá de una muerte, pero en ningún caso de un silencio. Todo lo contrario, este anuncio ha de realizarse a través de un grito que suena en nuestra garganta, pero no es nuestro. Esta “flor de espanto” enuncia la llegada. Hemos visto, no obstante, que la voz de la garganta se modula con mucha frecuencia en el modo vocativo, recurriendo al apóstrofe en numerosos poemas. El apóstrofe se identifica con la “flor de espanto” porque es el anuncio de la venida de una alteridad que pone límite a la robustez del sí-mismo. En este apóstrofe, el yo queda desvalido, intimidado, perturbado en un “terrible desnudo”. En otro poema, esta voz ahora frágil solicita a su otro algún refugio:

Acógeme

que vengo para hablarte

y en el ojo estancado

de tu calma

al fin

me reconozco. (2005: 104)

En una primera lectura, la locución adverbial pasa inocentemente, pero “al fin” adquiere un significado amenazante cuando se destapa la terminación o conclusión a la que alude. La conciencia ha sido llevada a su término, a su límite, y es allí donde surge la anagnórisis. En el final se produce un reconocimiento de la conciencia con lo que está más allá de sí misma. La conciencia alcanza la sabiduría que se vislumbraba en la ambigüedad referencial con que la segunda persona iba cargada. Ese tú de “imposible perfil” no significaba ni el padre ausente ni el yo otro, sino el punto donde el yo es llevado a lo otro, donde el yo descubre que lleva dentro a un otro. La anagnórisis, por tanto, se alcanza en la revelación del apóstrofe mismo, que por eso es “flor de espanto”, llamada y anuncio de una alteridad, conversación del alma consigo misma que en realidad falsea la experiencia de la diferencia, pues el apóstrofe acomoda en la enunciación con la que el yo se presenta a su discurso un otro, un tú, igualmente presente. Así, estas ideas acerca de la anagnórisis conseguida en el poema apostrófico nos remiten de manera insoslayable al carácter fantástico de la escritura, que, si el lector recuerda, era el segundo problema que había dejado sin atender en mi desarrollo sobre la aporía de la subjetivación y la desubjetivación tal y como se presenta en la poesía de Ada Salas.

#### *2.4. Fantasía y piedad de la palabra*

La anagnórisis codiciada por la escritura desvela una existencia al borde de la mismidad. El lenguaje, y en especial el tropo del apóstrofe, es la “flor de espanto” que crece pendiendo sobre ese borde, asomada a ese precipicio por el que la voz se despeña. Pero ese límite no se alcanza al final de una aventura exterior, si no como resultado de

la exploración de la propia interioridad, gracias a la cual el límite se descubre como constitutivo de la estructura de la subjetivación. El lenguaje articula esta diferencia que no solo se experimenta “en el mundo”, sino que forma parte inextirpable de la existencia. Aunque no lo diga –quizá porque, como supo ver Wittgenstein, esto caiga por fuera de lo efable– el lenguaje lo *muestra* y uno de esos momentos de lucidez y mostración es el apóstrofe.

Mi lectura anterior de algunos poemas de *Variaciones en blanco* indica ahora la dirección hacia la que encaminar la investigación. La ambigüedad referencial de los poemas de *Variaciones* deja ver el nicho de los ausentes en el seno de la interioridad, de la que proviene una alteridad sustancial que compromete la robustez del Sí-mismo, en un proceso que Freud –como apuntaba una nota al pie anterior– identificó en el funcionamiento de una melancolía relacionada con el duelo. Así, para profundizar en la aporía de la subjetivación y la desubjetivación que afecta la escritura poética, se debe pensar esta “melancolía” de la subjetivación poética, por usar lo más lateralmente posible el término de Freud.

Un comentario que precede a mi investigación se halla en una carta de Rilke fechada el 11 de agosto de 1924 y que Heidegger cita en “¿Y para qué poetas?”.

Reproduzco la cita completa:

Por muy extendido que esté lo ‘externo’ apenas soporta con todas sus distancias siderales una comparación con las dimensiones, *con la dimensión profunda de nuestro interior*, que ni siquiera precisa la espaciosa generosidad del universo para ser casi interminable en sí. Así pues, si los muertos, si los que están por venir precisan una estancia, ¿qué refugio les podría resultar más agradable y señalado que este espacio imaginario? A mí siempre me parece como si nuestra conciencia habitual habitara la cima de una pirámide cuya base se extendiera tan completamente por dentro de nosotros (y hasta cierto punto por debajo de nosotros)



que cuanto más capaces nos vemos de aposentarnos en ella, tanto más universalmente nos sentimos inscritos en aquellas cosas que, independientes del espacio y del tiempo, nos son dadas en la existencia terrestre o, en el sentido más amplio, en la existencia *mundanal*. (2015: 228)

Heidegger alude a este pasaje de Rilke para apoyar su propia teoría. La conciencia objetiva el mundo y reduce lo que existe a la categoría de lo útil, de lo disponible a la mano. Con esta reducción objetivadora se pierde una experiencia del ser que acaba por alienar al ser humano. Frente a esto, la poesía destapa este falseamiento de la existencia. Rilke en concreto diseña una poesía que busca abrir el objeto al ser mediante una interiorización radical de los entes, donde estos se salvaguardan de la razón instrumental.<sup>117</sup> Heidegger descubre en esta interiorización rilkeana una dimensión donde el ser se abre, alcanzando por tanto la presencia y la percepción plena. Ahora bien, esta dimensión interior es un espacio de cohabitación: “Es sólo en la más profunda interioridad invisible del corazón visible donde el hombre se siente inclinado a amar a los antepasados, los muertos, la infancia, los que aún están por venir. Esto forma parte del más amplio círculo, que ahora se muestra como la esfera de la presencia de la completa y salva percepción” (2015: 227).

Aunque Heidegger más adelante se desmarca de “la esfera de la subjetividad” implícita en la poesía de Rilke (2015: 229), lo que me interesa de estos comentarios es que la cohabitación de los vivos y los ausentes, el amor a los que fueron y a los que serán, dinamiza “la más profunda interioridad”. La exploración introspectiva se desengaña de la soledad monadológica y alumbra una comunidad. Este alumbramiento tiene consecuencias para el pensamiento sobre el lenguaje, porque la introspección

---

<sup>117</sup>. Una lectura parecida de Rilke puede encontrarse en Blanchot: “en el espacio imaginario, [las cosas] son transformadas en lo inasible, fuera de uso y de la usura, no nuestra posesión, sino el movimiento de la desposesión de ellas y de nosotros, no seguras; en nuestro ‘don de muerte’, nuestra disponibilidad a pasar” (1992: 131).

descubre la naturaleza dialógica de lo que antes era la “vida solitaria del alma”, la “conversación del alma consigo misma”.

La reflexión teórica de Ada Salas también se ha hecho eco de esta inquietud. La poeta alude igualmente a esta “continuidad” entre los vivos y los ausentes, escándalo para los cálculos posibilistas de la razón: “Quizá todos hemos sentido, con mayor o menor intensidad, que un extraño hilo ininterrumpido nos sigue uniendo de una manera *real* a los que han muerto (un hilo de memoria, afecto y vacío entrelazados). Lo sentimos como una sospecha emocional que no siempre nos atrevemos a formular (ni a formular-nos) racionalmente” (2010: 43). Aunque esta aprehensión racional se posponga indefinidamente –“puesto que lo racional niega tal posibilidad” (43)–, halla su espacio de manifestación en el lenguaje poético. Es más, el lenguaje poético no se limita a decirlo, sino que sella este hilo y se convierte en la confirmación de su existencia: “Se afirma porque se hace lenguaje, y solo es *cierto* (solo adquiere certeza) lo que se hace lenguaje” (Salas, 2010: 43). El lenguaje proporciona esta certeza porque, como reflexiona Ada Salas al hilo de Valente, al leer o escuchar cierto verso “ ‘caemos en la cuenta’ de que ‘eso’ es lo que sentimos, y por lo tanto pensamos (y, por añadidura, de que no estamos solos en lo que sentimos-pensamos)” (45). Por supuesto, el descubrimiento de esta comunidad nos apela “inquietantemente”, ya que “continuamos teniendo, además de una ligazón, una responsabilidad también afectiva para con los que se han ido” (45).

Sería interesante, por tanto, perseguir el rastro de esta comunidad inquietante, si es que se quiere comprender algo mejor la aporía de la subjetivación, que en última instancia atrae a la aporía posmoderna del lenguaje como bailan dos galaxias. El lugar idóneo para llevar a cabo mi investigación sigue siendo la poesía funeral de Ada Salas –es decir, aquellos poemas que apelan a “los que se han ido”–, veta que la obra posterior

de esta poeta continúa explorando. Como enseguida veremos, estos poemas funerales desarrollan un matiz que ya podía notarse en algunos textos de *Variaciones en blanco*. La apelación a los ausentes mantiene un tono de deseo a veces lindante con lo erótico, que encuentra quizá inspiración en la carnalidad del silencio y de la palabra que caracteriza la obra de José Ángel Valente.

Precisamente a este poeta está dedicada la composición “Acogiera mi boca el temblor”, que pertenece al libro *La sed* (Hiperión, 1997), como se indica en la nota final del poemario (2009: 195).<sup>118</sup> El inicio del poema pliega dos dimensiones diferentes; erótica y lingüística se confunden en este arranque: “Acogiera mi boca el temblor / de la tuya” (168). Este temblor se traspasa de una boca a la otra bajo la forma de “esa turbia / palabra que te ronda los labios”. La palabra comunica un sentido que se vuelve desde el principio material mediante un trasvase metonímico: de la palabra a la lengua, de la lengua a la boca, de la boca al labio. La semántica del deseo se traduce además en el uso subjuntivo del verbo que arranca el poema. Pero el arranque del poema refiere en realidad a lo que origina el poema, es decir, el deseo de que la boca acoja la palabra temblorosa de la poesía encarnada en la obra de Valente. El punto de fusión de erótica y lingüística, el horizonte donde se juntan, no es otro que esta tradición del temblor que pasa de un poeta a otro. El poema profiere entonces un temblor más antiguo que la boca misma, un temblor que proviene de lo profundo de la memoria: “Qué abismo escaparía / a la lengua voraz de mi memoria” (168).

---

<sup>118</sup>. El poema, publicado en 1997, es anterior a la muerte de José Ángel Valente, que ocurrió en el 2000. Este dato, no obstante, no impide considerarlo como un poema elegíaco, por varios motivos además. La propia autora señala la irrelevancia de este dato cuando, en la nota final a *Lugar de la derrota*, ciertos poemas están escritos “antes y después de la muerte de José Ángel Valente (2009: 247). Por otra parte, mi ensayo tiende a asimilar muerte y ausencia como una experiencia de la negatividad, como hacen pensadores como Heidegger y Agamben. Por otra parte, nada impide que el poema se escriba desde cierta situación imaginativa o incluso emocional que no haga distinción entre carencia, pérdida, muerte. Conocemos estados de ánimo de este tipo, como, por ejemplo, la melancolía, según Freud.

El poema se profiere desde una lengua extendida en el tiempo, que pone en movimiento la espesa capa de sedimentos, de cuyo seno proviene el temblor. Esta raíz profunda confiere a la lengua un poder de expresión del que no escapa el abismo. La lengua acosa al abismo en ese movimiento mínimo, en ese temblor, que pasa de boca a boca, de hablante a hablante. Esta increíble capacidad locutoria se halla detrás de la visión inquietante que narra el poema “Debajo de la luz había muertos”:

Debajo de la luz había muertos.  
Pronunciaban sus nombres como lluvia.  
Ahora que la luz  
se ha retirado

aprendo lentamente

el lento balbuceo del olvido. (2005: 172)

La extrañeza que genera este poema proviene de un quiasmo estremecedor que trastoca nuestras categorías de pensamiento habituales. Los muertos gozan de un habla espontánea, torrencial, natural, vivificadora: “como lluvia”. A los vivos les queda el “lento balbuceo” que se acerca inexorablemente al silencio. La elocuencia del tiempo verbal pasado contrasta así con la afasia del tiempo verbal presente. El temblor proviene del pasado: el eco de esta gran explosión de luz es lo que se escucha en el presente.

Este plexo paradójico se sitúa bajo la luz del análisis teórico en una poética que Ada Salas escribe para *Cuadernos Hispanoamericanos* titulada “Lo no reconocible que vive en lo real”. En ella encontramos la ecuación que “Debajo de la luz había muertos” resquebraja: “Quietas están (¿son?) las piedras. Mineral = muerto. Muerto = callado” (2009b: 18). Más adelante, el pasaje desbarata esta asociación al imaginar una vida

secreta de las piedras, pero, evidentemente, su intención no es escandalizar a los geólogos, sino ampliar el ámbito de este proyecto para desvelar la vida secreta de las cosas, es decir “lo no reconocible que vive en lo real”. Esta exploración se debe realizar por medio del lenguaje, porque la propia realidad en “Lo no reconocible que vive en lo real” está concebida como una escritura que debe ser descifrada por una lectura guiada por “palabras como ‘margen’, ‘error’, ‘tachadura’ ”(14). Y sigue:

Todas tienen que ver con lo que está pero no está, con lo que “esconde” algo que parece no estar pero que *también* está, con lo que *también* es real, como ocurre con la fusca que se oculta en un pliegue, invisible, no tiene presencia hasta que la realidad se despliega, hasta que se lee lo que estaba escrito o dibujado bajo la tachadura, hasta aflora, por una “hendidura”, lo que está bajo “la superficie del lenguaje ordinario”. (2009b: 14)

Al hilo de este texto, en su reciente estudio sobre Ada Salas, Judith Nantell sugiere que el centro de esta poética es “la búsqueda de la palabra y el ‘secreto’ que porta en su seno” (2019b: 188). Pues bien, creo que el “secreto” que porta la palabra no es otro que la palabra misma atravesada por el tiempo, la sedimentación de la historia que la palabra acarrea y moviliza. De ahí que el pliegue no oculte un fruto, sino “fusca”, más maleza. La poética de Ada Salas lo corrobora enseguida: “A través de la hendidura dejar que se descubra lo que está en la hendidura: un lenguaje que vive debajo del lenguaje, debajo de la ‘superficie plana’ del ‘lenguaje ordinario’, ajeno al espejismo de lo real –que puede no ser más que cáscara– un lenguaje que, en verdad, nombra” (2009b: 15).

En efecto, esto es lo que hace el lenguaje de los muertos en “Debajo de la luz había muertos”: pronunciar nombres “como lluvia” (2009: 172), un lenguaje que surge de procesos naturales como la lluvia se origina del ciclo de la evaporación. Este

lenguaje natural fecunda como una semilla “la tierra de nuestra sangre” (2009: 17) y de ahí nace el poema, como se lee en “Lo no reconocible que vive en lo real”. Esta fertilidad es lo que se esconde tras la fusión de lo lingüístico y lo erótico en los poemas funerales de Ada Salas: la presencia vivificante que mana de la muerte, la vida que nos atraviesa desde ella: “Me has herido de vida desde toda / tu muerte” (166), escribe Ada Salas en la elegía a su padre titulada “A qué región me llegaré a buscarte”.

Desde esta laceración se entiende también el poema “Por eso duele tanto entrar”, cuyos primeros versos dicen: “Por eso duele tanto entrar / en las palabras. / Porque su amor recuerda / el paso de otros cuerpos” (2009: 180). El paso convierte las palabras en un lugar de memoria, donde se conserva el rastro de los “otros cuerpos”. Este rastro no debe entenderse, sin embargo, como el certificado de una ausencia, sino precisamente como la posibilidad de recuperación de la presencia de lo que está ausente: un volver a traer al corazón, o, si nos aventuramos más lejos, el despertar del alma dormida con el que Jorge Manrique empieza su estremecedora elegía. Para esta momentánea resurrección –pues, al fin y al cabo, “todo su fervor se desvanece” (2009: 180)–, la poeta acude a la región de la palabra. Pero, pese al desvanecimiento del fervor, la palabra deja una cicatriz que sigue hablando y que supone la rendición del tiempo “a su derrota”, como se deja ver en un poema que, según la autora, nace de una lectura emocionada de *El otoño de las rosas* de Francisco Brines (2009: 195):

Hay libros que se escriben sobre la carne misma.  
Son esas cicatrices que nos hablan  
y sangran  
cuando el tiempo se rinde a su derrota  
un puñado de signos que apenas  
comprendemos

y eran el beso intacto de la vida. (2009: 177)

Esta cicatriz es el poema: “el poema no es la llama, sino la cicatriz de la gozosa quemadura de un conocimiento nuevo” (2005: 20), escribe la poeta en *Alguien aquí*.

Conocimiento es otra palabra donde se pliegan de nuevo las dos dimensiones de lo carnal y de lo intelectual. Su significado apunta tanto a un acto cognoscitivo que puede apoyarse sobre el lenguaje como a un encuentro erótico que realizan los cuerpos. Por tanto, la escritura inscribe esta experiencia de pliegue de lo lingüístico y de lo carnal en el poema: los signos, en el poema dedicado a Francisco Brines, son “el beso intacto” escrito “sobre la carne misma”. Si esto es así, este “puñado de signos” testimonia un “conocimiento nuevo”, es decir, el encuentro con una presencia tocada en el lenguaje, embalsada en el signo, “algo que parece no estar pero que *también* está, con lo que *también* es real” (2009: 14). Esta presencia, que solo goza de una existencia lingüística, sígnica, constituye el “secreto” de la palabra, en la acepción que se le daba a este término en la lírica trovadoresca, es decir, entendido como relación amorosa encriptada.

El “secreto”, lenguaje que sucede dentro del lenguaje, determina la escritura como un fenómeno fantástico. En ella la otredad quiebra la robustez y la autonomía del Sí mismo, desgozna al sujeto del eje de la mismidad. En este sentido, los poemas elegíacos de *Lugar de la derrota* corroboran este asalto. En ellos, como se lee en uno de los primeros poemas –“No creía posible este silencio”–, el yo alcanza su despojamiento más extremo –“Sólo soy el vacío” (2009: 205)– y se desertiza para convertirse en “lugar de apariciones” y hallar plenitud en la presencia de los otros, en la luz de los muertos: “La más pequeña luz puede colmarme” (205).

Así, por ejemplo, en las elegías al padre de este libro, la palabra se convierte en lugar del encuentro. En el poema coinciden dos pertenencias: mientras que la firma y la

escritura inscriben la expresión autorial en el poema –todo poema, dice la autora en “Lo no reconocible que vive en lo real”, es “fatalmente también una autobiografía” (2009b: 14)–, el poema enuncia el deseo de romper ese cerco mediante el uso de una segunda persona que trae al discurso al padre muerto, al que se le adscribe la autoría del canto: “Tuyos son la mirada / y el canto [...] // todo // lo que habita la vasta sucesión de tu ausencia” (2009: 231). Esta interpelación se carga, por tanto, de tensión y de oxímoron, lo que va a ser un rasgo característico de los apóstrofes de estos poemas elegíacos. Podríamos decir que estos apóstrofes se encuentran saturados de presencia y eso parece marginar una lógica lineal del sentido. Igualmente aporético resulta el poema fúnebre que sigue a este, “Si estuvieras aquí”, puesto que lo que constata esta frase condicional que inicia el poema –la ausencia– choca de frente contra la experiencia de la presencia apostrofada e “irremediable”:

[...] Y sin embargo  
miro con tus ojos  
veo

la fuerza irremediable  
de tu vida en la mía. (2009: 232)

Estas expresiones tensadas por su dinamismo interno son eco de la situación que el poema, como discurso, nos exige pensar: la segunda persona ya supone de por sí una presencia en el “secreto” de la enunciación. El apóstrofe acomete esta resurrección –“el seco despertar / de tus cenizas” (2009: 230)– y abre un nicho en la voz donde se acogen estas presencias de ultratumba, donde la herida fatal de la muerte recibe curación: “ven // donde esta oscuridad pueda sanarte” (2009: 234), escribe la poeta interpelando a José



Ángel Valente –fallecido, ahora sí, en el momento de publicación de *Lugar de la derrota*–.

La escritura poética asume aquí la forma del amor o la piedad familiar que encontramos descrita en un hermoso pasaje de la *Fenomenología del espíritu*, cuando Hegel dilucida –con *Antígona* en mente– la tensión entre gobierno y familia. La familia se ve interpelada por una “ley divina” a “interrumpir la obra de la naturaleza” “arrancando a la destrucción a los consanguíneos” (1978: 266). El muerto nos apostrofa a rescatarlo de “esta acción de la apetencia inconsciente y de las esencias abstractas que lo deshonra” y restituir con los ritos piadosos su vitalidad, su capacidad de obrar sobre “las fuerzas de las materias singulares y las bajas vitalidades que trataban de abatirse sobre el muerto y de destruirlo” (266).

La restitución en el “secreto” piadoso de la palabra, no obstante, recibe ya un severo augurio en la última de las elegías de *Lugar de la derrota*:

Y si dijeras  
  luz  
a quién alcanzaría  
ese deslumbramiento  
  
si ya no queda nadie  
  
en la casa feraz de las palabras. (2009: 236)

Este augurio se cumple al final del libro, que anuncia ya una etapa que recorre *Esto no es el silencio y Limbo y otros poemas*. El último poema cancela esta teoría del lenguaje que alcanzaba la presencia mediante el despertar de las cenizas: “Ni secreto ni pacto” (2009: 246). El último poema lleva a cabo una *ekpirosis*, una redundante

aniquilación de lo ya muerto: “[...] Abrazo / los cadáveres // y con ellos enciendo // esta pira común para el olvido” (2009: 246).

### 3. La puerta cerrada

En cierto momento de la trayectoria poética de Ada Salas, los discursos saturan el mundo. El programa estético esbozado en “Lo no reconocible que vive en lo real” promete desgranar el “secreto” de la palabra, pero este “secreto”, que en ciertos momentos se vislumbra como un lenguaje por debajo del lenguaje, otras veces parece sufrir un giro teórico y se define entonces como una palabra escondida en cada cosa, la palabra que secretamente habita la cosa. Este matiz podría explicar el cambio en el modo de escritura que sucede entre *Lugar de la derrota* y *Esto no es silencio* (Hiperión, 2008), cambio que Luis García Jambrina, en su reseña del libro, detecta en estos poemas “más confesionales y discursivos” (2008: 16).

La pugna entre estas dos expresiones del “secreto” se halla ya dirimida en el primer poema del libro. En los primeros versos, la presencia elemental ocupa el espacio dejado por una ausencia ya irrecuperable: “El óxido / la zarza / algún resto que antiguos habitantes / no llevaron consigo” (2008: 9). Como anuncio de este cambio, la nominación –registro de lo que se da a los sentidos– opaca la interpelación que da presencia en el discurso a los “antiguos habitantes”. Sin embargo, este registro se sorprende por la supervivencia de la palabra en el páramo, que es capaz de prescindir de la presencia de los “antiguos habitantes”: “y sin embargo / esto no es el silencio. / Un discurso continuo / emana de las cosas” (9).

La lectura de este poema desemboca en la paradoja del signo. El signo gana fuerza a medida que se eclipsa quien lo usa. Para la vida del signo conviene que se desvanezca quien lo enuncie en “un desplome / de huesos / como el que hizo de un muro // este montón de piedras” (Salas 2008: 10). El discurso que emana de las cosas conquista la presencia que favorece una relación tan directa con los elementos naturales, pero requiere una emancipación feroz, una contrapartida de ausencia de la persona en el discurso. La poética de Ada Salas se acerca aquí a los postulados más ortodoxos de la poesía del silencio. Pienso, por ejemplo, en la afinidad que guarda este poema con las teorizaciones de Jaime Siles, quien llega a escribir: “el signo, como vacío siempre de su causa, es engendrado en la nostalgia de aquello que produce: que lo produce y que no es su ser” (1998: 208).

Esta estética de silencio conecta en determinado momento de la historia de la literatura española con el movimiento novísimo. El solapamiento parcial se explica si se tiene en cuenta la coincidencia de ambas posturas –que no deben confundirse, por otra parte– en una conciencia del agotamiento del lenguaje y una sospecha hacia los mecanismos de la representación. De manera que la exuberancia lingüística novísima confluye con el minimalismo de la poesía del silencio en una experiencia que ha descrito con acierto Prieto de Paula: “al final queda una sensación de vaciamiento, como si las rugosidades, las esquinas de lo real se hubieran deshecho en un espacio donde ya sólo habita la nada” (1996: 49).

Esta es la desolación de *Esto no es silencio*, donde el signo se revuelve contra la persona y la amenaza con la ausencia y el desplome. En otro poema, la persona ofrenda cada jirón de carne, cada instante de una vida de peregrinaje al ídolo sediento del lenguaje, para pronunciar “palabras que suenen / como suena la caña de los huesos / cuando silba por ellos / la verdad de la sangre” (2008: 11). Aquí la presencia del

hablante estorba el flujo del sentido. La voz humana apenas da la talla como canal para transmitir el discurso de las cosas devastadas que parece descubrirse en *Esto no es el silencio*. De hecho, en el poema “Golpeándome”, el hablante se atraganta con “toda la belleza del sol” (2008: 52) que jamás podrá acrisolar en su garganta:

[...] pues toda esa belleza  
se ha entrado en tu garganta  
y se ha hecho nudo  
allí  
de sangre y de saliva  
y estos golpes acaso  
puedan nacerla en forma  
de palabra. Absurdo  
es el intento [...] (2008: 52)

Al final de “Golpeándome”, la agonía se resuelve transformando los golpes en un discurso mejor, una forma de decir más propia: “tu manera animal / es decir / más humana” (53). En la agonía de la comunicación, el poema recurre a una antropología de corte rousseauiano que rechaza la labor de la cultura para ensalzar las bondades de un estado de naturaleza quizá perdido –como ya hemos visto que ocurre también en algunas zonas de la obra teórica de Ada Salas–.<sup>119</sup> De ahí que la agonía de esta voz atorada encuentre un contrapunto en la escritura feliz del arte paleolítico que expresa el poema “He olvidado los nombres”: en el tiempo previo al nombre, cuando son el “sí / y no / suficiente bagaje / para una comprensión / del universo” (58), basta con pintar para convertir la representación en materia.

---

<sup>119</sup>. El mito de la lengua original, abandonado por la filosofía, pervive en la poesía. Incluso los poetas más conscientes de las carencias del verso, entre los que se encuentran Mallarmé –en “Crisis de verso”– y Valente –en torno a *Material memoria* y la fantasía de la palabra-materia–, sueñan con esta lengua. Es el caso también de Celan. En una de las notas de *Microlitos* se lee: “El poema – la otra, primera voz del hombre recuperada” (2015: 95).

El ideal de significación que predomina en *Esto no es el silencio* destella en la elocuente presencia de una materialidad contundente y robusta, suficiente por sí misma, a la que la cultura aporta solo cháchara, insignificancia, cuando no mediación y lejanía. Creo que la postura de Ada Salas se acerca aquí a la idea de cultura de uno de los poetas que, a mi juicio, mejor representa la solidaridad puntual de la poesía del silencio con la estética novísima. Me refiero a Félix de Azúa y en concreto su libro *Lengua de cal*, donde la novísima proliferación boscosa del signo –“abanico que abre su pensar en el vacío”, escribe de la poesía Siles (1988: 209)<sup>120</sup> desvela claramente el sinsentido del decir:

Tú, tú mismo  
*ein zeichen deutunglos* (un signo sin sentido)  
en el bosque sólo como clamor  
creador, explicador del bosque  
nada para ti mismo, nada para nosotros  
*ein zeichen sind wir deutunglos*  
(nosotros, un signo sin sentido) (2007: 134)

En una poética temprana, de Azúa escribía: “las palabras en el tiempo son la construcción del sentido del mundo, en cuanto el mundo quiere decir algo [...] y sin embargo a la totalidad de ese mundo hay que ponerla en Silencio, porque ningún conjunto de palabras, por extenso que sea, puede dar cuenta de él” (1988: 98). Esta búsqueda de silencio se dirige, no obstante, en pos de una elocuencia superior: “cuando

---

<sup>120</sup>. Siles escribe esto en 1985, cuando ya se ha desarrollado plenamente el pensamiento de Derrida, quien, como hemos visto, recurre a la misma metáfora del abanico para hablar de la obra de Mallarmé en “La sesión doble”.

los discursos callan se escucha el gran Silencio del principio [...] allí todo significa sin necesidad de palabras, es en la totalidad” (99-100).<sup>121</sup>

De la misma forma, advertida por la experiencia novísima, Ada Salas calla todos los discursos humanos en *Esto no es el silencio*, pero no para taponar los oídos, sino para oír mejor al mundo, aunque lo que se escuche sea ese “Silencio”, esa devastación. Esta actitud que quiere despejar de la escucha los discursos humanos –lo que he llamado el “secreto” de la palabra– desemboca en una pura receptividad. Como mucho, el lenguaje humano puede aspirar a la anotación y los poetas no escapan a su destino de registrar las cosas, como se desprende este pasaje de *El margen. El error. La tachadura*: “Todos ellos [los poetas de distinto tipo] [...] están dado cuenta del tiempo que los rodea, de las cosas, de los otros, de la ‘historia’, que acaso no sea más que el destilado de una suma de vivencias individuales [...]” (2010: 120). Por supuesto, Ada Salas propone una corrección a esta mera anotación, pues concede una posterior elaboración, siempre dentro del recinto histórico, lingüístico y material que a cada uno le toca en suerte. Pero esto no cambia la primacía de una exterioridad que se impone como materia prima, como anterioridad insoslayable que nos exige fidelidad.<sup>122</sup>

La exterioridad que sirve de modelo de lenguaje en *Esto no es el silencio* satura el mundo de un discurso de naturaleza esencialmente sígnica. Las cosas significan solas y por eso significan la soledad. El discurso emana de las cosas sin ayuda de nuestra presencia y por eso ese discurso dice nuestra perentoriedad, nuestra muerte. Esta materialidad del signo excluye de su seno el “secreto”, la animación que aporta el sedimento de la historia. Ada Salas pide para sí “una mirada / que disuelva / con

---

<sup>121</sup>. Resuena aquí el comentario de Blanchot a la exigencia “poética” de Mallarmé: “exigir que la obra sea la claridad única de que se extingue, y por la cual todo se extingue” (1992: 40).

<sup>122</sup>. María Zambrano, cuyo pensamiento ejerció una gran influencia en la configuración de la poética del silencio, también habla de la ardiente fidelidad que el poeta, en el pasmo de los sentidos, guarda a la inmediata presencia de las cosas (1993: 17 y 18).

paciencia y con método / el edificio azul de la memoria” (2008: 22) . Esta mirada cuasi primitivista, tan deseada por el recorrido que lleva de la estética romántica a las vanguardias, desaloja de la casa del lenguaje la presencia de los ausentes.

La completa desaparición de los que se han ido rompe en este sentido con la “material memoria”, con el erotismo fúnebre y piadoso que vetea los libros anteriores. De los otros apenas queda un rastro exánime, un esqueleto sin rostro ni nombre: “Otros han transitado este desierto. / A tu derecha has visto / los despojos de un hombre [...]” (2008: 13). Este hombre extraviado en el desierto, que gozó en su día de una palabra alentadora –“De muchos / escuchaste / palabras que alentaron / tu larga travesía”, se dice a sí misma la poeta–, demuestra ahora con su muerte que ninguna palabra humana sirve de guía. Ninguna abre un sendero hacia un refugio en el desierto: “De todos / aprendiste / que no hay rumbo posible”. No creo que resulte demasiado expeditivo identificar en “los despojos” de este hombre “calcinado por la sed” a alguien que había sido protagonista en anteriores poemas. Su postración en el desierto, sus palabras que otrora animaron en la dura travesía, me hacen pensar en José Ángel Valente, ahora sin nombre, sin rostro, sin espíritu. Si esto es así, el hecho de que no aparezca su nombre en ningún paratexto vendría a confirmar su completa desaparición, su radical ausencia en la “casa feraz de las palabras”, que ya no alberga la estancia donde vivos y muertos se encuentran en un erotismo lingüístico y ultraterreno.

El desencuentro se constituye a partir de aquí en una emoción central para la poesía de Ada Salas. A la noche del “secreto” sucede el día abrasador del desierto, la luz de un sol que deshace el sueño de la presencia. La poesía de Ada Salas adquiere entonces el timbre de las albas, que cantan el dolor de la separación, del divorcio entre vida y muerte. En efecto, dos poemas del siguiente libro de Ada Salas, *Limbo y otros poemas* (Pre-Textos, 2013), atraen hacia sí los dolorosos significados de esta

composición típica de la Edad Media. La primera, titulada “Albada”, describe el amanecer como una decapitación –imagen que también usó Mallarmé en *Herodías*–. La hoja de la guillotina sesga el cuello:

Un filo descendió  
justo  
hacia  
la amapola de amor que habíamos  
tragado. No cerramos  
los ojos. (2013: 20)

La cabeza decapitada, que no cierra los ojos, recupera para este poema el imaginario de la Gorgona, cuya mirada ahora se vuelve soportable, representable. Este horror mostrado y dicho es la muerte compartida que golpea a los amantes. Como indica Frontisi-Ducroix, la representación de la cabeza decapitada escinde el plano de la representación en dos niveles diegéticos: uno que se retrotrae hacia el interior y el otro que apostrofa en una violenta frontalidad. Así, la albada canta una separación que sucede en la dimensión diegética: el pasado en que está escrito el texto aleja el contenido pasado y plural de la enunciación presente y solitaria.

La segunda albada, titulada significativamente “Alboda II”, asume ahora sí la forma lingüística del apóstrofe, pero se trata de un apóstrofe que despide, de un giro de cabeza que deja de mirar al otro con quien se comparte el universo representativo. Al amante se le despacha pidiendo que fortalezca los muros, que enladrille las puertas, que consuma, pues, la separación: “Ve y ciega estos muros / cata / que amanece” (2013: 24). Esta apelación expulsa de la estancia y significa el fin de un erotismo mantenido con el pasado que distorsiona además el título mismo. “Alboda”, una mala escritura de “albada”, señala la separación con este pasado, la interrupción de ese flujo de sentido



que se veía antes como intercambio erótico. La poeta y profesora María Ángeles Pérez López ha puesto en relieve esta dimensión de corte o de amputación en la reseña que escribió para *Limbo*: “A la ‘Albada’ le sucede la ‘Alboda’ y no es solo una forma de la paranomasia la que convoca en su cortejo los dos términos, sino que en la palabra ‘Albada’ ha sido horadado o amputado parte de su sentido para que solo quede un muro ciego, sin aberturas, sin luz que traiga el día” (2014: 234).

Estas albasas siguen cantando una separación, una oclusión que no deja a la presencia de los otros entrar en la estancia de la palabra. Se percibe, por tanto, un deseo de que la escritura borre el rastro de los otros, su huella, la puerta por donde estos fantasmas pueden colarse:

No escuches  
lo que dejas atrás  
lo que llega tal vez  
del otro lado. No hay  
otro lado. No hay  
ni siquiera esa puerta que abre hacia la muerte. (2013: 25)

Ada Salas se interpela a sí misma a no escuchar las voces del otro lado, a tapiar la puerta que “abre hacia muerte”. La escritura así formula el deseo de oclusión, que se traduce en el sueño de habitar un limbo, un lugar fuera de la existencia, que es siempre existencia junto a los otros. Este proyecto de habitación se realiza en el territorio del lenguaje y para ello se expulsa a la presencia, se arranca el “secreto” del lenguaje. El proyecto de ese poema largo que es *Limbo* –y que ocupa la mitad del poemario– consiste en llevar a cabo la borradura de la diferencia, de la alteridad. La narrativa de este poema desanda el camino, va del epílogo al prólogo, hasta alcanzar un pasado anterior al amor entre vivos y muertos: “No / había escrito / nunca / un poema de amor”

(2013: 47). En este pasado prístino y conquistado, el amor y la palabra nunca coinciden, pues el encuentro erótico – “éste / como vivir en otro / dentro de uno mismo” (47)– es justo “aquello que sabes / nunca / ha tenido palabras” (47). De hecho, “prólogo” significa efectivamente ese espacio anterior al logos.

Ahora bien, es justo en esta etimología donde se empieza a resquebrajar el proyecto retráctil de una subjetividad que, tras conquistar una lucidez excesiva sobre la alteridad que agita su seno –“Tengo un rostro de sombra / y otro que refleja la luz –el resplandor– / del mundo de los muertos” (2013: 84), escribe Ada Salas en “Niña en un marco (sobre un cuadro de Rembradt)”–, se ve amenazada por esta diferencia y busca su refugio en un bastión de pureza. Pues esta pureza solo existe como mito rousseauiano “pro-logal”, es decir, como ideal antes de la llegada de la palabra. El emplazamiento de esta pureza en un “prólogo”, en un lugar anterior al lenguaje, señala la certidumbre de que el “secreto” no puede extirparse de la entraña de la palabra.

Aunque se enuncia el deseo de ocluir la puerta que comunica el mundo de los muertos con la estancia de los vivos, esta aspiración no culmina en éxito, pues el deseo mismo arrastra su fracaso. Esto se confirma en el poema “Es esto lo sagrado” de *Esto no es el silencio*, que sigue casi inmediatamente a “Otros han transitado este desierto”. Esta composición enfrenta la aventura de toda vida, su fulgor y su asombro, a su caducidad, llevada a cabo a menudo por una muerte algo trágica y un poco absurda: el instrumento del que hace uso aquí la destrucción es el pisotón de un niño, que desbarata la hermosura negra, “casi azul”, de un escarabajo. Ahora bien, el pertinente comentario que Giancarlo Cavallo realiza de este poema abre en la anécdota campestre una dimensión muy significativa para mi argumento: “Es de hecho conocido que entre los antiguos egipcios, y sucesivamente también en otros pueblos mediterráneos, el

escarabajo es un símbolo de la resurrección, que se convierte aquí en el símbolo de la caducidad, de la condición transitoria del ser vivo” (2017).

La destrucción del símbolo de la resurrección cierra la puerta al más allá donde la vida de los muertos aún se desarrolla. Sin embargo, una paradoja gobierna todo el poema, que puede extenderse a la dinámica del sentido que pone en marcha *Esto no es el silencio*. El escarabajo conquista con su muerte una dimensión simbólica de la que carece en su vida material.<sup>123</sup> Su destrucción está condenada a repetirse en el tiempo presente que los verbos del poema siempre reactivan con la lectura. Un ciclo de tortuosas resurrecciones atrapa esta muerte, pues solo así se transforma en un paradójico símbolo de la caducidad. Esta dialéctica bien puede trasladarse al vaciamiento del “secreto” que *Esto no es el silencio* fuerza sobre la palabra. La impugnación de la resurrección de los muertos a partir del desbaratamiento de su símbolo en el fondo realiza una labor de mantenimiento: necesita mantener ese significado que le dieron las tradiciones mediterráneas si el poema ha de tener sentido. Es decir, el símbolo conserva la cosmovisión de estos pueblos, la pasa de contrabando a través de su denegación. El deseo primitivista de alguna forma se traiciona a sí mismo. Su intención de desprenderse de la historia sintomatiza una imperante actualidad de la historia en el presente. Esta vida de la historia no puede simplemente cancelarse, como averigua Ada Salas en el pasaje de *El margen, el error, la tachadura* que citaba antes. Su deseo de anotar lo presente al final acaba en una apelación a la memoria:

Todos ellos [los poetas] [...] están dando cuenta del tiempo que les rodea, de las cosas, de los otros, de la “historia”, que acaso no sea más que el destilado de una suma de memorias individuales. De la historia, digo, porque ven, “anotan” y

---

<sup>123</sup>. “Sólo así, en cuanto cadáveres, pueden ser admitidos en la patria alegórica” (1990: 214), escribe Walter Benjamin.

elaboran a partir de lo que ven o sienten o piensan o imaginan, y todo ello lo hacen a partir de lo que viven, y en cualquier caso ellos y su manera de vivir y de sentir están condicionados por su época y, sobre todo, y por si disentimos de lo que vengo diciendo, su lenguaje, que es lo que impele a la escritura, es el lenguaje de su tiempo y un lenguaje es la expresión de un tiempo. Nadie puede huir del suyo. Y no solo de su presente; tampoco de su pasado, individual o colectivo. (2010: 120)

Lo que empieza como anotación de la presencia termina por hacer memoria de la ausencia. La presencia de los que se han ido se filtra en la robustez del ahora.

Esta presencia ineludible del pasado acontece en uno de los poemas más extraños de *Esto no es el silencio*, donde la voz poética asume una temática histórica ciertamente inusual hasta entonces en la obra de Ada Salas. Inspirada en un asunto medieval, “Llegaron los cruzados” no solo interesa por esta condición marginal, sino por el exuberante despliegue de la paradoja según la cual la represión de la vida más allá de la muerte que se goza en el lenguaje dota de una animación mayor a esta ausencia.

Los cruzados batallan y peregrinan para orar ante un Santo Sepulcro que se halla vacío, “donde no había / ni un hueso que adorar” (2008: 15). Como ocurría en “Es esto lo sagrado”, el poema representa por una parte la casa de la palabra limpia de presencias e impugna las esperanzas de resurrección. El sepulcro vacío indica la ausencia del cuerpo de Cristo. Pero, evidentemente, en esta ausencia se esconde una victoria sobre la muerte: el Nuevo Testamento da cuenta de la resurrección de Cristo precisamente al señalar que el sepulcro estaba vacío, que el cadáver, por tanto, había escapado del abrazo y el recinto de la muerte. Por eso, del sepulcro vacío surge una voz, “Veníos / hasta mí” (15), un apóstrofe que interpela a los templarios y que confirma la resurrección de una presencia que el dispositivo simbólico del poema pretendía cancelar. Esta voz proviene de la muerte y llama a los templarios a la muerte —el poema

nos cuenta que los templarios “cayeron / comidos por el hambre de la hiena”–, pero, otra vez, esta muerte es condición de la vida simbólica, pues el poema confecciona un sentido para esta destrucción.

La naturaleza de este apóstrofe que surge del sepulcro impele la escritura de *Descendimiento*, libro que mi comentario había dejado entre paréntesis. Esta dinámica de la significación cuya trama entretreje la destrucción del cuerpo con la generación del sentido, la ausencia del rostro y el nombre con la ineludible vigencia del pasado, se recuperará a la hora de abordar la aporía del lenguaje desde *Descendimiento*. Veamos que se juega en el tránsito del sepulcro vacío de *Esto no es el silencio* al oratorio final de *Descendimiento*.

## 4. La resurrección

### 4.1. La imaginación y la violencia

El breve desarrollo que se ofrecía al inicio de este capítulo, que desgranaba distintos momentos histórico-culturales del pensamiento acerca del lenguaje, conducía a la aporía que inquieta la poesía de la segunda mitad del siglo XX. Buena parte de la postmodernidad se fundamenta en una deriva de la palabra humana. La postmodernidad dirige la fuerza del pensamiento y la lingüística de autores como Saussure y Wittgenstein hacia el seno del lenguaje, para arrancar de su interior la presencia. Si María Ángeles Pérez López afirma en su reseña la pertinencia de *Limbo* para “nuestra más estricta contemporaneidad –con sus nociones de modernidad líquida, agotamiento y simulacro–” (2014: 233), lo hace en virtud de su lenguaje amputado, del vaciamiento

que propone para la significación. De la misma manera, la filosofía del lenguaje contemporánea cancela nociones como referencia y expresión, ya que la omnipotencia del conductismo y la convención bastarían para justificar el funcionamiento de esa criatura extraña que llamamos lenguaje. Y sin embargo, la necesidad del testimonio nos emplaza urgentemente a traer a la presencia a los ausentes, lo que se aviene mal con una teoría lingüística que depaupera los recursos del lenguaje para atender a esta exigencia.

*Esto no es el silencio y Limbo* se acercan en determinados momentos a una clausura de la voz humana, que se representa como una casa deshabitada, un desierto salpicado de despojos sin rostro ni nombre, un sepulcro vacío. En estos parajes desolados, se abre no obstante una dimensión histórica insoslayable, una plétora de memorias individuales que desde los márgenes del poema perturban el flujo del sentido pretendido. Lo expulsado reivindica para sí una porción de la significatividad que se conquista en la lectura. La clausura de *Esto no es el silencio y Limbo* puede leerse como operación “metafísica” que, si bien no consagra una presencia en el lenguaje, expulsa de él una “no-presencia” –los ausentes–, considerándola como una adición que puede limpiarse tanto de la mirada como del habla: “la metafísica consiste entonces en excluir a la no-presencia determinando al suplemento como exterioridad simple, como pura adición” (Derrida, 1971: 211). Desde Derrida podemos entender que la visión rousseauiana de la cultura que aparece de vez en cuando en las reflexiones teóricas y poéticas de Ada Salas acompaña solidariamente el desalojo de la casa del lenguaje y su reducción a ruina, a páramo.

El pensamiento gramatológico permite además desentrañar el mecanismo de defensa que pone en marcha la subjetividad para defender su mismidad frente a los embates amenazantes de la alteridad. El páramo deshabitado de *Esto no es el silencio* y la borradura de la escritura pasada en *Limbo* serían entonces dos expresiones de este

esfuerzo de la subjetividad por mantener nítidas las fronteras de su constitución. En determinado momento de *De la gramatología*, como comentario a un texto de Lévi-Strauss, Derrida aprecia la violencia que implica la expulsión de la huella de la alteridad radical en el lenguaje y la entrama en una narrativa que involucra una intimidad vulnerada: “la violencia no aparece sino en el momento en que se puede abrir a la efracción la intimidad de los nombres propios. Y es posible solo en el momento en que el espacio está trabajado, reorientado por la mirada del extranjero” (1971: 149). Esta violencia, por cierto, se escenifica en algunos de los “otros poemas” que componen el poemario *Limbo*. Así, por ejemplo, en la “Anunciación”, la visita del ángel a María significa aquí una violenta penetración, casi una violación:

Yo estaba  
quieta.  
Las alas de su espalda eran largos cuchillos  
(*noli*  
*me*  
*tangere*). Una  
me sajó el vientre.

Después se fue sin suturar el tajo. (2013: 56)

La violencia de esta efracción también sucede de forma menos truculenta en “Balada de los dos pantanos”, donde, ante la claridad del paisaje, resulta difícil “[...] no deshacerse. Resistir / la embestida del aire” (2013: 77). El viento aquí resulta igual de afilado, igual de penetrante; “punza / con la aguja / de lo que no se puede ver / más claro” (77). Sin embargo, el laceramiento traduce físicamente una interpelación – “[...] Algo / te llama” –, un apóstrofe que se inmiscuye en la mismidad.

Ambos poemas proponen la relación con el otro como una profanación de la interioridad. Es significativo, no obstante, que precisamente Derrida señala este miedo como origen del pensamiento tropológico –y, en última instancia, del lenguaje– según se desprende de su lectura del *Ensayo sobre el origen de las lenguas* de Rousseau. Rousseau pensaba el tropo como la primera palabra humana nacida de una experiencia inmediata de presencia. El tropo expresaría de esta forma la pasión del espíritu y solo más adelante, conforme la razón y el tiempo tamizan el conjunto de sensaciones asociado a esa experiencia, se obtendría la palabra adecuada que designe de forma aséptica y “propia” la realidad en cuestión. Rousseau pone un ejemplo de este proceso: el hombre primitivo, al encontrarse en una llanura o un bosque con un semejante quizá más robusto o mejor armado, sentiría miedo ante ese extraño, lo llamaría “gigante”, pensaría que es tal. “Gigante” no sería por tanto la palabra adecuada para designar al ser con quien se ha encontrado, pero expresaría más elocuentemente la pasión provocada por este encuentro –el miedo–.

La imaginación, por tanto, se halla profundamente implicada en la configuración del lenguaje, no solo porque, según Rousseau escribe en otro pasaje, sobre esta facultad se apoya la piedad que moviliza el lenguaje (1980: 60), sino porque este uso tropológico de la palabra sigue en última instancia la “imagen” en la que determinado sentimiento configura la multitud de estímulos provocada por el encuentro con el otro. El lenguaje, como ya vimos en otro capítulo donde se traía a colación el pensamiento de Coseriu, ordena la experiencia del mundo, de manera que esta estructuración se solapa con la tarea configuradora de la imaginación. Al hilo de esta correlación que se desprende del ejemplo de Rousseau, Derrida escribe: “el miedo absoluto sería el primer encuentro del otro como otro: como otro con respecto a mí y como otro con respecto a sí mismo. No



puedo responder a la amenaza del otro como otro [...] sino transformándolo [...] alterándolo dentro de mi imaginación, mi miedo o mi deseo” (1971: 349).

De esta manera, la imaginación, que es el privilegio de la conciencia sobre el mundo objetivo, perturba la experiencia del otro como otro al activar los mecanismos tropológicos que atraen su alteridad al recinto de la mismidad. El lenguaje dispone de recursos para la defensa de la intimidad de la conciencia frente a la alteridad del otro. La exposición de este mecanismo es el punto en el que, mediante una impugnación de la evidencia de lo real como presencia a sí inmediata, el movimiento de la deconstrucción conceptualiza la relación con el otro como diferencia, como alteridad inasequible e inagotable que la conciencia no puede aprehender en el lenguaje sin perturbar su pureza, sin dejar en la alteridad la humillante mancha de su poder.

Frente a la imaginación, la fantasía se postula como una estrategia para arrancar el texto de la órbita gravitacional de la conciencia. La fantasía, que en este capítulo estaba capitalizada por la resurrección de los muertos en la palabra propia, representa una escritura atravesada por la alteridad. La conciencia abre sus murallas, se deja vulnerar por la voz del otro que nos recorre. A nivel lingüístico, este deseo se expresa mediante el apóstrofe, que trae al otro a la presencia en la enunciación y transforma el monólogo lírico en un deseo de conversación. El apóstrofe, más que la cita o el juego intertextual, logra una representación “en relieve” de los ausentes, que parecen salirse del poema para ocupar un lugar a nuestro lado. El apóstrofe, como señala Frontisi-Ducrox, rompe el recinto de la diégesis, pone en el mundo de los vivos y los espectadores la mirada de los durmientes, moribundos y difuntos –ya ausentes, sin posibilidad de interacción, para los personajes de la narración–. El apóstrofe, pues, se yergue en una zona de carencia que desde la óptica de la imaginación puede entenderse como escándalo de la presencia, pero que una lectura deconstruccionista nos enseña a leer como verdadero fundamento

de un modo de presencia distinto, que aprovecha la temporalidad de un presente trabajado por la retención y por la expectativa, permeado por tanto por la presencia del “ya-no” de los que estuvieron y del “todavía-no” de los que vendrán.

#### 4.2. La conversación fantástica

Pese a las turbulencias que inquietan este modelo de presencia ajeno al ensimismamiento moderno de la conciencia –puesto en crisis en el discurso que nace de la más extrema materialidad de las cosas en *Esto no es el silencio* y en la más postmoderna amputación, obturación y finalmente borradura del flujo de sentido de la historia en *Limbo–, Descendimiento* recupera esta querencia de lo fantástico. En una entrevista con Ana Rodríguez publicada en 2019, al explicar la génesis del libro, Ada Salas no puede evitar relatar una historia de posesión, en la que que las fuerzas desconocidas provenientes del cuadro de Van der Weyden conquistan la conciencia de la protagonista (2019: 191). En la misma entrevista, la fantasía se generaliza y Ada Salas da validez a esta historia para la escritura de poemas en general: “Vivo en la escritura de poemas, cuando ‘eso’ ocurre –que no es, desde luego, siempre que lo intento– como una entrada en lo otro, en el otro o/y los otros que soy” (188).

No debe extrañar por tanto que la fantasía determine de la misma manera los sentidos de los poemas de *Descendimiento*. Así, por ejemplo, la comunicación con los muertos se restaura de manera evidente en “Había que ofrecer la negra sangre”, poema que sale momentáneamente del arco temático del libro, centrado sobre el cuadro de Van der Weyden. Este poema alude a las usanzas que Homero describe en la *Odisea* mediante las que Ulises, y los antiguos griegos en general, convocaban a sus difuntos

con fines normalmente adivinatorios. La composición de Ada Salas empieza con una somera descripción del rito: “Había que ofrecer la *negra sangre* / para hablar a los muertos” (2018: 16). El texto también refiere la naturaleza adivinatoria de esta práctica, pues espera alcanzar cierto conocimiento tras esta llamada que apostrofa a los difuntos: “ahora / podrías preguntarles si morir / se parece a esperar” (16). El poema concluye con un reconocimiento de la superior sabiduría de los ausentes y un amargo pero inconsistente reproche a estos muertos que se guardaron para sí el conocimiento y la compañía: “Tal vez tuvieran algo / que decirte / –por qué / me habéis dejado sola” (16).

La inquietud existencial que se busca saciar con este conocimiento desvela en el fondo una reflexión sobre la propia escritura. La cursiva sobre la “*negra sangre*” que llama a los muertos no hace otra cosa que metaforizar la negrura de la sangre para convertirla en la oscuridad de la tinta. La tinta derramada, ofrecida, supone una oportunidad de conversación con los difuntos que ahora, tras la mudez y amputación del pasado en *Limbo*, aparece de nuevo como tema de un poema y como motivo metafórico del mismo. Así, este poema *dice* a la vez que *muestra* –ese es el privilegio del lenguaje poético que Wittgenstein no concede a la lógica– la vocación y su necesidad, que no es otra que la de lograr esa palabra, ese “secreto” de la palabra que nos salve de la soledad a la que hemos sido arrojados.

Esta soledad es el motivo principal del poema que antecede a “Había que ofrecer la negra sangre”. Aquí la experiencia solitaria no exige la imparidad de una única figura en un paraje deshabitado, sino que consiste más bien en la cerrazón de la conciencia sobre sí. Se trata de una soledad monádica, ensimismada: “Nadie mira hacia nadie. / Todos los ojos son / el ensimismamiento” (2013: 15). Esta mirada puramente introspectiva, simbolizada en un poema anterior por el gesto volcado sobre sí de la Magdalena, ahora se atribuye a todos los personajes del cuadro. Pero este gesto no se

orienta ya hacia el autoconocimiento, sino que evita más bien el conocimiento del otro, la confrontación con el otro: “No hay quien mire / de frente / hacia el dolor del otro” (15). Los personajes rechazan la frontalidad, callan el apóstrofe. Solo un mínimo gesto de Cristo y de María, los dos personajes desfallecidos que precisamente han perdido la conciencia, quiebra este ensimismamiento para lanzarse hacia las manos y los ojos del espectador: “Las rodillas / de Cristo la mano / de María se vienen / hacia ti. De repente el dolor” (15). Los desfallecidos se ponen “en relieve”, contravienen el decoro diegético, sobresalen para venirse hacia nosotros. Su apóstrofe les confiere una animación, una vida ultraterrena de la que carecen el resto de personajes de la pintura, incluido el espectador mismo: “Estamos todos / muertos. Ninguno de nosotros / ya es / una persona” (15).

El ensimismamiento se liga a una muerte algo más definitiva que la que sufren los desfallecidos. Por otra parte, del poema se desprende que, frente la muerte pasiva, en la aventura de morir-se se adquiere un relieve que quizá sea lo que en última instancia afirme la condición de persona, la personalidad. Sobre este relieve, por cierto, ha de fundarse un mundo otro, pues parece que el mundo se hunde con el ensimismamiento en que caen los personajes de la obra: “no hay paisaje no hay cosas” (15), sentencia Ada Salas. La apertura de un mundo depende así del apóstrofe con que las personas se llaman entre sí, se salen de sí mismas para experimentar una vida distinta.

Creo que Paul Celan descubrió la intimidad de la poesía con esta dimensión de la *personalidad*, de nuestra condición de ser personas. En “El meridiano”, el poeta alemán ofrece la red conceptual que pone en diálogo lo que de otra forma sería una contradicción paralizante, pues Celan es capaz de mantener una noción de expresión que, lejos de significar el ensimismamiento del poeta, abre “el espacio de este diálogo” donde la interpelación convierte la alteridad en “tú” (1999: 507). Esto pasa por un

“lenguaje actualizado, liberado bajo el signo de una individuación sin duda radical” y por una escritura poética que sea “la configuración del lenguaje singular de un individuo y, según su más íntimo ser, presente, presencia” (506). En efecto, es esta noción de presencia –ya no como autosuficiencia de la conciencia consigo misma, sino como necesidad de presentarse y de representarse– la que pone el poema en rumbo hacia un tú esencial: “¿Y no está el poema precisamente por eso [por esa individuación radical], en el encuentro, en el *secreto del encuentro*?” (506).

La individuación del Cristo de Van der Weyden es radical en la medida en que es apostrófica. Aquí adquiere pleno sentido la disquisición que ha ocupado buena parte de estas páginas sobre la aporía de la subjetividad en relación con el lenguaje: el lenguaje poético saca a la luz y pone de relieve esta diferencia de la conciencia para sí y para con los otros que sobrepasa las pretensiones de la mismidad y su facultad de imaginación. El lenguaje poético nos emboca a una conversación constitutiva de la conciencia y del mundo que pendula entre la mismidad y la alteridad sin anidar en ninguna. El poema, por tanto, es ese espacio de diálogo donde esta dialéctica queda anunciada e irresuelta.

#### 4.3. Oratorio

En su análisis de la postmodernidad como “estilo radical”, Susan Sontag piensa que la poética del silencio –que modula de distinta manera las formas artísticas contemporáneas– pretende escapar de la maldición de una intersubjetividad que “se interpreta, sobre todo en las artes que se valen del lenguaje, como un problema extraordinario, fastidioso”, ya que “se experimenta el lenguaje no sólo como algo compartido, sino como algo corrompido, aplastado por la acumulación histórica” (1997:

29).<sup>124</sup> Si esta es una emoción más o menos generalizada de la postmodernidad –que se traduce en modos como la parodia, el bucle o el cansancio del significado, y que hemos visto que puede aplicarse a *Esto no es el silencio* y a *Limbo*–, convive no obstante con una línea de pensamiento contraria que rechaza las virtudes de un adanismo lingüístico y aboga por la intersubjetividad como fuente de toda posible significación. Cierta filosofía del lenguaje como la de Putnam en *El significado y las ciencias morales* o la de Kripke en *El nombrar y la necesidad* desarrollan una visión del mundo matizadamente “realista”, en la que el lenguaje adquiere su capacidad operativa, funcional en última instancia para el mundo, en los usos comunitarios. Pero es sobre todo la hermenéutica la disciplina que mejor aprovecha la sedimentación histórica como manantial de fuerza y de presencia. El lenguaje queda desde allí ligado al mundo no exactamente por el uso consuetudinario, sino por su “secreto”, por su capacidad de conservar en su léxico y su sintaxis la experiencia pasada que traza su relevancia respecto al presente: “Si cada lengua es una acepción del mundo, no lo es tanto en su calidad de representante de un determinado tipo de lengua [...] sino en virtud de aquello que se ha hablado y transmitido en ella” (Gadamer, 1984: 529)

Ahora bien, esta “virtud” no requiere una arqueología o una filología, pues no pretende hallar el prístino núcleo de presencia que tenía lo pasado para sí mismo (Gadamer, 1984: 374), sino que saca al pasado de la caducidad para atender a sus inquietudes y reclamos para el mundo. El lenguaje no es una máquina del tiempo, sino el lugar donde la experiencia pasada, que se configuró como evento pleno solo porque encontró expresividad y comprensibilidad lingüística, “sirve” para las inquietudes del presente. La famosa “fusión de horizontes” no se realiza desde un presente melancólico

---

<sup>124</sup>. Quién sabe hasta qué punto John Cage tenía su parte de razón en aquella “conferencia sobre nada” cuando pronunció aquello de “pensar en los sonidos como gastados los gastó” (2002: 117).

que busca preservar el pasado, sino desde un ahora urgente que ha de responder a exigencias y necesidades y recurre para ello a la fuerza revitalizada de la tradición. La intersubjetividad solo puede presentarse como experiencia “fastidiosa” para una sentimentalidad que conserva la noción de presencia como una mónada autotransparente en conflicto con las fuerzas de un mundo que quieren mancillarla; pero una vez asumida la finitud del sujeto, la certeza de su muerte y la exuberancia de la existencia, la intersubjetividad se convierte para la hermenéutica de Gadamer en la única posibilidad de sentido y en la virtud horizontal del lenguaje:

El lenguaje humano debe pensarse como un proceso vital particular y único por el hecho de que en el entendimiento lingüístico se hace manifiesto el “mundo”. El entendimiento lingüístico se coloca aquello sobre lo que se produce ante los ojos de los que participan en él, como se hace con un objeto de controversia que se coloca en medio de las partes. El mundo es el suelo común, no hollado por nadie y reconocido por todos, que une a todos los que hablan entre sí. Todas las formas de comunidad de vida humana son formas de comunidad lingüística, más aún, hacen lenguaje. Pero el lenguaje es por su esencia el lenguaje de la conversación. Sólo adquiere su realidad en la realización del mutuo entendimiento. (Gadamer, 1984: 535)

Creo que el oratorio final de *Descendimiento* intenta confeccionar una forma artística que ponga en pie esta “conversación” fundante del mundo. La experiencia que aquí se busca comprender es el *trauma*, la herida abierta por el dolor. Ante este sufrimiento, el oratorio convoca toda una serie de figuras en las que investigar y reconocer los rasgos del dolor como uno inspecciona su imagen en un espejo. De hecho, en la entrevista con Ana Rodríguez, Ada Salas explicita al final el motivo cuasi terapéutico –aunque en última instancia debería decir hermenéutico– que guía la composición de *Descendimiento*: “*A posteriori* me di cuenta de que necesitaba hablar de

una muerte emocional, de un cadáver emocional que debía ser enterrado, y que busqué el cuadro o que el cuadro vino en mi socorro para ayudarme a nombrar” (2019: 191).

De esta manera, el oratorio final no levanta la representación de las figuras para arropar un dolor, para distribuir un sufrimiento de forma que sea menos pesado, sino para buscar el “nombre” entre los resquicios de la conversación que la dramatización del cuadro permite. El primer poema no puede ser más explícito, pues se apoya en una cita de un oratorio de Bach para enunciar el deseo y el propósito de la composición: “*Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen*”, “auxiliadme en el llanto” (2018: 53). Aquí la cita auxilia efectivamente a dar nombre a un deseo. Este deseo, por tanto, lleva a cumplimiento un comentario que Ada Salas escribe en un ensayo acerca de las jarchas. Al hilo de este pasaje, que transcribo extensamente por su relevancia, se gana una comprensión acerca de la necesidad de escribir el oratorio final:

Esta doncella tan vulnerable atrae hacia sí al lector y lo atrapa en seguida en una complicidad llena de ternura. [...] En las jarchas la mujer está sola. Pide un consuelo, un consejo. A menudo aparece el verbo “gar”, ‘decir’, en forma imperativa, exhortativa, al menos: “di”, “decid”, “decidme”, pidiendo un remedio, una respuesta a los males. Y los pide al propio *habib*, a la madre, a las hermanas. Pero nadie responde, porque su madre, sus hermanas, (“son semblable, son frére”) no pueden enunciar ninguna respuesta. “Mamma”, “yermaniella”, serían puras interjecciones, falsos vocativos; y las preguntas, interrogaciones retóricas, apóstrofes que constatan la soledad radical de la muchacha, soledad que se confirmará en las cantigas de amigo y en algunas canciones tradicionales: la imposibilidad de respuesta. La joven está sola con su dolor, con su enfermedad, con su ausencia. Todo lo que puede hacer es cantar, dar voz a ese dolor. En realidad, lo pone ante sí y, al mismo tiempo, ante nosotros, lectores, que somos el *habib*, la madre, la hermana, que no pueden hacer más que escuchar sin proporcionar consuelo. (2005: 124-125)



Tras este capítulo sobre el apóstrofe, bajo la luz de este pasaje se dilucida el oratorio final como un proyecto de escritura que busca romper la radical soledad de la enunciación poética, apostrófica en su eterna apelación a un tú inasible. El apóstrofe, como escribe Ada Salas, pone ante los ojos la soledad y el dolor, lo figura. Es el tropo de la soledad. Pero es una soledad doliente, perturbada por una presencia ausente, por una aporía inquietante que desgrana, dentro del presente, la negatividad del tiempo. El oratorio, por su parte, quiere cumplir el sueño del apóstrofe entramando la hebra del dolor individual en una historia de salvación colectiva. Lo pone ante los ojos de una forma distinta, pues deja de ser una experiencia individual inabordable y se convierte en “mundo”, en suelo mantenido entre muchos.<sup>125</sup> Aquí el tiempo colmado de la conversación, del tapiz de voces en cuyo centro está el Cristo, se opone al tiempo de Hölderlin, a la penuria de una negatividad que atosiga el presente entre el “ya-no” y el “todavía-no” de los dioses.

En el oratorio, el protagonismo no recae en un personaje individual. Interviene mayoritariamente un coro que investiga la naturaleza de la relación y el amor, la tapicería que conforman voces y cuerpos. El coro I interroga las difusas barreras que separan la individualidad de los cuerpos –“Qué cuerpo / toca un cuerpo / cuando toca otro cuerpo” (2018: 68)– mientras que el coro II responde con una sublimación de esta relación material a un terreno emocional –“Qué puede / realmente / unir dos corazones” (69)–. Estas investigaciones se consuman en la unidad que liga a Cristo con su madre. Jesús dice: “escucha / madre / nunca rompimos la membrana” (66), mientras que la disposición poemática mezcla la voz de Cristo con la de las mujeres y las hace decir a

---

<sup>125</sup>. En un reciente artículo, Nuria Rodríguez Lázaro encuentra que este oratorio es un ejemplo de “culturalismo religioso” mediante el que Ada Salas ya no se desdobla en un tú testafarro, sino en un “prisma de voces”, en una multitud: “la poeta parece identificarse con todos los personajes y hablar por boca de todos ellos toda vez que el vínculo que los liga, a personajes y poetas, es la experiencia del dolor” (2021: 73).

corro: “mi vulva es una llaga / mi llaga es una boca [...] / mi llaga es una vulva / mi vulva es una boca” (85). La deliberada confusión semántica de este pasaje acosa la separación: hace confluír la voz en la conversación, de la que nace este mundo donde todo elemento remite en último término a la llaga, al dolor.

Sin embargo, en este punto donde parece colmarse el sueño del apóstrofe, el proyecto se hunde. Pues la maleza de voces que va creciendo hace indistinguible a cada personaje y emborrona el mundo que prometía. En la cita anterior se comprueba cómo la realidad titubea y se emborrona cuando los personajes se confunden en la algarabía. El predominio del coro absorbe las respectivas individualidades: el lenguaje es uno, homogéneo, una misma corriente que recorre todas las gargantas. Por eso, en el texto que escribió Jordi Doce para la presentación del libro en el Museo del Prado, el poeta describe el oratorio final como “una partitura de lamentos y tomas de conciencia y revelaciones íntimas que nunca se constituyen como diálogo, pues cada cual está encerrado en las paredes de su lucidez dolorosa” (2019: 4).

Esta aseveración toca en el fondo una tendencia en la poesía de Ada Salas y que se halla presente ya desde *Variaciones en blanco*. La poeta, consciente de esta fuerza que vertebró su poesía, escribía en una poética publicada en la antología *Ellas tienen la palabra*: “En *Variaciones* hay un diálogo hondo –un diálogo que es en realidad monólogo– con una presencia que yo intuía en mí” (1997: 582). Cuando, más de veinte años después, Ada Salas vuelve a dudar en entrevista con Ana Rodríguez sobre la naturaleza dialógica de su obra –en este caso ya sí aludiendo a *Descendimiento*– (2019: 191), la poeta cierra un círculo que devuelve *Descendimiento* a la órbita de la mismidad. El tú se pierde como esa palabra cuyo espacio en blanco, en una intervención del coro, atestigüa una carencia, un vacío del lenguaje, una amputación que devuelve el lenguaje

a la aporía del testimonio, de su urgencia y su mudez, de su incapacidad de decir la palabra como el otro diría su palabra:

Entonces ella habló  
para decir  
y luego como un  
hilito de seda  
envuelve va envolviendo al sufrimiento. (2018: 86)

Esta epifanía atorada, esta palabra ausente nos falta porque se ha hundido en la mismidad de las voces.

La aporía del testimonio que acosa nuestra época postmoderna, tal y como Agamben la elabora, radica en la imposibilidad de que el vivo ocupe el lugar de la enunciación del muerto. Hablar por quien ha sufrido la catástrofe es una impostación cuando no una violencia. Por eso, la aporía no se deja resolver por la confluencia de las voces en una sola. En esta sinfonía se pierde la palabra de quien sufre. El dolor se pierde envuelto en un halo de “seda”. La suavidad de la seda contrasta aquí con la aspereza del sufrimiento, como si la voz única hiciese desaparecer bajo la compañía y la confluencia aparentemente benigna la realidad de quien sufre. La aporía del testimonio nos advierte de que toda confusión de los sujetos de la enunciación acaba en impostación.

Nuestro avance aquí se paraliza: no podemos transitar por la vía de la mismidad, de la única voz, del absoluto en definitiva que se alcanza en esta apoteosis del lenguaje. Pero la aporía que describe Agamben en el fondo es dependiente de una visión solipsista de la conciencia: no puedo ocupar el lugar del otro porque el otro y yo somos dos seres radicalmente distintos y, en el fondo, aislados. Nos vemos entonces atrapados

entre Escila y Caribdis: la mismidad de la apoteosis del lenguaje nos ahoga tanto como la radical alteridad de un otro cuya posición resulta para nosotros inalcanzable. Sin embargo, creo que el apóstrofe nos abre una vía para avanzar a través de esta aporía que aflige nuestro pensamiento sobre el lenguaje. El apóstrofe abre la mismidad a la alteridad sin ocupar su espacio, preservando su recinto. El apóstrofe permite traer la presencia de la ausencia al lenguaje, esquivando así tanto el mito romántico del sujeto original autosuficiente y de la lengua Ideal como la deflación postmoderna que nos desarma el lenguaje y lo deja inválido ante las exigencias de la historia y de la sociedad. Este tropo no pretende encapsular el objeto mediante la conexión natural e inmediata de la lengua original, sino que hace presente una ausencia y señala una carencia que clama por un otro al que no se invade, al que la imaginación no mancilla. En esta apertura se juega el mundo.

## CAPÍTULO 4. De lo real y la prosopopeya: Jordi Doce

### 1. La voz de la naturaleza

#### 1.1. De astrónomos y artistas

Acababa el siglo XVI cuando Johannes Kepler, en la dedicatoria de su libro *Mysterium Cosmographicum*, describe su investigación en el campo de la matemática y la física como un problema de retórica. En la dedicatoria, que da cuenta de la profunda religiosidad del astrónomo alemán, Kepler abre un claro en su discurso para que se escuche la voz del rey salmista: “Load, cielos, al Señor, loadlo, Sol y Luna” (citado en Heisenberg, 1969: 70). Los versículos pertenecen al salmo 148, en el que David convoca diversas entidades de la Creación para que alaben la gloria de Dios. Los cielos, el sol, la luna, las fieras, el granizo, los montes... todo ser de la tierra y el firmamento es invocado para que cante la majestad divina. No obstante, todos estos elementos y objetos de la naturaleza no pueden cantar ni alabar la belleza del Señor, pues no tienen voz. Solo podrían hacerlo con una voz prestada. David es quien canta el salmo, pero manifiesta al mismo tiempo el deseo de ceder su voz a todos estos personajes mudos de la Creación.

La retórica prevé este tipo de casos de generosidad –“henchida por el Espíritu Santo y por una santa alegría” (citado en Heisenberg, 1969: 70), escribe Kepler–. De hecho, dispone de un recurso, óptimo para ventrílocuos, que permite desplazar la voz de un lugar a otro: la personificación o prosopopeya. Esta figura retórica consiste en dotar de propiedades humanas a objetos no humanos, como un animal, un árbol o una piedra. Así, por ejemplo, cuando en el *Cántico espiritual* el alma pregunta a los “bosques y espesuras” por el esposo y estos les responden, San Juan de la Cruz utiliza la personificación para hacer que sus versos sean dichos por otras entidades que de otra manera no podrían decirlos.<sup>126</sup> Los “bosques y espesuras” reciben el atributo humano del habla y, entonces sí, como hechizados, pueden responder a las preguntas del alma.

Partiendo del salmo 148, Kepler describe en la dedicatoria de *Mysterium Cosmographicum* la investigación científica como un problema de personificación, situando en el corazón de la ciencia la pregunta por quién habla en el discurso científico:

En otro pasaje, David, henchido por el Espíritu Santo y por una santa alegría, invoca al Universo: “Load, cielos, al Señor, loadlo, Sol y Luna”, etc. ¿Tienen los cielos voz, la tienen las estrellas? ¿Pueden loar a Dios como los hombres? Cierto: loan a Dios, por cuanto inspiran a los hombres pensamientos en su alabanza. Por esto en nuestras páginas dejamos que el cielo y la Naturaleza hablen y eleven su voz; y nadie nos reproche que, haciendo esto, nos consagramos a una labor vana e inútil. (citado en Heisenberg, 1969: 70)

Kepler es generoso con el espacio de su discurso. Deja que en él comparezcan otras voces: antes la de David, y ahora la de “el cielo y la Naturaleza”. Aunque el

---

<sup>126</sup>. En las *Confesiones*, San Agustín dirige a la naturaleza una pregunta muy parecida. Lo mismo sucede en el *Cantar de los cantares*.

discurso sea humano, el éxito de la ciencia pasa por que quien hable no sea el hombre. Aquí la personificación se suaviza porque, a pesar de que la ciencia sea un discurso humano, Kepler afirma que debe plegarse lo máximo posible a la voz que tendrían los objetos naturales. Además, se introduce un tercer elemento que complica la estructura de la prosopopeya, y es que los objetos naturales tienen la voz que, en realidad, Dios les presta. La pregunta que Kepler y San Juan de la Cruz dirigen a los objetos naturales no tiene como interlocutor el objeto natural mismo, sino que los atiende como una forma de buscar al Dios que habla a través de ellos y que es la preocupación última del santo poeta y del astrónomo –cuya descripción de su tarea científica difiere radicalmente del enfoque estrictamente matemático de Galileo–.

Este tercer elemento, Dios, complica el problema para resolverlo. Lo importante para Kepler es hallar la voz de Dios mismo: la astronomía solo tiene sentido si hace traslúcidos los objetos para ver al Dios oculto detrás de ellos.<sup>127</sup> Por eso, tanto el discurso de la naturaleza como el discurso del ser humano deben hablar con la voz de Dios, es decir, deben decir su orden y su poder: la verdad, al fin y al cabo.

La solución de Kepler es análoga a la que encontraron los artistas de la época cuando se enfrentaron a la tesitura de tener que decidir si su arte imitaba la naturaleza o la perfeccionaba. Este dilema traduce a términos estéticos una crisis mayor: la de si los sentidos físicos pueden ofrecer una imagen que corresponda a la dignidad de contenidos mentales que *a priori* no se hallan puramente en el mundo, como la belleza o el bien. En este sentido, Panofsky argumenta que teóricos y artistas acuden al término “idea” para que medie entre el mundo físico y el mundo espiritual: los artistas, al representar un objeto, no copian ese objeto, sino que imitan una “idea”, es decir, el arquetipo de ese

---

<sup>127</sup>. Es lo contrario del gnosticismo, que postula la completa separación entre Dios y el mundo, y la imposibilidad de llegar a un conocimiento de Dios a través del conocimiento de las cosas de este mundo.

objeto en cuestión que se halla presente en la mente divina (1968: 81-98). Así, la voz que se deja escuchar en la obra de arte no es la del artista ni la de la naturaleza, sino la de Dios, que utiliza los medios de la naturaleza y el arte para comunicarse.

Tanto el astrónomo como el artista del siglo XVI confían en que su discurso alcance la verdad porque existe una especie de afinidad entre la forma de las cosas, las ideas de la mente humana y los arquetipos de la mente divina. Esta afinidad conjura el peligro de la personificación: el discurso humano de las ciencias puede interpretarse a sí mismo como un dejar hablar a la naturaleza porque lo que se va a descubrir en la naturaleza no es otra cosa que la idea que Dios ha sembrado en la mente humana. A lo largo de los siglos XVII y XVIII, esta idea de afinidad encuentra apoyo y opositores declarados, pero a finales del XVIII y principios del XIX vuelve a resurgir con fuerza en libros como la *Filosofía del arte* de Schelling, donde encontramos declaraciones tan evidentes como la que sigue: “La filosofía no presenta las cosas efectivas, sino su arquetipo, pero también el arte; y precisamente estos arquetipos, de los que las cosas efectivas son sólo imperfectas copias (según lo demuestra la filosofía) son los que devienen objetivos en el arte” (1987: 181).

En una línea parecida a la de Schelling, el pensamiento de Hamann se elabora sobre un *topos* intelectual de fecunda recepción en el XVIII y XIX que incide de lleno en el asunto: el *Liber naturae*, es decir, la comprensión de la naturaleza como un libro escrito por Dios. En su ensayo “Aesthetica in Nuce” (1762), leemos: “Él [Dios] puede hablarnos a través de las cosas creadas –a través de eventos– o a través de la sangre y el fuego y el vapor de humo, pues estos constituyen el lenguaje de la santidad” (2007: 74). Como, según Hamann, la tarea de la reconstrucción e interpretación del lenguaje sagrado recae sobre los hombros del poeta (66), el problema de la voz, es decir, de quién habla en el discurso, se hace quizá particularmente tangible en la poesía, y por eso



me dirigiré ahora hacia los poemas de Coleridge para apreciar mejor cómo la personificación puede provocar una auténtica crisis espiritual que tiene mucho que ver con lo que entendemos por modernidad.

### *1.2. Load, cielos, al Señor*

En cierto sentido, una pregunta personifica, pues presupone en lo preguntado la capacidad de responder. Kepler interroga a la naturaleza por las señas del creador, y por eso puede entender la labor científica como el silencio de quien calla para dejar que el interrogado hable. Coleridge también pregunta a la naturaleza por su creador en uno de sus poemas más conocidos, “Hymn before Sun-Rise, in the Vale of Chamouni”. Ante el literaturizado Mont Blanc, el poeta romántico lanza su pregunta a los distintos elementos naturales que conforman el paisaje alpino:

Ye, Icefalls! Ye that from the mountain's brow  
adown enormous ravines slope amain—  
Torrents, methinks, that heard a mighty voice,  
and stopped at once amid their maddes plunge!  
Motionless torrents! Silent cataracts!  
Who made you glorious as the Gates of Heaven  
beneath the keen full moon? Who made the sun  
Clothe you with rainbows? [...] (2010: 128)

En el inicio de la estrofa, Coleridge explicita la personificación que va implícita en toda pregunta que espere una respuesta. La primera palabra del primer verso de esta estrofa se dirige a los glaciares y los sitúan en la segunda persona del discurso, como los

interlocutores a los que la poesía apela. Este apóstrofe personifica ya los glaciares como un “tú” animado con quien es posible mantener una conversación. Del “tú” se espera la capacidad de interacción inmediata que no tiene por qué darse en la tercera persona, sujeta a lo que el discurso hace de ella. De esta manera, cuando llegamos a la pregunta, no nos resulta tan difícil creer que alguien interroge a un objeto incapaz de habla. El apóstrofe ha hecho un trabajo previo de personificación que gana nuestra credibilidad, pues de un “tú”, ciertamente, lo más creíble es que interactúe de alguna forma.

Como normalmente sucede con las preguntas, las interrogaciones de Coleridge expresan en realidad un deseo: “[...] Awake, my heart awake! / Green vales and icy cliffs, all join my Hymn” (126). Al igual que Kepler en su dedicatoria, Coleridge también quiere que en su discurso suene la voz de los objetos naturales rescatados de su mudez. Quiere que su himno se componga de las voces de las cascadas, los glaciares y los pinares, y romper así la radical soledad del ser humano frente al resto de la naturaleza. Pero, ¿es la voz de la naturaleza la que suena en el discurso de Coleridge? Estos versos continúan la estrofa antes citada:

[...] Who, with living flowers  
of loveliest blue, spread garlands at your feet? –  
GOD! Let the torrents, like a shout of nations,  
Answer! And let the ice-plains echo, GOD!  
God! Sing ye meadow-streams with gladsome voice!  
Ye pine-grooves, with your soft and soul-like sounds!  
And they too have a voice, yon piles of snow,  
and in their perilous fall shall thunder, GOD! (2010: 128)

Lamentablemente para Coleridge, “Hymn before Sun-Rise, in the Vale of Chamouni” es un poema lírico, y no un poema dramático como *The Rime of the Ancient*

*Mariner*. La única voz que se oye es la de Coleridge, que en ningún momento trata de engañar al lector. La naturaleza antropológica de la voz con la que hablan los elementos del paisaje queda cifrada en las metáforas que Coleridge escoge: “como un grito de naciones” o “con suaves sonidos parecidos a almas” apuntan hacia el antropomorfismo que “anima” el paisaje para que este pueda hablar. Por supuesto, es Coleridge quien escribe “Dios” y solo una “voluntaria suspensión de la descreencia” puede hacer pasar su voz por la de los objetos naturales que sirven aquí de máscaras.

La única forma de sostener lo que de otra manera sería una grandilocuente ilusión es recurrir a la afinidad que encontramos en la filosofía de Schelling y en la astronomía de Kepler. El poema consiste en el canto del alma que se hace pasar por el canto de la naturaleza, pero solo porque previamente el alma ha sido inspirada e incluso animada por las formas de la naturaleza:

Thou, the meanwhile, wast blending with my thought,  
yea, with my Life and Life's own secret joy  
till the dilating Soul, enrapt, transfused,  
into the mighty vision passing-there  
as in her natural form, swelled vast to Heaven! (2010: 124 y 125)

Una lectura hegeliana del pasaje podría dilucidar que la conciencia humana cumple el destino de autocomprensión de la naturaleza misma, pero en realidad lo que sucede es que la experiencia de lo sublime conduce a la conciencia a superar la forma física del Mont Blanc para atender a aquello que supera todos nuestros sentidos: “Till thou, still present to the bodily sense / didst vanish from my thought: entranced in prayer / I worshipped the Invisible alone”. Coleridge corrige así el posible panteísmo de su poema, pero al precio de constatar que la naturaleza es una máscara desanimada que

solo habla como hablan las máscaras habitadas por un rostro. La voz de la naturaleza es en realidad el alma que, dilatándose e hinchándose, penetrando y poseyendo los objetos del paisaje, reza en alabanza a la “Vida” y a lo “Invisible”.

Por eso, cuando el alma no accede al estado de exaltación que electriza el “Hymn before Sun-Rise”, las formas naturales comparecen como cáscaras vacías. Más fríamente, desde el estado de aridez espiritual que expresa “Dejection: an Ode”, el poeta analiza el proceso por el que experiencias como la que sucede frente al Mont Blanc son posibles, y dictamina severamente: “I may not hope from outwards forms to win / the passion and the life, whose fountains are within” (2010: 116). Seguidamente, Coleridge explicita el antropomorfismo y la personificación que ponen en pie el “Hymn before Sun-Rise” o el salmo 148:

Oh, Lady, we receive but what we give,  
and in our life alone does Nature live,  
our is her wedding garment, our is her shroud!  
[...]  
Ah! From the soul must issue forth  
a light, a glory, a fair luminous cloud  
enveloping the Earth-  
and from the soul itself must there be sent  
a sweet and potent voice, of its own birth,  
of all sweet sounds the life and element. (2010: 116)

El estado de crisis permite la crítica que disecciona la ilusión antropomórfica del anterior himno. El alma “envía” y presta a los elementos del paisaje “una voz dulce y poderosa”, cuyo poder se realiza precisamente animando y adueñándose de las cosas. Al darse cuenta de esto, el alma solo puede caer en la acedia de saberse sola en el mundo. El romántico anhela la comunión con la naturaleza, cantar con la voz de los objetos

naturales, pero al final del día descubre que esta unión solo conecta la conciencia consigo misma. El poema romántico quiere ser naturaleza, pero acaba siendo personificación, es decir, lenguaje.

Aquí reside la amargura de la “alegría”, de la que Coleridge habla tanto en la oda como en el himno. Esta “alegría”, por supuesto, es la imaginación poética: “ese hermoso poder, que da hermosura” (2010: 117) se identifica con “esa Imaginación que todo crea” (119). La alegría imaginativa recrea, rehace, inventa un mundo nuevo: “Joy, Lady! is the spirit and the power, / which wedding Nature to us gives in dower / a new Earth and new Heaven” (118). Pese a que estos versos suenan con innegable entusiasmo, nada nos impide leerlos irónicamente, en clave menor, y entresacar de ellos la tragedia de que, quien busca la naturaleza perdida solo encuentra una naturaleza humanamente producida. Por eso Paul de Man afirma en “La estructura intencional de la imagen romántica” que la poesía romántica se halla en una fuerte contradicción interna. Desea, por una parte, recuperar un objeto determinado de la naturaleza, pero, por la otra, establece el lenguaje como verdadera naturaleza, como “originación” y “fundación” de la naturaleza mediante la mimesis y la figuración retórica (2007: 85).

### *1.3. La naturaleza artificial*

Los poemas de Coleridge representan la transformación de los objetos naturales que realizan el antropomorfismo y la personificación, convirtiéndolos en una naturaleza humanamente producida y, por ello, “artificial”. De distinta manera, esto también puede registrarse en la historia del paisajismo inglés. En cierto sentido, la conciencia de que la

naturaleza es un producto de la imaginación humana se corresponde con un momento cultural de Inglaterra en el que ingeniería, arquitectura y jardinería se alían para modificar la naturaleza dada y producir un panorama que satisfaga los gustos paisajísticos de la época. Como analiza Raymond Williams en *El campo y la ciudad*, durante el siglo XVIII, el desarrollo técnico en las áreas de la jardinería y la ingeniería permiten transformar el campo en un paisaje diseñado para el placer del ojo (2001: 164). Los campos y los cotos de caza sufrieron un profundo rediseño que los convirtió en parques de atractivos panoramas. Este diseño seguía, además, las directrices de una educación cultural que el inglés pudiente recibía a lo largo de su *grand tour* por Europa y, en especial, por Francia. Al contemplar los cuadros de Claude y Poussin, “aprendían nuevas maneras de ver el paisaje, de modo que al regresar creaban paisajes semejantes como panoramas con los cuales deleitarse” (165). Por eso, argumenta Williams, contemplar el paisaje siempre ponía en juego la conciencia de uno mismo llevando a cabo una determinada actividad cultural que la técnica y el ocio han hecho posibles (163). Antes de que el *flâneur* parisino descubriera las posibilidades placenteras de las grandes galerías y arcadas, el gozo de la mirada ponía en juego una porción reflexiva de saberse mirado, aunque sea por uno mismo.

Williams registra entonces la temprana transformación de lo que significa la naturaleza mirada. Si los objetos naturales hablaban a Kepler del Creador, la contemplación del paisaje revela al inglés del siglo XIX la huella del ingeniero y sobre todo de la propia actividad *voyeurista*, por no decir del turista. Lo que la modernidad pierde al encumbrar una subjetividad tan poderosa como para transformar el paisaje es la idea de una naturaleza original accesible de la que el ser humano es parte, y el idealismo alemán en este sentido acompaña a las prácticas materiales, tecnológicas y demográficas que Williams y otros han estudiado.

Podría aducirse que la sociología de Williams no afecta al poema de Coleridge, puesto que la contemplación del sublime Mont Blanc no se parece en nada a la experiencia panorámica que un parque inglés puede ofrecer. Sin embargo, el propio Williams no duda interpretar la poesía de Coleridge como una problematización de las relaciones entre la naturaleza y el ser humano (2001: 170). Aunque el ser humano todavía no había intervenido el paisaje alpino técnicamente, sí se da una mediación cultural que incide en el núcleo de la experiencia de la contemplación y que irrita la “originalidad” o “naturalidad” de lo visto. La cultura ha enseñado al ojo romántico cómo ver el Mont Blanc. Aquí, el *topos* del paraje sublime estructura la experiencia del caminante. No es casualidad que Wordsworth, Coleridge y Shelley dedicaran a este enclave montañoso algunos de sus más logrados y citados versos, y este hecho demuestra que el Mont Blanc es una montaña tanto como una configuración lingüística medianamente habitual. De hecho, Coleridge nunca llegó a ver el Mont Blanc y su descripción se inspira en un poema de Federika Brun, según nos cuenta Insausti en sus notas (2010: 193).

La crisis que se ovilla en los poemas de Coleridge constata la distancia que la modernidad abre entre la persona y la naturaleza, hasta convertir a esta última en un lugar inaccesible. Lo natural a partir de entonces yace por debajo de los sedimentos de la historia, es decir, de las prácticas materiales y espirituales que transforman la intemperie de la naturaleza en enclave cultural. Mientras la cada vez más acelerada revolución industrial trabaja y transforma la faz de la tierra, buena parte de la especulación filosófica reflexiona sobre cómo extraer de las gruesas capas de la mediación artificial el diamante de lo natural, atendiendo a las implicaciones ontológicas y éticas de este poder que se acumula en las manos del ser humano.

Todavía un filósofo de la primera mitad del siglo XX como Heidegger piensa que es posible escarbar la mediación para recuperar un contacto directo con algo primitivo, aunque esto no sea un objeto o idea en particular sino un proceso como la muerte. No me refiero únicamente a la apología del propio pensamiento filosófico como un machete que desbroza las “habladurías” o “escridurías” (2018: 188). La idea de filosofía por parte de Heidegger, que sería un medio para recuperar el contacto directo con lo verdadero, viene acompañada de una ontología existencial articulada, en cierto sentido, por la técnica, es decir, por la capacidad del ser humano para establecer una relación con el mundo y transformarlo.

En “La pregunta por la tecnología”, Heidegger relaciona íntimamente la tecnología con la *aletheia*. El filósofo afirma que la tecnología permite descubrir o desarrollar –traducciones lo más literales posibles de *aletheia*– aquello que se encuentra “potencialmente” en la naturaleza, pero que aún no se halla del todo presente (1977: 13). La tecnología moderna, por ejemplo, re-vela la corriente caudalosa del Rin como fuente y forma de energía. La tecnología no introduce lo energético en el Rin, sino que descubre y, más aún, posibilita su potencialidad energética, la produce, es decir, la “lleva hacia adelante”, la pone de manifiesto. Esta actividad, por cierto, no es un lujo, sino una característica existencial del modo de ser del ser humano. El ser humano comprende el mundo y dispone de él desde unas determinadas condiciones que imprimen deseos y necesidades, de manera que su acción y su comprensión son procesos dependientes de lo que Heidegger llama “proyección” (2018: 161-163).

No obstante, en virtud de esta misma “proyección”, es posible que el ser humano se equivoque y “defraude” o violenta la naturaleza. La tecnología conlleva por eso un riesgo para los objetos naturales y, en última instancia, para la realidad. Esta mediación puede desvirtuar la naturaleza y convertirla en algo que no es o que opaque su verdad



(1977: 28). Significativamente, Heidegger describe en *Ser y tiempo* esta violencia sobre la naturaleza en términos de prosopopeya:<sup>128</sup>

En conclusión: partiendo de una determinada idea del ser que yace embozada en el concepto de sustancialidad, y de la idea de un conocimiento que conoce los entes que son *en tal forma* [sic], se le dicta al “mundo” su ser, por decirlo así. Descartes no se deja dar por los entes intramundanos la forma de ser de éstos, sino que basándose en una idea del ser de origen no desembozado y de legitimidad no comprobada (ser = constante “ser ante los ojos”), prescribe al mundo, hay que repetir, su “verdadero ser” [el subrayado es mío]. (2018: 161)

Descartes es acusado de antropomorfizar el mundo. Este antropomorfismo se representa como una prosopopeya que escenifica la actividad escolar del dictado. Descartes, así, obliga al mundo a decir lo que el propio filósofo piensa. No en vano, el verbo transitivo señala una acción que el filósofo realiza sobre el mundo. Consecuentemente, el sujeto no se deja influir por el objeto, no recibe al mundo. De esta manera, Heidegger plantea la tarea del pensamiento filosófico como des-embozar, es decir, quitar el embozo y descubrir así el rostro que habla detrás del velo y de las máscaras. En paralelo al desembozo, el pensamiento debe “dejar” que los “entes intramundanos” nos den su forma de ser: aún se confía en una *aletheia* que, aún determinada por la “proyección”, sea responsable de lo que recibe y lo que produce.

Ahora bien, existe una fricción –cuando no una aporía– entre la crítica contra el antropomorfismo cartesiano y la idea de que el conocimiento depende de la pre-ocupación proyectada sobre un mundo que nos hace frente. La relación de la *aletheia*

---

<sup>128</sup>. Arendt probablemente deriva de aquí –y de la conferencia de Heidegger “La época de la imagen del mundo” (2015: 77)– su comentario sobre el *homo faber* como criatura atrapada en su propio poder y su práctica personificadora: “Y puesto que la naturaleza del hombre usuario e instrumentalizador le lleva a considerar todo como medios para un fin [...] el significado final es que el hombre se convierte en la medida no sólo de las cosas cuya existencia depende de él, sino literalmente de todo lo que existe” (2005: 182).

con la tecnología en “La pregunta por la tecnología” y con la “proyección” en *Ser y tiempo* perturba una idea de *aletheia* como dejarse “dar por los entes intramundanos la forma de ser de éstos”.

#### 1.4. La naturaleza que es arquitectura

La modernidad puede interpretarse como una melancolía que añora la naturaleza perdida en la historia. El tiempo pasa y, como sucede con la memoria, llega un momento en que se duda de la autenticidad del recuerdo. ¿Acaso existió alguna vez eso que llamamos naturaleza? ¿Estuvimos en algún momento de nuestra historia en contacto directo con el mundo? ¿O no es más que un recuerdo impostado por la propia literatura? *La vida es sueño* puede representar el drama de la modernidad porque Segismundo, encerrado en la torre de su individualidad, añora un estado mejor –“Yo sueño que estoy aquí / de estas prisiones cargado / y soñé que en otro estado / más lisonjero me vi” (1988: 222)–. Acto seguido, el príncipe es convocado para liderar una revuelta y reconquistar la realidad exterior. Pero el drama de la postmodernidad lo anticipa quizá más adecuadamente Beckett en *El Innombrable*, donde, en el mundo carcelario del uno, se abolen los rastros de la realidad exterior. Allí nunca hubo ni habrá un afuera del laberinto, una naturaleza que no fuera arquitectura.

En la segunda mitad del siglo XIX, la imposibilidad de contacto con la exterioridad conmociona una cultura atravesada por el desencanto de la referencia. La incapacidad de contactar con lo de afuera encuentra su expresión paradigmática en la idea de un lenguaje que resbala por la superficie del mundo, ya sin aferrarlo. Esta idea

puede rastrearse en manifestaciones culturales de la época, como la poesía de Mallarmé y la filosofía de Nietzsche.

En “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”, Nietzsche emprende una influyente demolición de la idea de conocimiento como la adecuación de la mente a la realidad, al mismo tiempo que desbarata su correlato lingüístico, la exactitud de la referencia. Nietzsche evalúa con ojo de estrategia la estructura de la epistemología clásica y observa que el lenguaje es quizá la parte de la construcción más vulnerable, donde es posible conducir el ataque con más éxito. Como para Nietzsche la idea de verdad depende directamente de la de significación, la naturaleza convencional de los significados de nuestra lengua reduce la verdad a una versión epistemológica del contrato social: “se ha inventado una designación de las cosas uniformemente válida y obligatoria y el poder legislativo del lenguaje proporciona también las primeras leyes de la verdad” (2010: 23).

Puesto que la verdad es hija del uso o una destilación de la costumbre, Nietzsche niega con rotundidad que alguna vez lleguemos a poseer un conocimiento de lo que las cosas son, de sus “esencias primitivas” (2010: 27). En vez de un acceso inmediato a la realidad, el ser humano debe conformarse con imágenes y discursos que expresen “la relación de los hombres con las cosas” (26): habitamos, como al principio del soneto “Correspondencias” de Baudelaire, “bosques de símbolos”. Cualquier intento de salir de esta espesura consiste en la “extrapolación tan arbitraria” (26) que radica en ofrecer por realidad lo que es tan solo la expresión lingüística de un impulso nervioso. A esta extrapolación la acompaña una violencia: impongo como real lo que percibo interiormente. Así, la naturaleza violenta de nuestro concepto de conocimiento queda expresado en la metáfora bélica que Nietzsche usa para definir la verdad:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimientos de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumen, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente, y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas, vinculantes, las verdades son ilusiones que se han olvidado que lo son, metáforas que se han vueltos gastadas y sin fuerza sensible. (2010: 28).

Creo que la insistencia en la naturaleza violenta y retórica de la verdad haría valer una interpretación del “antropomorfismo” como prosopopeya. La verdad resulta de una figura retórica que camufla la voz personal y la hace pasar por la voz de los objetos. La objetivación es un enmascaramiento. Esto es lo que dice Hayden White en referencia a la historiografía: el historiador construye un relato que estructura los hechos y, al ordenarlos, impone sobre ellos su propia voz, pero ocultándola de manera que parezca que la voz emana de los hechos mismos (1989: 24 y 25). La verdad es la inscripción de la mirada en las cosas y la borradura de esa inscripción en un discurso posterior. La verdad depende de la violencia que antropomorfiza lo que en realidad no es antropomorfo. En este sentido, asimila lo no humano a lo humano para comprenderlo mejor, aunque quizá también para perderlo. Esta asimilación, por supuesto, saca a la luz el símil implícito que hay en toda prosopopeya, el “como” que propone entender lo objetual y lo natural “como” lo humano.

La retórica también traduce en otro sentido, ya que pone el fenómeno privado en términos de lenguaje colectivo. “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral” relata el origen del concepto como osificación de la percepción individual. La percepción individual, mediante una “extrapolación tan arbitraria”, se hace pasar por un juicio que aprehende el estado de cosas. Como argumenta Nietzsche, decimos “la piedra es dura” en vez de “la piedra me parece dura” (2010: 26), y la costumbre y el uso convierten mi percepción de la piedra en la realidad de la piedra. Pero este primer problema

relacionado con la prosopopeya conecta íntimamente con un segundo problema de antropomorfismo.

Cuando decimos que “la piedra es dura”, emitimos un enunciado que se ajusta a las condiciones en que aprendemos a usar ciertas palabras para expresar ciertas relaciones. Estas condiciones son el enclave donde se adquiere un idioma y la red de estructuraciones del mundo que viene implicadas en este. Esta es la idea fundamental del ensayo de Wilfrid Sellars “El empirismo y la filosofía de lo mental”, quien desarrolla y quizá radicaliza la tesis de Nietzsche. Sellars argumenta:

Si la facultad de percatarse de que algo parezca verde presupone el concepto de *ser verde*, y si éste a su vez involucra un saber en qué circunstancias ha de verse un objeto para averiguar el color que tenga, parecerá entonces [...] que no podremos formar el concepto de *ser verde* [...] salvo en caso de que lo tengamos ya. (1971: 160)

Sellars, en el fondo, reescribe lo que Nietzsche afirmaba en su ensayo. La verdad no depende exclusivamente de un concepto, sino que se estructura colectivamente –como una “hueste” de imágenes y antropomorfismos o una cadena donde un concepto convoca a otro, y este a otro, para poder ser explicados–. Además, la validez de estos conceptos depende del marco en el que son enunciados, es decir, bajo qué condiciones el agua moja, el mar es azul o robar es un crimen. En último término, el conductismo de Sellars –junto al defendido por W. V. O. Quine en “Relatividad ontológica”– revitaliza la definición de verdad que escribió Nietzsche como “una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente”. De nuevo, el problema de la verdad se formula pensando en el problema de la prosopopeya: ¿quién habla en cierto enunciado: el individuo, la sociedad, el lenguaje...?

De esta manera, Nietzsche nos permite ver el problema retórico del antropomorfismo y la prosopopeya muy dentro del núcleo de una postmodernidad que se articula como crítica contra el mito de lo dado o, si lo preferimos, contra el mito del acceso directo a la naturaleza sin más mediación que la de nuestra piel desnuda. El papel fundacional que desempeña para el pensamiento postmoderno el libro de Richard Rorty *La filosofía y el espejo de la naturaleza* radica precisamente en elaborar una crítica rigurosa y en cierto sentido enciclopédica contra lo que podríamos llamar el contacto directo entre naturaleza y persona y contraponer a esta idea la ineluctable mediación del lenguaje entendido como “hábito lingüístico” (1989: 59) y, en última instancia, como praxis social y colectiva. La noción de hábito remite a una noción de costumbre, cotidianidad y pauta de conducta que se ha interiorizado lo suficiente para que asumirla como natural. Dicho de otra forma, lo natural es lo asumido, como sugiere Rorty: “Naturaleza es todo aquello que es tan de rutina y tan familiar y tan dócil que nos permite confiar implícitamente en nuestro propio lenguaje” (1989: 319).

La transformación de la naturaleza en “hábito lingüístico” y comodidad pragmática encuentra un correlato en la pérdida de la primacía ontológica de lo real respecto a su representación. Una idea que la postmodernidad ha frecuentado con asiduidad es la nietzscheana ausencia del hecho y el monismo de la interpretación: todo ha devenido lenguaje y convención. La realidad ha sido ocupada por su representación que, por usar un término que popularizó Baudrillard, deberíamos llamar “simulacro”. Al contrario que otros medios de representación como el icono o el símbolo, el simulacro no comunica con otra realidad, no transporta ni trasluce, sino que usurpa el lugar de lo real. Podríamos imaginarlo como una película que se ajusta con perfección a la superficie de las cosas: en vez de experimentar las cosas, experimentamos su imagen. Aún este pensamiento falsea las tesis de Baudrillard, porque mi explicación distingue la

imagen de la cosa, pero en la “precesión de los simulacros” “la simulación no se corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad” (Baudrillard, 1984: 9 y 10).

Aquí se palpan las deudas de Baudrillard respecto al pensamiento de Debord y su texto casi fundacional de algunas líneas de la postmodernidad, *La sociedad del espectáculo*. El simulacro de Baudrillard reelabora el concepto de “espectáculo” de Debord, en el sentido en que ambas fuerzas invierten la dirección y jerarquía canónicas de la simulación o de la apariencia: “la realidad surge en el espectáculo y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sustento de la sociedad actual” (Debord, 2016: 40). Esta inversión “recíproca” se acuña en la definición que Debord ofrece del espectáculo: “el espectáculo es la *afirmación* de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, o sea social, como simple apariencia. Pero la crítica que alcanza la verdad del espectáculo lo descubre como la *negación* visible de la vida, como una negación de la vida que *se ha tornado visible*” (40). Toda esta procesión de imágenes en que la humanidad postmoderna vive no remite a una realidad más estable o fuerte, sino que señalan la efímera fantasmagoría en que ha devenido la realidad. Sus figuras no esconden un rostro, sino que enmascaran la pura nada de una realidad evaporada, sometida a las condiciones materiales de los tiempos modernos.

El giro lingüístico, motivado por la filosofía del lenguaje de Quine, Sellars y Rorty e inspirado por Nietzsche y Wittgenstein, y la ubicuidad boscosa de la representación que suplanta lo real y convierte todo lo real en representación soportan la postmoderna insistencia en la convencionalidad de nuestras ideas de verdad. La crítica que la postmodernidad dirige contra los discursos que pretenden la verdad señala el carácter cultural y contingente de nuestro concepto de naturaleza y reivindica la condición construida, artificial y convencional de nuestras propuestas de lo natural.

Desmantelar la idea romántica de naturaleza como último constructo social es en el fondo tarea de un escrutinio retórico, pues consiste en preguntar por quién habla detrás de la verdad, quién la personifica para hacerla hablar con su voz, quién la usa como máscara. Como resume Rorty, “el mundo no habla. Solo nosotros lo hacemos” (1991: 26).

Por supuesto, la aporía que incomoda todo este pensamiento es que él mismo no puede sustraerse a esta dinámica del sentido. En última instancia, se puede someter al mismo escrutinio retórico esta posición tan frecuentada en la postmodernidad e indagar en quién y, sobre todo, qué interés de poder mueve esta visión de las cosas.<sup>129</sup> Este no es solo el típico argumento por el que el relativismo se desmiente a sí mismo en su pretensión de verdad, sino que esconde una preocupación mayor que involucra directamente la vida social. Y es que el proyecto emancipatorio de la postmodernidad necesita en última instancia un ideal de verdad y una base de realidad por el que promover el cambio social. De otra manera, este proyecto solo podría considerarse un desafío dentro de un juego en el que perder o ganar solo afecta a la satisfacción individual. Como escribe Eagleton: “aquellos que son lo suficientemente privilegiados para no necesitar conocer, aquellos para quienes no hay nada políticamente en juego en una razonablemente precisa cognición, tienen poco que perder al proclamar las virtudes de la ‘indecibilidad’ ” (1996: 5).

---

<sup>129</sup>. Luhmann describe en estos términos la sociedad postmoderna –aunque esboza de esta manera la ausencia de “contrastación” entre modernidad y postmodernidad (1998: 149)– : “en el plano de la observación de segundo orden [la observación de la observación] todos los enunciados devienen contingentes [...] toda observación, también la de segundo orden, puede ser confrontada con la cuestión de qué distinción, qué es lo que como consecuencia de ésta, permanece para aquélla invisible. Esto abre las puertas a la suposición de que los valores característicos de la sociedad moderna han de ser formulados en la forma modal de la contingencia” (152). Así, concluye Luhmann, en la sociedad (post)moderna siempre es lícito indagar no solo sobre que “toda cognición es construcción” (138) sino también sobre qué interés se oculta detrás de esta construcción.



Hemos tenido tiempo de comprobar que lo no-verdad no nos hará libres, sino más manipulables ante las derivas populistas, más maleables ante los espejismos del consumo y más indefensos ante la voluntad de poder.<sup>130</sup> Para quien alberga algún inconformismo respecto a la postmodernidad, le queda la tarea de volver a poner el mundo bajo nuestros pies.

## **2. Máscaras sobre la nada**

La poesía de Jordi Doce (1967) se encuentra atravesada por este malestar y esta fricción. No en vano, la poesía de Jordi Doce se nutre de la tradición anglosajona que –desde Wordsworth y Coleridge hasta Wallace Stevens y William Carlos Williams– orbita en torno al problema de la imaginación, lo que implica en última instancia confrontar y refigurar la problemática relación entre objetividad y subjetividad. Jordi Doce ha dedicado buena parte de sus energías intelectuales a esta línea poética –como demuestran sus traducciones, que abarcan temporalmente la tradición imaginativa inglesa, habiendo traducido a William Blake, precursor, y a Charles Tomlinson y Ted Hughes, últimos herederos–. La reflexión teórica, además, ha fortalecido el andamiaje de su ejercicio poético y su labor traductora, y su tesis doctoral, al investigar la “pionera” recepción del Romanticismo por parte de poetas como Unamuno o Cernuda, no deja de tener en su centro la doctrina de la imaginación romántica, que, correlato

---

<sup>130</sup>. Con la sorna que lo caracteriza, Maurizio Ferraris afirma que lo irónico del programa postmoderno es que se ha cumplido con una trágica precisión, pero su cumplimiento ha supuesto el naufragio de sus expectativas de emancipación social (2013: 42).

órfico de la versificación acentual, constituye para el asturiano la matriz del Romanticismo (2005: 63-64).

No obstante, para demostrar hasta qué punto el problema de la personificación y la objetividad permean su obra y su pensamiento, prefiero empezar por un enclave distinto, alejado de la reflexión sobre la tradición imaginativa anglosajona o de la voz lírica del propio Jordi Doce. Extraigo a continuación un pasaje que se encuentra al inicio del combativo ensayo “Poesía española de hoy: de la arbitrariedad a la domesticación”. En este, observamos cómo el argumento de Jordi Doce pivota plenamente sobre el problema de la personificación:

Me interesa, más bien, centrarme en la postura crítica que las alimenta, resultado de las alianzas de dos vicios mayores que, lejos de haber sido desterrados, siguen presentes en numerosos comentarios y reseñas de lectura: el afán normativo y la confusión deliberada que hace pasar dicho afán bajo un discurso en apariencia neutral y objetivo. Advirtamos, sin ir más lejos, la utilización del modo impersonal en ‘hoy no es posible escribir al modo de *Arde el mar*’, y la traslación de responsabilidades en ‘los tiempos demandan [...] una poesía a la busca del lector’. Lo que tiene lugar, con este sencillo quiebro retórico, es la conversión del crítico en intérprete privilegiado de las ‘demandas’ del tiempo, que traduce con singular precisión y, contradictoriamente, el escamoteo lo mismo del creador que del crítico como agentes activos con poder decisorio: es el *tiempo* el que exige un cambio de paradigma, y la *poesía* la que ha de salir en busca de posibles lectores. (2005: 286)

Aquí, Jordi Doce denuncia una especie de juego de manos. Cierta crítico, de cuyo nombre no quiero acordarme, hace pasar una opinión personal por una verdad objetiva mediante “este sencillo quiebro retórico” que es la personificación. El crítico en cuestión “obliga” a decir a “el tiempo” lo que en realidad el crítico opina, que la estética novísima debe dejar paso a la poesía de la experiencia porque –supongo– el escenario

poético español es algo así como uno de esos tablados madrileños *underground* donde dos actores son multitud. Para que la opinión gane en objetividad, el crítico aludido diseña una máscara para que su voz se desligue de sus rasgos personales. La artesanía de esta máscara objetivadora –*prosopon*– requiere personificar una entidad que, en la experiencia normal, carece de habla: el tiempo, o “los tiempos”, que en el texto del crítico “demandan” –algo que en realidad solo puede hacer una persona–. Jordi Doce indica estas personificaciones con el uso de las cursivas en la frase que cierran la cita. La personificación es, entonces, una estrategia retórica que permite al crítico criticado hablar desde un lugar más pretendidamente objetivo.<sup>131</sup> La agresión que Jordi Doce denuncia es la violencia del dictado que sufren las entidades antropomorfizadas, “el tiempo” y “la poesía”.

El texto de Jordi Doce pone el dedo en la llaga de la argumentación con la que construimos discursos acerca de la realidad. Aunque el objetivo del texto sea denunciar la estrategia retórica del crítico en cuestión, el ataque puede dirigirse también contra los postulados poéticos de cierta poesía de los ochenta y noventa (incluso de los setenta) y en especial contra su “afán normativo”, rescatando la acuñación del propio Jordi Doce. Este “afán normativo” no solo implica la fuerza configuradora que cierto sector poético puede haber ejercido sobre la poesía española –incentivando el cultivo exclusivo de determinado tipo de poesía dentro del territorio nacional–. Lo que más me interesa ahora es que esta “política editorial” encuentra solidaridad en unos postulados poéticos y epistemológicos que definen lo real como lo normalizable, en consonancia con las tesis del “realismo interno” de la filosofía analítica de la segunda mitad del siglo XX.

---

<sup>131</sup>. Virgilio Tortosa denuncia estrategias retóricas parecidas que, desde la muy cuestionada labor antológica que se desarrolla en España en los ochenta y noventa, pretenden naturalizar un tipo de poesía (2000: 65).

La tesis del “realismo interno” viene a defender que la verdad puede seguir siendo una teoría de la correspondencia solo si se usa como criterio del éxito con el que ciertas palabras son empleadas por una determinada comunidad de hablantes para referirse a elementos de un escenario común, y en ningún caso en referencia al “mundo externo” (Putnam, 1991: 148). De esta forma, “el realismo interno” se ajusta a las pretensiones poéticas de una generación fundamentalmente escéptica o, por decirlo de otra forma, consciente de que, en la postmodernidad, la realidad es construida entre muchos. Para Joan Oleza, la vuelta al realismo que triunfó en los ochenta tanto en poesía como en novela solo puede entenderse desde el presupuesto de que este realismo atiende a lo real como ficción suprema y por eso lo real puede explorarse novelescamente (1996: 39-42).

En efecto, el lazo postmoderno que anuda la artificialidad de lo real con una llamada a la normalización y la cooperación es el punto donde se sitúa la poesía de autores como García Montero, donde se abrazan la fabricación de la intimidad –“la conciencia de la condición histórica de la identidad, osea, de su falta de identidad esencial (García Montero, 2002: 17) – y la “conciencia de artificio” del realismo postmoderno (2002: 26). Sobre estas dos nadas se lanza la poesía como un modo de fabricación de lo real que se compromete con la “normalidad”, con la mayoría, para “exigir una nueva definición de los espacios públicos” (García Montero, 2000: 102). Desde este punto de vista, el realismo postmoderno no transcribe una realidad que lo antecede. Más bien sucede lo contrario: la poesía pretende definir, consensuar y fabricar esa realidad.<sup>132</sup> Por eso, Juan José Lanz reúne en su trabajo argumentos que coinciden con el de Jordi Doce: la ficcionalización de lo real margina las voces que no coinciden

---

<sup>132</sup>. Jon Juaristi escribe: “el realismo como convención intersubjetiva consiste en un acuerdo sobre los efectos de realidad del poema, no sobre los recursos para producirlos” (1994: 26).

en ese acuerdo y motiva “un proceso de *naturalización* [...] que tiene como resultado la implantación totalitaria de lo mayoritariamente aceptado” (2007: 158).

El mismo crítico aprecia el nexo entre esta práctica poética solo ficcionalmente realista y la postmodernidad: “La incapacidad de vivir en el mundo real, o mejor dicho, la sola posibilidad de vivir en un mundo que por convención llamamos realidad, tiene su correlato estético [...] en la ficcionalización de la creación artística, en su concepción irónica y en el diálogo de ficción que se establece en ella” (2007: 162). Sin embargo, la postmoderna ficcionalidad de lo real no es patrimonio exclusivo de la denominada poesía de la experiencia, sino que –señala Lanz (2007: 157)– se remonta a la estética novísima. Solo hay que recordar las palabras de Jenaro Talens, quien critica como Rorty el sueño de “un acceso directo a las cosas mismas”, aboga consecuentemente por una “teoría de la verdad ‘interna’” y, finalmente, celebra la fabulación de lo real debido al “papel configurador activo del lenguaje” (2005: 134-136).

También Siles, escribiendo sobre los novísimos, subraya que la realidad era algo que podía inventarse. La insistencia en la belleza por parte de esta poesía no era sino una forma de crear una realidad nueva: “la reinención de la belleza”, “llevaría a la reinención de la realidad” (2006: 278). Además de en su labor crítica, la poesía de Jaime Siles también ha pivotado en algún momento sobre la realidad que se construye. En un poema como “Aire escrito”, por ejemplo, el poeta nos hace creer que lo que observa es producto de su escritura: “Alas. Gaviotas. Picos. Patas. Plumas. / Aire escrito / [...] signos / que un cuerpo mira / resbalar en ojos” (2011: 210). Sin embargo, el reverso de toda esta insistencia en la fabricación de la realidad y del yo es el desierto: si lo que existe es una proyección nuestra, el mundo es un desierto poblado por fantasmas. Esta emoción de vacío y desolación inquieta significativamente la poesía de Jordi Doce,

que recurre a una tradición poética que desde sus inicios reacciona contra el escepticismo: la lírica romántica.

### 2.1. *La encarnación del miedo*

El problema del antropomorfismo no se resuelve con una condena de la violencia que ejerce el dictado sobre seres mudos. Más allá del contexto, teñido de enfrentamientos literarios a los que no voy a entrar, la obra de Jordi Doce no se contenta con esta crítica que estructura el argumento ensayístico. Todo lo contrario, su poesía se adentra en una oscura zona de nuestra condición humana para buscar la raíz del problema del antropomorfismo. La pulsión antropomórfica vertebró el discurso de Kepler y Coleridge, pero se remonta al tiempo lejano de los Salmos de David. La presencia del antropomorfismo y su expresión retórica como prosopopeya aflora a lo largo de la historia de la civilización y bien puede manifestar un haz de emociones y pensamientos más o menos constante en nuestra psique. Explorar estos movimientos resulta una tentación a la que pocos poetas, siendo conscientes de ellos, podrían resistirse.

*En la rueda de las apariciones* reúne la mayor parte de la obra poética de Jordi Doce hasta la fecha. La ventaja de usar este libro como referencia es que uno puede rastrear con facilidad la historia bibliográfica de ciertos motivos y preocupaciones, y la lectura del libro revela que, desde temprano, Jordi Doce ha indagado en la raíz antropológica del antropomorfismo. En la primera sección del libro, que reúne poemas escritos entre 1990 y 1993, se encuentra “Grajos”. La composición de “Grajos” debe

mucho a la estructura habitual de los poemas meditativos, desde los poemas conversacionales de Coleridge a los que el Cernuda del exilio inglés cultiva dentro de la tradición española, como es bien conocido. Las dos primeras estrofas de “Grajos”, de hecho, enfrían la temperatura visionaria para describir la escena que contextualiza el pensamiento poético posterior. Salvo algunos detalles que, con el poema finalizado, adquieren temblor simbólico, las estrofas iniciales resuelven con relativa objetividad la puesta en escena, protagonizada por una bandada de grajos que anida en “una vieja pared de piedra” frente a la habitación de la voz poética.<sup>133</sup>

Como cualquier córvido que se precie, el grajo se ha granjeado una reputación tan poética como siniestra. Sin embargo, estos grajos no se comportan como heraldos malévolos, sino más bien como una pandilla de adolescentes: “solo chillan y chillan / holgazanes / jactándose de su alboroto” (2019: 36). Los pájaros tendrán que esperar a la llegada de la noche para irradiar su aura:

De noche,  
atados al sedal del sueño,  
vuelven los grajos al baldío,  
pero allí su chillar es inaudible,  
una misma sílaba que percute,  
taimada,  
a ras de piel. (2019: 37)

La dislocación geográfica expresa un cambio en la perspectiva. Los grajos chillan en el baldío, pero “allí” no se escuchan. Sus chillidos se encuentran mucho más cerca, “a ras de piel”. Con este cambio espacial, Jordi Doce impregna de emoción el chillido

---

<sup>133</sup>. La descripción del emplazamiento donde el poeta narra es un rasgo esencial de las odas o poemas meditativos románticos que Abrams tipifica en “Structure and Style in the Greater Romantic Lyric”.

de los grajos, que ya no son holgazanes sino taimados e insidiosos. Ahora bien, en el poema, el aura siniestra no emana exactamente del pájaro, sino que parece en todo momento una imposición del sujeto que mira. En los versos citados, es el durmiente quien convoca a los pájaros, “atados al sedal del sueño”. Antes, en la misma estrofa, Jordi Doce ha descrito cómo el miedo se adentra por la sangre del sujeto poético: “El punzón del temor / va luego, más oscuro, / por la sangre”. Este “temor” encuentra como correlato objetivo a los grajos. Lo siniestro del grajo proviene así de la mirada: encarnan un miedo que ellos no provocan.

El final del poema desnuda la estrategia retórica que sostiene este trasvase del sujeto al objeto: “*Es mi nombre*, dice la sed / *Es mi nombre*, dice la espera”. El final desenmascara la voz detrás del antifaz, puesto que la “sílabas taimada” con la que, en un principio, los grajos cercan al durmiente, se descubre en realidad como el discurso de la sed y de la espera. Que la sed y la espera hablen es ya una prosopopeya, pero esta personificación se coloca sobre una primera prosopopeya, que corresponde a la declamación de “una misma sílaba” por parte de los grajos. La potencial extrañeza que arriesgan las personificaciones se tolera en el discurso porque explícitamente se destapa la máscara del grajo para descubrir la voz de la sed y de la espera, y estas, mediante una sencilla sinécdoque, devuelven la voz al sujeto.

En este poema, Jordi Doce nos invita a poner el ojo en la cerradura para fisgar cómo se disfrazaba la realidad al otro lado de la escritura. El poema transparenta el modo en que la personificación fundamenta lo que de otra forma sería un símbolo. En vez de ofrecernos el grajo como un emisario del miedo, nos cuenta el proceso mediante el cual el sujeto le dicta al grajo el mensaje que debe transmitir. Pero el poema no se contenta con mostrar las entrañas del mecanismo, ya que su principal preocupación no es metaliteraria, ni siquiera epistemológica. El texto desenmascara la estructura retórica sin



dejar de ser un poema lírico, puesto que aquí la explicitud retórica forma parte indispensable de la expresión de la emoción, que es el miedo.

Antes de que el miedo del personaje impregne en los grajos como un alquitrán pegajoso, un momento del poema se adelanta al trasvase o, podríamos decir, a la correspondencia. Se halla como escondido en la segunda estrofa, de naturaleza mucho más empírica que la tercera:

Algunas tardes,  
con la luz de febrero,  
los grajos bajan a la tierra:  
un solar descuidado  
[...]  
No hay nada que mirar,  
nada,  
que llevarse a la boca,  
solo chillan y chillan,  
holgazanes,  
jactándose de su alboroto. (2019: 36)

La función locodescriptiva de la estrofa se ve interrumpida por una posible proyección del sujeto en la escena que contempla. “No hay nada que mirar” es un verso ambiguo, que dice de una actividad que pueden llevar a cabo los grajos y también, quizá más felizmente, quien lleva todo el poema mirando los grajos. La ambigüedad del verso adelanta el posterior contagio de emociones, pero lo interesante no es esta identificación, sino la transición por la que se vuelve a los grajos, mediada por una “nada” tan central que se reserva para ella un verso entero. Es como si el personaje diese con sus ojos en el abismo de la “nada” e, incapaz de soportar este descubrimiento, desviase su atención a los grajos. Para no quedarse absorto en esa nada vienen los

siguientes versos, que cumplen con el segundo aforismo que el poeta escribe en otro libro, *Hormigas blancas*: “Los que hablan y escriben porque temen al silencio. Para taparlo emplean palabras: son siempre demasiadas”, que precede a la significativa apertura del libro: “Es un cuervo en un campo de estrellas” (2005: 9). Volviendo a “Grajos”, “el punzón del temor” que agujerea al personaje esa misma noche no es el chillido del grajo, sino el descubrimiento de esa “nada” central en la existencia y en la estrofa. De hecho, “la sed” y “la espera” son dos formas de padecer esa misma nada, en tanto que el origen de estas emociones se halla, más que en una presencia, en una ausencia sufrida.

Los grajos, por tanto, cubren inmediatamente la nada. Sus chillidos embozan el silencio, su negrura enmascara la blancura. En la sección que reúne poemas de *Otras lunas* (1997-2002), mi lectura encuentra confirmación. Allí, en *Cinco cuervos*, la delgadez de los poemas trasluce el esqueleto del proceso. En él se dice: “un cuervo es dos ojos / amarrados al rostro de la nada” (2019: 102). Y también:

No existe el cuervo  
sino la nieve,  
el blanco abrazo de la nieve,  
la boca oscura de la nieve  
y su negro idioma impronunciado. (2019: 102)

En el primer fragmento citado, el cuervo es una máscara de la nada y, en el segundo, la nada, encarnada en la blancura de la nieve, habla a través del cuervo, que es tan solo su “negro idioma”. En ambos casos, el cuervo pierde corporeidad y autonomía y pasa a ser la imagen de pluma y hueso de una fuerza de otra forma impalpable. Más explícito se hace en el poema “Constatación del miedo” –también de *Otras lunas*–. Ya

la primera estrofa inscribe la reflexión subjetiva y metapoética en la vida de los pájaros, lo que aborta la descripción empírica, mucho más breve que en el poema “Grajos”: “el vuelo de estos cuervos / que niegan cielos y jardines [...] / tiene tono y dicción de alegoría / o precisa metáfora del miedo” (2019: 96).

Este empirismo disminuido es síntoma de la violenta abstracción con que el pensamiento sublima el paisaje en concepto retórico. En tanto que el vuelo de los cuervos manifiesta desde el principio su naturaleza “alegórica”, se “niega” el enclave natural donde el pájaro vuela. La nada hace desaparecer “cielos y jardines” y solo queda el vuelo de los cuervos como una máscara del vacío restante. Como en la poesía de Mallarmé, la palabra es incapaz de combatir esa nada y más bien entra en su blanco circuito: “[...] la página desnuda / confirma mi impotencia” (2019: 96). Lo único que el personaje poeta puede hacer es cubrir esa nada con el dibujo de los cuervos sobre la blancura estéril del papel. Naturalmente, la presencia mínima de los cuervos surte un efecto contrario al deseado y, como toda máscara, indica el rostro que la lleva: la nada queda apuntada precisamente por la presencia de los cuervos. Así, los cuervos se hacen alegoría sin contravenir la información de que la página está “desnuda” y de que el personaje poeta padece de “impotencia” creativa.

Esta lógica parece extraña, pero en realidad encuentra compañía en el magisterio de la estética minimalista que artistas como Tony Smith desarrollaron en los sesenta. Didi-Huberman ha reflexionado con inteligencia sobre el problema figurativo que supone una obra como *Die*. Para el crítico de arte, los volúmenes geométricos y oscuros de Tony Smith inauguran una nueva forma de figuración intransigente con las trampas del ilusionismo. Si el ilusionismo es una estética –y por qué no una retórica– frustrante para quien quiere indicar un vacío, el arte minimalista “dialectaliza” la presencia y la ausencia. El cubo de Tony Smith supera estas limitaciones del ilusionismo “abriendo el

vacío en su volumen” (2006: 63), es decir, logrando la paradoja de que sea la presencia la que exprese la ausencia.

Así, la figura mínima de los cuervos en el poema “Constatación del miedo” imita los recursos de la experiencia estética que plantea Tony Smith: la rotundidad de un objeto negro y simple que se recorta en la estéril blancura del paisaje. Pero además el poema de Jordi Doce desarrolla la vivencia estética y la explícita de una forma muy similar a la exégesis de Didi-Huberman. El crítico de arte señala que la obra de Tony Smith, a pesar de su plena y pura exterioridad, no se libra de la sospecha de interioridad significativa. Obras como *Die*, al ser puros volúmenes sin más inscripciones informativas, desasosiegan con un punzón de temor el ojo acostumbrado a la pintura figurativa. “La inquietud sustrae al objeto toda su perfección y toda su plenitud”, escribe Didi-Huberman, y esto hace que la obra adquiera de nuevo cierto “antropomorfismo”, puesto que nos perturba como una presencia humana (2006: 78).

El personaje de “Constatación del miedo” padece una experiencia similar a la descrita por Didi-Huberman. La contemplación de una mínima presencia que expresa con mayor eficacia la nada desasosiega al sujeto, que experimenta el vacío enmascarado tras la forma: “Nada tengo / no hay cielo ni jardín ante los ojos [...]”. Pero, para contrarrestar el vértigo, alegoriza y antropomorfiza la figura del cuervo, que, mediante la conversión a “metáfora”, traduce la inconmensurabilidad de la nada a la escala humana del miedo.

Una nota que forma parte de *Perros en la playa* –ese libro de Jordi Doce compuesto de aforismos, pequeñas anécdotas como arrancadas de un diario y breves poemas recién horneados– atribuye a la imaginación el poder de extraer del paisaje vacío una figura que consuele la inquietud del ojo ante la nada: “hay que darle, en fin, mucho de uno mismo para que cobre vida, proyectando nuestra imaginación y nuestro

deseo en un esfuerzo por disipar la oscuridad, conjurar el silencio de esa noche unánime y primordial que amenaza con invadirlo cada poco” (2011: 101). Así, la imaginación, como en Coleridge, pone en marcha el juego tropológico de la prosopopeya, es decir, de la creación de las máscaras: el cuervo ya no dice la voz de la nada, sino mi voz inquietada por esa nada. La prosopopeya tranquiliza porque inscribe el terror en el dominio de la inteligibilidad subjetiva.

### **3. Máscaras habitadas**

#### *3.1. Malos tiempo para lo real*

En una entrevista con Arantxa Gómez Sancho, Jordi Doce distingue entre “emociones” y “sentimientos”: “El sentimiento está asociado a una cultura, es una construcción cultural”, mientras que las emociones “tienen que ver con la especie, con nuestra existencia como parte de la especie humana” (2013: 25). Estas emociones, que van desde el sexo hasta “el temor a la noche o lo misterioso”, desbordan los diques de contención del individuo: “Uno no controla esas emociones. Trascienden la circunstancia individual, la vida cotidiana de uno, y eso es lo que hace justamente que el poema sea una realidad universal y que cualquiera pueda comulgar con él; apela a lo más profundo, lo más instintivo y hasta primario de la especie” (2013: 25).

El terror que la nada provoca caería dentro de estas “emociones”, que no acotan los límites de un individuo y su cultura. Que una cultura no agote esta emoción no quiere decir que la “emoción” no reciba en cada caso una configuración cultural, sino

que la emoción permea distintas configuraciones culturales alejadas en el espacio o en el tiempo. De esta forma, el terror que la contemplación de la nada suscita ocupa buena parte de la poesía de Jordi Doce, pero el poeta la registra dentro de determinada tradición cultural. Esta tradición siente el vértigo de la nada, pero acude al antropomorfismo como retórica violenta y reconfortante, pues la poderosa ficción de la prosopopeya extrae de las inhóspitas entrañas de la nada una voz a la vez palpable e inteligible.<sup>134</sup>

El mismo Coleridge ofrece una buena muestra de esta tradición. El poeta romántico escribe “Dejection: an Ode”, en julio de 1802 y “Hymn before Sun-Rise” entre agosto y septiembre de ese mismo año (2010: 188 y 191). La desoladora experiencia de contemplar el rostro de la nada enmascarada tras “un mundo, inanimado y frío” (2010: 117) conduce a la necesidad de antropomorfizar los elementos naturales y escuchar de ellos una voz que “acompañe nuestro himno”. La poesía de Coleridge recurre a la violencia del dictado para cubrir de alguna forma el vacío de aquel mundo baldío y desencantado que habían dejado la Ilustración, la física y la epistemología mecanicistas y la progresiva privatización y capitalización del campo, entre otras fuerzas. En este sentido, Stanley Cavell afirma con razón que: “considerando que va contra una visión de la muerte del mundo, es como podría resultar razonable la apelación romántica a la poesía, o la búsqueda de la misma, o su urgencia [...] la apelación a la poesía es la de hacer volver el mundo, traerlo de nuevo, a la vida” (2002: 109). Cavell conecta este deseo con la esporádica incursión del romántico en el “animismo” y la falacia “patética” (109).

---

<sup>134</sup>. Paul de Man, en “Antropomorfismo y tropo en la lírica”, entiende el antropomorfismo —que el crítico sitúa en el corazón de la poesía lírica— como un “movimiento defensivo de la comprensión, la posibilidad de una hermenéutica futura” (2007: 353).

Walter Benjamin diagnostica el mismo proceso para el barroco en *El origen del drama barroco alemán*. Benjamin atribuye al luteranismo la desertificación de la realidad visible. El luteranismo, al proclamar la vacuidad de cualquier acción ante la inexorable predestinación, al insistir en la doctrina de la naturaleza caída de la criatura e infundir, consecuentemente, un espíritu ascético respecto a los placeres sensibles, hizo surgir “un mundo vacío” al que responde el individuo con un sentimiento de “melancolía” (1990: 135). No obstante, la perturbación que sufre el melancólico en su contemplación absorta de la nada se contrarresta mediante la prosopopeya o el antropomorfismo: “el luto es una disposición anímica en la que el sentimiento reanima, aplicándole una máscara, el mundo desalojado, a fin de alcanzar una enigmática satisfacción al contemplarlo” (133).

Es cierto que Benjamin no habla en este texto de personificación, pero la figura parece implícita en su interpretación de la alegoría. La devaluación de la naturaleza operada por la doctrina de la caída de la criatura, que cala hondamente el pensamiento barroco, “constituye el fermento de la profunda alegoresis occidental [...] Al estar muda, la naturaleza caída entristece” o, como luego Benjamin reformula “es su tristeza la que la hace enmudecer”, al igual que el melancólico prefiere la contemplación silenciosa al habla (1990: 221). La alegoría barroca intenta, según Benjamin, arrancar de la mudez de la naturaleza caída la voz de la realidad celeste. Por supuesto, el melancólico cae en la cuenta de que es su subjetividad la que anima a la naturaleza y la hace hablar, por lo que la alegoría deviene, en el fondo, un problema de personificación. Benjamin parece topar con este problema cuando escribe que las realidades espirituales a las que el objeto natural apunta mediante la alegoría “no son reales y tienen la apariencia de lo que representan solo bajo la mirada subjetiva de la melancolía: son esta mirada, que es aniquilada por sus propios productos, ya que lo único que significan es

su ceguera, pues ellos mismos señalan a la absorción puramente subjetiva como aquello de lo que ellos deben exclusivamente su existencia” (231).

Estos ejemplos indagan en las raíces antropológicas de la prosopopeya, y señalan el antropomorfismo como una necesidad de traducir a escala humana la visión de la nada que nos sobrepasa. En términos de Jordi Doce, la prosopopeya convierte la emoción en sentimiento. La retórica trabaja esa nada para figurarla y medirla a escala humana, como Didi-Huberman afirma que sucede en la estética minimalista (2006: 82). No obstante, el mundo en que vive la poesía de Jordi Doce dista mucho del ambiente cultural que vio surgir la poesía romántica o el drama barroco alemán. Hoy las fuerzas que desertifican la realidad son muy diferentes al luteranismo o la Ilustración.

La postmodernidad no desaloja al espíritu de lo material, como podría interpretarse que lo hacen, con muchos matices, el gnosticismo, el luteranismo, el cartesianismo o la Ilustración. El pensamiento postmoderno no rebana lo sensible de lo ideal, sino lo material de lo real. Todo lo que la humanidad postmoderna ve, toca, huele, saborea o escucha constituye una espesa maleza de sensaciones que ha crecido selváticamente sobre la inaccesible realidad. La fábula, claro está, remite al cuento de Borges –que Baudrillard encuentra bastante inspirador en *Cultura y simulacro*–, en el que el mapa ocupa el lugar del territorio cartografiado. Así, la representación recubre la naturaleza hasta el extremo de que es imposible hallar el intersticio que separa ficción y naturaleza.

Extraigo un ejemplo de mi propia experiencia. Cambridge es una ciudad eminentemente universitaria y muchos de sus atractivos solo pueden disfrutarse si perteneces a alguno de la treintena de *colleges* que conforman la universidad. Muchos de los *colleges* se han esforzado en conservar un puñado de sus antiguas tradiciones medievales y hoy día la mayoría de los *colleges* siguen ofreciendo las *formal dinners*.



Con frecuencia generalmente semanal, los estudiantes tienen la posibilidad de cenar en el comedor universitario, pero no de cualquier forma: su atuendo debe estar a la altura de la ocasión. En el que fue mi *college*, Clare, se requiere el uso de la túnica tradicional de la universidad, que se ha de llevar por encima del traje de chaqueta. Las tres largas mesas de madera del comedor, flanqueadas por dos hileras de retratos ennegrecidos de antiguos *Fellows*, recuperan un aura medieval a medida que, en el crepúsculo, se atenúa la iluminación eléctrica para dejar que las velas operen su magia. Como la estampa ciertamente tiene su encanto, intentaba que mis amigos y familiares que venían de visita vivieran esa ceremonia típicamente cantabrigense. No obstante, nadie conseguía reprimir el comentario: “¡Es como *Harry Potter!*”.

Evidentemente, la relación fluye en sentido inverso: el mundo ficcional de J. K. Rowling se inspira en las tradiciones universitarias de Oxford y Cambridge, y no al revés, como expresa el comentario que, en realidad, es sincero. La popularidad de la saga hace que esta sea el origen con el que nuestra imaginación compara la ceremoniosa cena a la que asiste. La constante proyección de las ficciones de Rowling ha invertido la relación original-copia.<sup>135</sup>

Así, la cultura que abre la nada en la sociedad contemporánea no es la doctrina de la naturaleza caída como sucedía en el barroco según Benjamin, sino la espesa mediación de las imágenes fabricadas que los medios de comunicación proyectan sobre lo real hasta el punto de remover el terreno ontológico de nuestra existencia. El proceso barre la referencia a un estado natural de las cosas como criterio del conocimiento y de la verdad y en lugar de esto instaura un “jardín flotante”, un enclave artificial donde la

---

<sup>135</sup>. Baudrillard resume esta alteración de orden ontológico con una hermosa metáfora: “Es preciso pensar los *mass media* como si fueran, en la órbita externa, una especie de código genético que conduce a la mutación de lo real en hiperreal” (1984: 62).

existencia se desarrolla en su plenitud sin necesidad de recurrir o enraizar en ningún suelo.

Las tesis de Baudrillard, tan determinantes para la configuración de la imagen que la postmodernidad confeccionó de sí misma, cayeron no obstante en desgracia cuando una lectura en frío de su análisis de la Guerra del Golfo puso sobre la mesa la banalidad a la que quedaban reducida la violencia y la vida de los otros si, como Baudrillard, asumíamos demasiado rápido que la precesión de los simulacros es una necesidad histórica y tristemente inevitable. Desde principios del siglo XXI, urge encontrar la salida de estos “bosques de simulacros”, parafraseando a Baudelaire. La responsabilidad moral de los otros nos llama a abandonar nuestra abstraída “melancolía” ante el absorbente panorama que es la nada de lo real. La poesía de Jordi Doce, que ha expresado la contemplación del insoportable rostro de la nada, también ensaya algunas huidas de este mapa blanco y estéril que ha usurpado el territorio. Para ello, la poesía recorre la cartografía tanteando entresijos por los que la realidad emerja, rasgando las pretensiones absolutistas de nuestras construcciones y simulacros.

### *3.2. El flâneur por el mapa de la hiperrealidad*

En sus poemas, Jordi Doce se ha imaginado como un zahorí que busca la realidad bajo la superficie del mapa. Esta búsqueda le lleva a recorrer incansable los espacios que habita, levantando con los ojos y el corazón los pliegues del mundo artificial para ver si, por una vez, contra el simulacro postmoderno, es posible descubrir debajo un hontanar de realidad y no el insoportable rostro de la nada. Jordi Doce dispone su

peregrinaje por lo que Baudrillard llamó el “desierto de lo real” (1984: 10) de acuerdo con dos tendencias de la tradición poética: la gran oda romántica y el *flâneur*.<sup>136</sup> Ambas tradiciones proveen de una forma de enfrentar un espacio vital desertizado por el escepticismo y resignificarlo. De manera que los recorridos por los parajes no se limitan a registrar lo que sale al paso, sino que afilan la percepción para que esta arañe la superficie de las construcciones o las transforme. Así, Jordi Doce participa de una reevaluación del espacio que hunde sus raíces en las prácticas surrealistas de Breton y que han sido elevadas a una herramienta de lucha colectiva por Guy Debord y la Internacional Situacionista. De esta otra tradición el propio Jordi Doce ha hablado en su texto “Imán”, perteneciente a *Zona de divagar*, donde traza una esquemática genealogía –que va de Breton a Iain Sinclair, pasando por Debord– de su fascinación por la “psicogeografía”, por “una red de arterias que fluye por debajo de la ciudad, una telaraña cuyos hilos, si suben a la superficie, tienen el poder de alumbrar o envilecer los lugares que tocan” (2014: 66).

“Febrero y parque”, de la sección que corresponde al libro *Gran angular*, es un buen lugar para explorar esta línea poética de Jordi Doce, que Vicente Luis Mora ha definido –de una forma eficaz pero altamente problemática, como luego veremos– como “un espacio, un sujeto y una amalgama de tiempos distintos, anudados por la sensibilidad cognitiva de ese sujeto” (2019: 11). Esta vez nos encontramos en uno de aquellos lugares que proliferan en nuestro mundo postmoderno y que Marc Augé bautizó como “no lugares” (1993: 41).<sup>137</sup> En este caso se trata de un parque urbano, que

---

<sup>136</sup>. En un ensayo sobre W. H. Auden, Jordi Doce considera la figura del *flâneur* por una ciudad de la que no termina de formar parte como una “tradición central de la modernidad” (2010: 142).

<sup>137</sup>. Augé los define como “las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de ruta, aeropuertos) así como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales” (1993: 41).

Jordi Doce describe con propiedades típicas de los “no lugares”: “La mañana es un parque de paso / con palabras en corro y bancos impasibles, / el lugar de la sombra y sus placas de frío, / el tiempo de la urgencia y sus tercios atajos” (2019: 127). El poema insiste en reseñar la inhospitalidad del lugar:

Parque urbano, modesto,  
que ofrece su hormigón y sus parterres,  
para que nadie se demore  
que congrega vientos y gabardinas  
en su largo transcurso a ningún sitio. (2019: 127)

A partir de estas líneas, una vez queda constatada su condición de “no lugar”, el poema pone en marcha una personificación que engarza orgánica y sintácticamente con los últimos versos citados:

Parque urbano, modesto,  
que ofrece su hormigón y sus parterres  
para que nadie se demore,  
que congrega vientos y gabardinas  
en su largo transcurso a ningún sitio,  
echa en falta la luz,  
el calor de la luz,  
tal vez un rostro que la acoja y multiplique. (2019: 127)

El poema comienza a transformar el parque con una atribución que, si bien no es propia de los parques, sí puede corresponder a las necesidades de una planta o un animal, sin que se dé por tanto personificación ni antropomorfismo propiamente. Sin embargo, conforme avanza el poema, llegamos a versos donde ya es imposible dudar de

que al parque se le atribuyen condiciones y atributos específicamente humanos: “Ya el parque se lamenta, taciturno / agrisando sus setos y sus charcos, / hostil con los tres viejos / que conversan sin prisa, sin palabras”. Y también: “No advierte, arriba, el ápice del sol / en los tejados encendidos, / la blanca medialuna que viene a reanimarle”.

Analizo este poema “modesto” por lo que tiene de programático. Esta poética a la deriva por la ciudad –de la que habla Mora en su prólogo– alberga el poder de transformar y resignificar los espacios urbanos. En un atractivo e influyente pasaje de su análisis sobre el paseo por la ciudad, Michel de Certeau compara la deriva urbana con los actos de habla. El hablante, en un acto de habla, se aprovecha de una estructura lingüística y social, la ajusta a sus intenciones y realiza un evento que trasciende el nivel de la lengua. De la misma manera, el paseante camina por un espacio previamente estructurado por el sistema de poder político que diseña y controla los espacios urbanos. No obstante, al caminar, el paseante genera una práctica ciertamente errática que responde a deseos e impulsos muy difícilmente predecibles y registrables por el poder, de manera que se apropia del sistema y transforma así las prácticas espaciales que, como Soja ha insistido, son también prácticas cognitivas y sociales (1984: 95-97).<sup>138</sup>

Como de Certeau llega a hablar incluso de una retórica que permite analizar los modos en los que el caminar se apropia de los lugares (1984: 100), mi inclusión de la prosopopeya como tropo topológico no resulta ni arbitraria ni violenta. Así, en “Febrero y parque” la prosopopeya transforma un “no lugar” en un lugar que goza de la personalidad –el antropomorfismo– que la poesía le ha transfundido. El poema invita a pensar que la prosopopeya, como práctica espacial, retribuye con la presencia

---

<sup>138</sup>. Los lugares en la poesía de Jordi Doce figuran de forma parecida a la idea de espacio que han forjado intelectuales como Soja, quien entiende el espacio como una entidad agitada por una dinámica “trialectica”: el individuo hereda un espacio físico que configura su espacio social y mental, pero, a su vez, el espacio mental y social pueden transformar el espacio físico en que nacemos emplazados (1990: 119-122).

precisamente a un lugar que carece de presencia porque no se habita. No es casualidad que el “parque urbano” no solo “echa en falta la luz”, sino también “tal vez un rostro”. La prosopopeya produce esta ansiada máscara y sacia así la necesidad, dotando de rostro al “parque urbano”.

Por otra parte, igual que sucedía en los poemas sobre córvidos, “Febrero y parque” enmascara un “no lugar”, es decir, una nada espacial. La estructura del poema en este sentido es clara. Jordi Doce primero ha escrito una escena donde se trata de figurar la ausencia que atraviesa ese lugar. Una vez contemplada esta ausencia, el poema enseguida, en la misma unidad sintáctica, la recubre con una máscara.

Aunque “Febrero y parque” no está entre los poemas más logrados de Jordi Doce, creo que resulta importante entender por qué Jordi Doce no alcanza aquí la altura de otros poemas suyos. De alguna forma, la personificación, leída desde nuestra sensibilidad poética actual, resulta un tanto artificial e incluso gratuita, pues el poema no incluye la mirada que, evidentemente, antropomorfiza el parque. La metamorfosis del parque no se ancla en una estructura emotiva e intelectual, de manera que el parque parece como habitado por un *genius loci*, lo cual quizá sea mucho pedir para un parque urbano. Creo que el poema incurre así en una falla que pone en peligro alguna zona de la poesía romántica, sobre todo cuando el poema nos hurta la voz que, en teoría, proyectaba su pensamiento en el escenario y, de alguna forma, la personificación quedaba amparada bajo esta protección.<sup>139</sup>

Otro ejemplo de habilitación geográfica, pero que se sitúa en el polo opuesto, es “Ciudad antigua”, también de la sección perteneciente a *Gran angular*. El poema figura

---

<sup>139</sup>. Se hurta aquí esa pieza esencial del poema “meditativo-descriptivo” según Langbaum: “lo que persigue el poema meditativo-descriptivo [romántico] es la combinación de pensamiento y creación mediante el suministro de una ocasión que dé lugar a ambos y que pueda justificarlos en cuanto poseedores de un correlato objetivo” (Langbaum, 1996: 100).

un enclave urbano que la conciencia poética revitaliza al teñir este escenario con la grisura de la subjetividad en un momento melancólico. La primera estrofa registra el cambio de tono que sufren algunos elementos del paisaje urbano, coloreados por la imaginación y la memoria:

La lentitud de los veleros en la memoria,  
el aire color cobre, la espiral de la arena,  
el azul desflecado que prende la pupila  
y aclara estas palabras,  
son lo que son porque yo estuve, porque una vez  
fui la mirada en que se vieron. (2019: 134)

Los versos transpiran un idealismo no muy lejano del que encontramos en “Dejection: an Ode”. Los elementos del paisaje penden del hilo de una mirada: sus movimientos, sus propiedades e incluso su misma existencia dependen de ese hilo que los anima en el retablo del poema: “Una ciudad se muestra ante mi pulso / es la que mi pulso convoca” (2019: 134). Sin embargo, los versos finales imprimen un giro que no arranca al poema de la órbita del idealismo, aunque sí señalan la condición de este idealismo como ficción habitable:

Títere del recuerdo,  
voy por la calle de una luz antigua,  
por el ámbito que una vez forjé desde el asombro  
y amo su ficción, su mentira habitable,  
para volver a despertarla,  
para que me despierte. (2019: 134)

Los dos versos finales proponen un equilibrio entre la creación y la percepción, entre la violencia del dictado y el silencio de la acogida, que Wordsworth, menos idealista que Coleridge, expresaba en “Tintern Abbey” mucho mejor que yo: “Therefore I am still / a lover of the meadows [...] / of all the mighty world / of eye, and ear, both what they half create / and what perceive [...]” (1994: 243).

No obstante, al contrario que en Wordsworth, el equilibrio se cobra un precio, y es que solo es posible como ficción. La correspondencia se enuncia como una mentira que levantan la personificación. Las prosopopeyas que abren y cierran el fragmento sirven de andamiaje para la construcción retórica de la ciudad como entidad que se anima con un ánimo prestado, “forj[ado] desde el asombro”. La prosopopeya trasvasa el recuerdo del poeta a la ciudad, y este antropomorfismo convierte al enclave urbano en titiritero. Así, solo mediante la personificación que dota de vida prestada a la ciudad puede el poeta decir que la ciudad lo despierta.

El juego antropomórfico de las prosopopeyas habilita el paisaje para que el sujeto pueda habitarlo. Dota de vida a un enclave de otra manera desertificado. No obstante, “Ciudad antigua” se hace cargo de un problema que yacía implícito en “Febrero y parque” y, en general, en la práctica espacial que propone De Certeau. Hacia el final de su ensayo, De Certeau señala que la práctica del caminar disuelve los poderes políticos de la toponimia, a menudo relacionado con la proyección de políticas históricas sobre enclaves del presente. Al caminar, uno desordena la ciudad y, por ejemplo, desvincula la cordobesa avenida del Gran Capitán de su noble y militar toponimia para hacerlo un lugar tan bueno como cualquier otro para tomar un helado o comprar unos calcetines. En este sentido, y con “Ciudad antigua”, cabe preguntarse si toda práctica espacial debe limitarse a una subjetivación del espacio y, por extensión, a una violencia de la subjetividad sobre espacios colectivos. Significativamente, en “Ciudad antigua” no



aparece ningún conciudadano, salvo el caminante: su invisibilidad es rehén de la violenta subjetivación que sufre el paisaje urbano, vehiculada por la fuerza de la prosopopeya.

La prosopopeya entraña la violencia porque requiere del ejercicio de la fuerza para trabajar el abismo de la nada que consume al melancólico. Este abismo pone en riesgo una retirada demasiado apresurada de la coerción con la que el sujeto obliga al espacio a decir su intimidad. O, en otras palabras, el problema con la prosopopeya es que ejerce una violencia sin la cual el sujeto estaría a la intemperie de la nada, como vimos que argumentaba Didi-Huberman respecto al arte minimalista.

En este sentido, “Regreso a Sheffield”, de *Lección de permanencia*, ensaya una retirada que acaba en desolación. El poema sitúa en el pasado la apropiación del espacio: “Conocías sus calles / pues nacieron en ti” (2019: 50). Pero el poeta, que ha regresado a la ciudad, sacrifica su dominio: “[...] Extranjero / entre sombras, tú vuelves / para no verte, niegas / tu antigua voz” (50). No obstante, este sacrificio no recibe ningún premio. La renuncia a la voz que hablaba tras la máscara urbana abre entonces la visión desoladora que inaugura el poema –“bajo el cielo arrasado” o “agostada presencia, / luz fría bajo el cielo / arrasado de invierno” (49)– y lo cierra –“luz arrasada, muda / ciudad inexistente” (50)–. La mudez y la inexistencia van fatalmente de la mano. Volvemos a encontrarnos entonces entre dos alternativas igualmente fatales: la violencia de la personificación que subjetiva el espacio a semejanza y la mudez que, pretendiendo evitar esta apropiación, solo puede constatar la desolación.

#### 4. El genio entre las naves industriales

##### 4.1. Entre la objetividad y la subjetividad

El análisis de algunos poemas de Jordi Doce nos ponen ante una elección difícil, en la tensión entre la violencia del dictado que habilita la habitabilidad y el silencio de la acogida que resiste el desierto. Esta aporía puede registrarse a lo largo de la obra de Jordi Doce, tanto la poética como la ensayística.<sup>140</sup> Por ejemplo, *Hormigas blancas* registra notas, reflexiones o aforismos para fundamentar ambas actitudes. Así, Jordi Doce escribe: “Siguiendo al poeta R. S. Thomas: la luz es algo que necesita de una ventana para iluminar un cuarto oscuro. // Pero es deber del artista trazar esa ventana [...] como si en su ausencia fuera impensable la idea misma de la luz” (2005: 55). Pero también podemos leer: “El artista como aquella niña descrita por Sartre, que escapaba de su jardín para, al poco, volver a él en secreto, con paso furtivo, pues quería saber cómo era ‘cuando ella no estaba allí’” (2005: 27).

También algunos críticos han apuntado a una suerte de equilibrio en la poesía de Jordi Doce entre la objetividad y la subjetividad. Así, por ejemplo, Gómez Toré ha escrito: “De lo que se trata (me parece) es de depurar la emoción, de no ceder a las sollicitaciones del yo, demasiado proclive a teñir con su subjetividad lo contemplado en detrimento de la exactitud, de eso otro que escapa a toda proyección personal. El resultado es un equilibrio difícil, pero sostenido, no sólo entre el mirar y lo mirado, sino también entre soñar y mirar, entre la memoria y la imaginación” (2016). También

---

<sup>140</sup>. Creo que la interpretación que Jordi Doce ofrece de Eliot (2010: 52) y Auden (2010: 110) en *La ciudad consciente* traslada esta tensión a la poesía de estos dos autores.

Vicente Luis Mora percibe dos tonos en la poesía de Jordi Doce, uno “intimista” y otro dirigido hacia “el exterior” (2017: 55).

Por mi parte, no creo que los problemas que he planteado se resuelvan mediante el recurso al equilibrio entre objetividad y subjetividad. No niego que las lecturas de Gómez Toré y de Mora tenga su razón de ser, y ciertamente buena parte de la poesía de Jordi Doce sí puede entenderse como una búsqueda de equilibrio. Pero el problema que atraviesa la obra de Jordi Doce no se resuelve mediante un compromiso wordsworthiano entre objeto y sujeto o “un trato entre el mirar y lo mirado”, como escribe el propio Jordi Doce en el poema “En la terraza” (2010: 61). No toda relación con el mundo se agota en el binomio sujeto-objeto. Estas soluciones pasan de puntillas por la problemática que he desarrollado.

La lectura de “Febrero y parque”, por una parte, y “Ciudad antigua” y “Regreso a Sheffield”, por la otra, nos debe hacer caer en la cuenta que ni la objetividad ni la subjetividad ofrecen una habilitación del espacio posible. Cada una fracasa por su propia vía, y un equilibrio entre estas opciones sería un empate de derrotas. Mi opinión, además, encuentra apoyo en declaraciones que Jordi Doce hace en entrevista con Francisco León: “Debo confesarle que la ecuación que convierte a un poeta contemplativo o meditativo en un creador ‘frío’ tiene que ver con una concepción expresionista o confesional de la literatura que no puede serme más ajena” (2009: 21). Acto seguido Jordi Doce invita a trascender la contraposición objetividad - subjetividad: “Por lo demás, me atrevo a señalar que el discurso crítico debiera manejar conceptos algo más sólidos que la presunta ‘frialidad’ o ‘calidez’ de una propuesta estética”.

Otros poemas de Jordi Doce afrontan la complejidad del asunto e intentan solucionarlo de forma más satisfactoria. Por permanecer en el área que he tratado en este ensayo, analizaré poemas protagonizados por un *flâneur*. Estos textos no pueden

entenderse dentro del idealismo disminuido que Vicente Luis Mora les atribuía en la afirmación antes citada: “un espacio, un sujeto y una amalgama de tiempos distintos, anudados por la sensibilidad cognitiva de ese sujeto”. Como ha quedado claro –y el propio Mora corrige de contrabando en el mismo texto al hablar de una creciente “despersonalización” en la poesía de Doce (2019: 13)– las derivas de Jordi Doce no aceptan sin más el hecho de que la subjetividad se arrogue el privilegio de ordenar el espacio social según sus antojos. Como Jordi Doce escribe en “Junto al canal”, “se trata de ordenar, tal vez, ciertas imágenes”, pero sabiendo siempre que la reconstrucción puramente individual “recompone a sus anchas, no siempre verazmente” y que estas imágenes “no existen por sí solas / ni solo tu mirar les da existencia” (2019: 60).

Un poema como “Albada” figura la complejidad suficiente que, si bien no soluciona el problema, excava al menos la profundidad necesaria para entender mejor el problema. Los dos primeros versos del poema ponen en escena y representan el devenir por un espacio que podríamos catalogar sin arriesgar demasiado como “no lugar”: “Cruzo entre naves industriales / y en el coche [...]” (2019: 123). Con un par de pinceladas, Jordi Doce levanta un escenario y una trama características de la postmodernidad, tal y como la entiende Augé. Las calles que surcan las naves industriales imprimen una atmósfera fría y despoblada en el poema. Por ellas solo puede pasarse en dirección a algún otro sitio, y no ofrecen ninguna habitación donde detenerse y encender en esa intemperie de asfalto un poco de vida –en algún momento, Jordi Doce llega a describirla como “extensión desangelada” (124)–. El momento tampoco ayuda a hacer apacible el lugar: “Ocho de la mañana, / una penumbra pálida / flota sobre las torres, los rieles, los talleres [...]” (123). Desde luego, el Ayuntamiento de Gijón no elegiría este poema para promocionar el turismo en su ciudad, –si es que de Gijón se trata, como parece indicar la cita de Seamus Heaney que encabeza el poema–.

En este escenario, el poema intenta incluso una personificación para animar la espesura de tanta nada: “Amanece despacio y con rencor / a la espera de un tiempo de certezas, / el horario y su collar de nichos” (2019: 123). Sin embargo, la prosopopeya no consigue disipar la destemplada atmósfera y la apatía se filtra en el modo de personificación escogido, que al fin y al cabo no sale de la pesadumbre o del “cansancio universal” de ese clima. Esto sucedía en “Febrero y parque” y Jordi Doce parece atrapado en esa rueda: “Todo esto ha ocurrido antes, o volverá a ocurrir, / la noria gira al paso de una sombra / y esa sombra soy yo, tiene mi nombre” (123).

“Albada”, en cambio, no sigue el destino de “Febrero y parque”, pues la primera estrofa ha anunciado una presencia benigna que trabaja, sinuosamente al principio, el clima del poema:

Cruzo entre naves industriales  
y en el coche suena un canto hindú,  
una plegaria, dijo el locutor,  
plegaria del amor universal,  
el hilo de la voz abriendo el aire,  
en un ir y venir que entreteje. (2019: 123)

El canto hindú pasa a un segundo plano en la estrofa siguiente, pero la tercera recupera este elemento y en ella el canto comparece con la fuerza que prometía al principio, como si la lluvia que anunciaba el rayo hubiese tardado una estrofa en derramarse sobre la voz poética:

pero ya sin aviso el aire, como un genio solícito,  
descuelga ante mis ojos  
un cabo de plegaria, la cuerda de su canto

para que yo lo atrape, me eleve sobre el día,  
presida la extensión desangelada  
que tampoco la distancia redime. (2019: 124)

El paisaje sobrelleva una segunda prosopopeya, mucho más explícita que la primera. Está cerca de transformarse en un genio que acude al rescate del sujeto perdido en la intemperie del “no lugar”. Se trata, sin lugar a dudas, de un elemento fantasioso que, si uno lo analiza fríamente, sorprende encontrarlo “entre naves industriales”. La prosopopeya vehicula la irrupción en el poema de este elemento que, de otra forma, no podría presentarse. La personificación abre paso para que el elemento fantástico venga a redimir al sujeto de su “no lugar”, y el hecho de que un “como” introduzca la aparición del genio llama la atención sobre la naturaleza retórica de esta salvación.

Lo más llamativo del poema, sin embargo, se encuentra al final. El final permite leer el poema en clave fantástica y suspende una interpretación de la aparición del genio como momento imaginativo. Como he incidido en varias ocasiones, la imaginación es la capacidad principal del idealismo, pues ordena las sensaciones según el orden interno del sujeto y esto permite moldear el mundo o una imagen del mundo desde una subjetividad fuerte. En cambio, la fantasía acoge la experiencia del otro que llega a nuestro mundo para cuestionar nuestro orden. Soy consciente que aquí me alejo del marco teórico del propio Jordi Doce, aunque no demasiado, pues el propio poeta, en la entrevista con Francisco León, se alía con la distinción que realizaba Coleridge entre “fantasía” e “imaginación”, “siendo la primera una cierta habilidad para crear asociaciones sorprendentes, y la segunda una genuina facultad creativa que nos permite *inventar* una realidad otra” (2009: 22).

En la entrevista, Jordi Doce se mantiene muy cercano a Coleridge y en cierto sentido desprestigia la fantasía, pero resulta evidente que, en “Albada”, la irrupción del

genio entre naves industriales ha de asignarse a la fantasía por ser, claro está, una “asociación sorprendente”, e intuyo que los trabajadores navarros de la Volkswagen estarían de acuerdo conmigo. Así, es cierto que me alejo del marco teórico que propone el propio poeta, pero sigo el camino que me marca su poesía, que, por otra parte, creo que evoluciona hacia construcciones donde la fantasía tiene más acogida, como la lectura ordenada de sus libros demuestra.

Sea como fuere, retomo mi comentario sobre el poema y lo llevo, como anunciaba, al final, donde la naturaleza fantástica del genio queda manifiesta:

Canto sinuoso, monocorde,  
que me lleva en volandas sobre la tierra,  
apenas creo en él pero lo acepto,  
acepto la verdad de su acontecer simple,  
el pulso que me abstrae del presente  
y sabe despertarme a lo que ignoro,  
ese tiempo sin tiempo que las cosas esconden  
con un cielo de ramas que se apartan,  
la médula de un mundo bien plantado  
que ausculta mi presencia y me recibe. (2019: 124)

A través de un hábil juego con la palabra “monocorde”, el final mantiene la identificación del canto con una cuerda que había dado origen a la prosopopeya que transfiguraba el aire matutino en un “genio”. Pero esta imagen de redención no resulta una proyección del individuo que fabula un paisaje más habitable, puesto que el sujeto marca su distancia respecto al canto: “apenas creo en él, pero lo acepto”. Se trata entonces de algo que no genera su imaginación, sino que irrumpe en su mundo y él, con ciertas reticencias, lo recibe.

Como premio de poner entre paréntesis su descreencia, recibe un “mundo bien plantado”. Mediante una última personificación, el poema da un giro al final y es el “mundo bien plantado” quien “recibe” al sujeto. Esta última prosopopeya –un lugar no “ausculta mi presencia y me recibe”– expresa el hábitat en que se ha transformado el inhóspito “no lugar” del principio. Esta prosopopeya, no obstante, no entraña una imposición egotista, sino una transformación que sufre el paisaje por la acción de un tercer elemento que no se daba en la dialéctica sujeto-objeto. La nada se ha hecho lugar por la acción de este tercer elemento: la voz del otro que recibimos a través de una manifestación cultural determinada –el canto hindú– y que, una vez acogida en nuestra interioridad, troca el “no lugar” en “mundo bien plantado”.

El poema no relata, por otra parte, la conversión de un sujeto al hinduismo. Desde el presente, el sujeto deja bien claro que apenas cree en los dogmas que nutren esa religión. El contenido religioso en sí apenas importa, pues lo que el poema expresa más bien es una vía de escape entre la objetividad y la subjetividad a través de la fantasía y la cultura, que son las formas de figurar el encuentro con el otro.

#### *4.2. El pasado que nos personifica*

“Albada”, como su título prometía, no es un poema religioso, sino un poema de amor, que ovilla muchos hilos de la poesía de Jordi Doce. La composición nace de una tensión entre el canto de una cultura ancestral y el paisaje que se compone de elementos estrictamente contemporáneos como un coche, una radio y unas naves industriales. El canto rasga el escenario postmoderno y abre en él una diacronía abisal. La fantasía es el modo de aparecerse de este elemento cultural del pasado que viene, de alguna forma, a



redimir el presente. El pasado opera sobre el presente, que espacializado resulta un “no lugar”, para labrarlo y cultivarlo/culturizarlo.

Mucho se ha escrito sobre la relación que guarda el pasado con las prácticas espaciales contemporáneas. Dentro del marco del situacionismo, cuyo gran ideólogo fue sin duda Guy Debord, se ha hecho famoso como lema esta frase que aparece en el panfleto *Instrucciones para tomar las armas*: “La revolución de la vida cotidiana no sabría extraer su poesía del pasado, sino sólo del futuro” (1976: 100). Esta lógica revolucionaria, íntimamente afín al proyecto de las vanguardias, también alienta la obra de Baudrillard, quien seguramente se inspire en Debord y el situacionismo para cancelar el pasado como opción regeneradora: “la simulación es quien manda, y nosotros no tenemos derecho más que al ‘retro’, a la rehabilitación de un pasado espectral paródica, de todos los referentes, que todavía se despliegan en torno nuestro, bajo la luz fría de la disuasión”, escribe hacia el final de *Cultura y simulacro* (1984: 77).

No obstante, creo que la rehabilitación del “pasado espectral” no resulta paródica en “Albada” de la misma en que quizá lo fuera la recepción de la momia de Ramsés II en Orly (Baudrillard, 1984: 26). Sí está mediada por la fantasía, como no podría ser de otra forma si es que hemos de figurar el regreso de los muertos al presente, pero, a diferencia de la parodia, Jordi Doce no desvirtúa el referente que recupera. La parodia es, ciertamente, un rasgo de la estética postmoderna, pero, en el fondo, supone un caso más de violencia del dictado, en la que el sujeto dicta al mundo lo que sirve y lo que no, lo vivo y lo muerto, lo actual y lo irremediablemente perdido. Por el contrario, la fantasía revive el referente perdido para recibir su alteridad sin emitir juicio alguno o, mejor dicho, sin someter el pasado a nuestro juicio, aunque no compartamos sus creencias, tal y como sucede en “Albada”.

No hemos de olvidar que Jordi Doce ha dedicado buena parte de su labor a la traducción, fenómeno sobre el que reflexiona en el poema “Traductor”, del libro *Lección de permanencia*. Este texto explora el problema de la prosopopeya referido a la traducción, y pone en escena por lo tanto las opciones de la parodia y de la recuperación a la hora de trasvasar textos de una lengua a otra. Jordi Doce representa al personaje traductor en una actitud de espera ante una suerte de resurrección de los muertos un tanto vindicativa:

o esperar, con ambigua fe,  
que algunos a quienes di mi voz,  
se levanten furiosos, y proclamen,  
que no son suyos tales versos,  
que no supe ser fiel a su latido,  
mientras yo, fracasando a mi pesar,  
bajo sus nombres daba a ocultas,  
la historia de mis días. (2019: 53)

Jordi Doce desnuda aquí el mecanismo de la prosopopeya, que adquiere un matiz casi ético cuando se refiere al trato con los otros. El traductor, que sabe que jamás alcanzará apresar la voz de los otros en su texto, aguarda una especie de rebelión de aquellos a los que usó como máscara, para pasar de estraperlo (“bajo sus nombres”) la historia de sus días.<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup>. El teórico de la traducción Lawrence Venutti medita sobre este rasgo “inevitable” de la labor traductora: “la traducción ha sido siempre tratada con sospecha porque inevitablemente domestica textos extranjeros, inscribiendo en ellos los valores lingüísticos y culturales que son inteligibles para ciertos sectores domésticos” (1998: 67). La solución que Venutti propone es respetar la extrañeza del texto y traducir intentando mantener esta distancia. Curiosamente, en su combativo ensayo “Poesía española hoy: de la arbitrariedad a la domesticación”, Jordi Doce esgrime un argumento parecido contra la traducción de Emily Dickinson realizada por Lorenzo Oliván quien “nos presenta a una Dickinson domesticada” (2005: 305).

A pesar de esta temerosa escatología, Jordi Doce no suele hacer de la poesía un examen de conciencia, y a menudo su obra expresa un pensamiento más positivo respecto a la rehabilitación del pasado, que le sirve precisamente para vehicular sentidos que rompen el cerco egotista. Esto puede apreciarse en un texto en prosa de cierta longitud perteneciente a su libro *Zona de divagar*. El texto, titulado “Trance”, remite al *topos* de la deriva urbana que muchos de sus versos también frecuentan. En cierto recorrido por Madrid, Jordi Doce experimenta una interferencia fantasmagórica que llega del pasado. De repente, el paisaje de Londres se imprime sobre el barrio madrileño y, durante unos instantes de ofuscación, se intercalan en el texto. Jordi Doce diagnostica esta recuperación del pasado como una “fantasía compensatoria” (2014: 30), pero luego la describe en términos muy parecidos a los de un momento típico de la imaginación romántica: “me bastaba un sesgo muy peculiar de la luz, un cuarto que de pronto revelaba cualidades de atrezo [...] y soledad, claro, esa soledad que ya desde niño aprendí a relacionar con los estados alterados de la conciencia y con un placer nada culpable, el de jugar a discreción con las formas visibles del mundo” (31).

Jordi Doce liga la interferencia del pasado a un juego con las formas del mundo, aunque este juego no parece muy libre, ya que al principio del párrafo se da a entender que estos trances no dependen de la elección del propio autor. Estas ambivalencias, me parece, manifiestan las dificultades teóricas y contradicciones internas que entraña la teoría romántica de la imaginación, que he intentado esquivar elaborando mi propia distinción entre imaginación y fantasía.

En efecto, la dudosa naturaleza de este juego —¿quién juega con quién?— resurge en otro momento del texto donde se produce una segunda diacronía. Si antes un Londres espectral se aparecía en Malasaña, ahora visita la conciencia del escritor adulto el fantasma de un adolescente que redacta sus primeros versos tras una hecatombe

amorosa (Doce, 2014 32-33). Este adolescente que empieza a escribir siente dos cosas: “que no está solo, que otros han pasado por el mismo lugar y han vivido las mismas circunstancias, pero también –y ahí está la cruz de esa cara– que no es nadie en particular, que es uno más tan vulgar y corriente como su compañero de pupitre [...]”. El texto sigue y, tras comprobar que la grandeza de las emociones que somos capaces de sentir desgozna tanto la escritura adolescente como la de una autoridad de la escritura y el pensamiento como Emerson, llega a un momento de singular belleza y especialmente revelador para mi pesquisa:

Somos finitos en el espacio y en el tiempo, pero en ocasiones nuestras emociones –que no son nuestras en realidad, como ya hemos visto– incorporan vislumbres y hasta corrientes de infinito [...] Hay un contacto –repentino, inestable, fugaz– pero no una conversación: para fingir esa conversación, necesitamos palabras o sonidos o planos y figuras de color, necesitamos un tercer elemento azaroso que salve, en retrospectiva, en la *ficción suprema* del arte (Wallace Stevens) la distancia irreconocible que separa una dimensión de otra. (2014: 35)

Jordi Doce alude en el texto a una distinción entre sentimiento y emoción que ya he precisado antes. La emoción trasciende el momento cultural determinado que la manifiesta y remite al pasado de la especie que aún perdura en nuestra amalgama de reacciones, instintos e ideas. La emoción no es, pues, exactamente subjetiva, en tanto que deslimita las barreras de la subjetividad. Para poder conversar con ella, necesitamos del lenguaje y su arsenal de tropos, al igual que el adolescente, en el texto, recurría a la hora de escribir al conjunto de figuras retóricas que había aprendido de los maestros en la escuela.

Por supuesto, se habrá notado que la primera figura que necesitamos para afrontar esas emociones inmensas es la prosopopeya, a la que Jordi Doce recurre en el texto

mismo, a la hora de antropomorfizar la relación con las emociones de la especie como si fuese una “conversación”, dotando de voz y rostro a ese infinito que nos traspasa. La personificación, pues, traslada a escala humana la inabarcable corriente de emociones, ideas y lenguajes que es la historia misma, y que forma parte de nuestro pasado. Así, la prosopopeya ya no implica necesariamente recubrir el rostro de la nada, sino también hacer inteligible el rostro del “infinito”, es decir, de esas incontables historias que forman parte de nuestra esencia por pertenecer a determinada cultura y a cierta especie. La prosopopeya puede hacerlo porque es un tropo que, si bien violenta a veces el mundo y lo conforma a la subjetividad, también se reserva la ventaja de haber sido una herramienta más de la especie y no es, por tanto, exclusiva de la subjetividad. El cuervo, por supuesto, es el mejor ejemplo de esto, ya que es la prosopopeya de toda una cultura que ha combatido a lo largo de su historia la insoportable visión de la nada.

La prosopopeya, como otras formas retóricas, hace acopio de aquellos que la han transitado antes. En ella queda su aura, y al frecuentarla, el subjetivismo se desencaja de los ojos y la mirada queda abierta para ver el mundo como un lugar más habitable porque ha sido ya cultivado. En *Hormigas blancas*, Jordi Doce reflexiona sobre los tropos en este sentido:

La rima, la métrica, todas esas herramientas retóricas que conforman la dimensión artificiosa del poema, tienen al menos una ventaja: que arrancan al poema de su autor, es decir, crean una ilusión de impersonalidad, le dicen al autor que sus ideas y sus palabras (pues no hay unas sin otras) no son de su propiedad exclusiva, que a veces ni siquiera le pertenecen. (2005: 78)

La idea de despersonalización no debe entenderse entonces como una pretensión de exactitud, sino de dejar sitio al bagaje de la especie, que encarna en nosotros en

forma de lenguaje. De esta forma, no se trata exactamente de una “despersonalización”, como venía diciendo, sino de una desubjetivación, pues la persona sigue presente, aunque atravesada por las generaciones que la han precedido y emplazada en ese mundo que puede recuperar para proyectar habitabilidad sobre los “no lugares” postmodernos que, según Augé, se caracterizan precisamente por borrar los rastros identitarios, sociales e históricos. El tropo así entendido puede fundar en los “no lugares” postmodernos “el lugar antropológico” que “es al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de sentido para aquel que lo observa” (1993: 58): “este lugar que han construido los antepasados [...] que los muertos recientes pueblan de signos que es necesario saber conjurar o interpretar” (60).

“Albada” permitía que la plegaria tradicional hindú poblara la intemperie de signos para personificarla en un “mundo bien plantado” que “recibe” al sujeto como un anfitrión a su huésped. Otro poema de corte parecido es “*Nightclub*”, donde la música, esta vez de Patricia Barber, vuelve a jugar un papel importante. Esta música se remonta, en la primera estrofa del poema, a la música de las esferas de los antiguos, pues comparte con esta su vocación totalizadora. Lo que existe parece acogerse a este compás universal. Esta música “no tiene afueras”, es decir, borra los espacios desérticos de la postmodernidad y por tanto siempre se escucha en una habitación, “en este cuarto de contados muebles” (2019: 166).

Esta música, además, penetra tan profundamente que, aun cuando el disco se detiene, “algo escuchas pese a todo”: es el poso que la canción ha dejado en el cuerpo y en la mente, el rastro de la otredad que nos cambia. El sujeto, eso sí, necesita asimilarla y hacerla suya: “[...] es tuya, / la toca el corazón con lenta mano, / tu sangre memoriosa hilando olvido, / tu cuerpo en soledad y su deseo indócil” (2019: 166). Pero esta asimilación no es una apropiación violenta que hace subjetivo el objeto, sino la acogida

de una alteridad que nos trastoca y que respeta el objeto hasta el punto de que es el sujeto quien deja que el ritmo de la alteridad guíe su movimiento: “pero dentro la sangre canta, / está bailando sin vergüenza, / casi sonámbula [...]” (167).

Aquí la música transforma dos entidades mediante sendas prosopopeyas. El primer elemento es la noche misma, que se convierte en un lugar apacible. La penumbra deja de ofrecer el rostro de la nada, y en vez de eso aparece transfigurada en un animal de compañía: “Como un gato durmiente / la noche te acompaña, se deja acariciar, / ofrece el contrapunto de su voltaje / al ritmo encandilado de tus huesos” (2019: 166). La noche, dotada de la penumbra y la inmensidad suficientes para estremecer al ser humano que la contempla, figura en el poema a escala humana: es un lugar domesticado. En este antropomorfismo consiste la primera prosopopeya, que no es evidentemente el hecho de que la noche se compare con un gato, sino con un animal domesticado. La segunda prosopopeya, sorprendentemente, afecta al sujeto mismo, y ya he hablado en realidad de ella. Es la sangre la que se personifica como bailando, como “memoriosa” o “sin vergüenza”. Estas personificaciones no le sirven al poeta para adueñarse del mundo, para dictar al mundo lo que él quiere que diga, sino que figuran más bien cómo la voz de Patricia Barber, que representa de alguna forma al otro que nos llega a través de la cultura, anima y personifica.

Otros poemas recogen experiencias parecidas: momentos en los que el yo se abandona gozosamente a una presencia que lo invade. De hecho, un poema como “Varados”, de *Lección de permanencia*, quiere entender la poética de la deriva como un abandono a las fuerzas del mundo, casi como un evento dionisiaco: caminar, es decir, vivir, sería “un dejarse llevar por los sentidos / sin rumbo fijo” para tomar conciencia del infinito que nos recorre - “¿cómo no ver que somos / esa inercia, la calma que florece / bajo nuestra renuncia a las palabras?” –y de que “desde el fondo sin fondo de

este instante / la vida nos respira” (2019: 87).<sup>142</sup> Aun así, la prosopopeya del último verso, por mucho que represente como habitable la vida, aún es deudora de ontologías románticas, e interesa por tanto menos a mi análisis.

Quiero concluir esta sección, por tanto, con un poema que escapa de la órbita romántica. El poema “*La petite fille qui parle*” reformula “la disciplina de la mirada”, es decir, “el trato entre el mirar y lo mirado” (2019: 61) que aparece en “En la terraza”. Este texto de *Gran angular* observa una niña en lid con el lenguaje mientras aprende a hablar. La influencia recíproca entre lenguaje y persona la cifra muy bien la primera estrofa:

Se diría,  
tal vez, que las instruye,  
impaciente por que la instruyan  
en el difícil arte  
de nombrar el mundo: es un pacto,  
la disciplina de unas sílabas  
que dan con su espuela en la voz. (2019: 132)

La niña –quizá su hija, que aparece en no pocos poemas y fragmentos del autor– forma las palabras, las convoca, las repite, intenta adueñarse de ellas y hacer que respondan a sus deseos. Por otra parte, las palabras deben a su vez instruir a la niña, pues ellas encapsulan el arte de nombrar el mundo en una cultura determinada. El pacto que ha de darse entre niña y lenguaje es un trato también entre la niña y la voz de sus mayores y ancestros que han depositado en el lenguaje un conocimiento del mundo que

---

<sup>142</sup>. Algo parecido dice en “El paseo”, cuando afirma en el último verso que “arrecia en mí la vida y me confirma” (2019: 90). “El paseo”, no obstante, es un poema que, a merced de los pasos, alterna este reconocimiento de la alteridad y un obstinado subjetivismo: “[...] Sigo su trayecto: / el destino soy yo, la imposibilidad / de hurtarme a la conciencia que me piensa” (89).



se hereda en forma de tradición, de cultura y de arte. El pacto, pues, ya no es entre el sujeto y el objeto, sino entre la persona y la sociedad. El sello del pacto se revela en que la dirección de la prosopopeya resulta indeterminable: ella instruye a las palabras, pero al mismo tiempo las palabras instruyen a la niña.

Al final del poema, la dirección de la prosopopeya queda igualmente ambigua: “A tientas, / comprobando tal vez nuestras respuestas, / ella ensaya su voz, / que es la del mundo”. La sintaxis que conecta los dos últimos versos no deja dilucidar en qué sentido fluye la personificación. No sabemos si es la niña la que le presta la voz al mundo o si es el mundo quien le presta la voz a la niña. El pacto empata las fuerzas de los dos hablantes y logra lo que el adolescente del texto en prosa “Trance” no podía hacer: situarse a la altura de la emoción y conversar con el mundo. Esta nueva alianza con el lenguaje supone entonces sellar el pacto con el mundo, de manera que se hace indistinguible de dónde procede esa corriente de infinito que anima a la otra parte del diálogo.

## **5. El reproche de Sara**

### *5.1. Visión del fantasma*

Sería beneficioso recapitular en este momento el argumento de este capítulo, tal y como lo he ido desgranando hasta ahora. Mi análisis empezó con la “constatación del miedo” como emoción fundante para la poesía de Jordi Doce. El miedo surge de

contemplar sin mediaciones el rostro de la nada de la existencia que, estructurada por la epistemología y la geografía postmoderna, se presenta en ocasiones en el tránsito por los “no lugares” y la desolación de lo real. La prosopopeya viene entonces a recubrir ese rostro para reducir su trauma y traducir esta experiencia a términos que sean humanamente manejables. No obstante, la prosopopeya entraña una violencia que Heidegger llama en algún momento “dictado”, según la cual el individuo impone cierta estructura de sentido subjetiva que doblega la inhumanidad de la nada al antropomorfismo. Este exceso de subjetividad opera con la fuerza de la imaginación, tal y como se entresaca de la teoría y la práctica poéticas modernas, al menos desde el Romanticismo.

No obstante, la poesía de Coleridge transparenta los descontentos que este ejercicio surte. Por una parte, el individuo tarde o temprano toma conciencia de su “truco” retórico, que consiste en hacer pasar su visión de las cosas por las cosas, su voz por la voz de la realidad. Por otra parte, cuando esta visión puede afectar a la vida de los demás, el ejercicio retórico de la prosopopeya despliega una compleja amalgama de problemas éticos. La poesía de Jordi Doce escoge entonces las formas de la fantasía y la cultura para quebrar el orden subjetivo de la imaginación y arrancar la mera subjetividad de nuestras nociones de verdad. Creo que es significativo que un filósofo como Richard Rorty –tras dismantelar la noción de la naturaleza como lo dado y criticar nuestro concepto de verdad, sustentado según el filósofo en un supuesto acceso inmediato a la naturaleza– se vea en la necesidad de recurrir a la hermenéutica, puesto que, ante el rechazo de una verdad neutra que ponga en pie de igualdad todos los discursos, “construir una epistemología es encontrar la máxima cantidad de terreno que se tiene en común con otros” (1989: 288)

Un poeta y un filósofo coinciden entonces en este camino que se dirige hacia una intersubjetividad que, no obstante, no deja de ser problemática, pues nos devuelve a las dificultades que ya expuse como inherentes al conductismo y constructivismo epistemológicos de cierta filosofía norteamericana esenciales para la postmodernidad. La intersubjetividad puede caer en formas de violencia de la misma manera que lo hacía la subjetividad fuerte de la imaginación, y en este caso serían muchos los que “dictan al mundo su ser”, lo que podría poner en riesgo los derechos o incluso las vidas de unos otros con menos fortuna o poder.

No sé si la objetividad resulta la escapatoria a este problema. Sin necesidad de descreer de ella, dos inconvenientes me vienen a la mente. El primero forma parte de una tesis que la reflexión sobre la prosopopeya descubre como un juego de máscaras que el discurso pone en marcha, pues, aun pensando que la objetividad es posible, su pretensión debe despertar la cautela hacia la voz que habla detrás de los objetos. El segundo –mucho más importante– lo reivindica Thomas Nagel a lo largo de *Una visión desde ningún lugar* y que se expresa en formulaciones como esta: “una visión objetiva correcta tiene que dejar un margen para tales huecos de subjetividad inasimilable, los cuales no tienen por qué chocar con los principios objetivos, aunque tampoco serán afirmados por ellos” (1996: 225). Ante estas dificultades que nos salen al paso en el desarrollo de la aporía, creo que en la poesía del mismo Coleridge se atisba una esperanza.

En “El arpa eólica”, Coleridge dibuja una escena doméstica. El propio Coleridge aparece como personaje y se encuentra junto a su esposa Sara en una cabaña inserta en el paisaje rural de Inglaterra. Mientras Sara se distrae con sus propios pensamientos y ensueños, el poeta escucha la música que la brisa produce en un arpa eólica. En un primer instante, la voz poética recurre a la mitología y al folclore y compara el sonido

del arpa con la melodía de los elfos en el ocaso. Luego, la música del arpa convoca en el corazón y la mente del poeta una presencia algo más elevada, la de la Vida que habita en nuestro interior, pero también fuera de nosotros, y que, en cuanto que es compartida por todos los seres, debe impulsarnos a amar todas las cosas.

And what if all of animated nature  
Be but organic Harps diversely fram'd  
That tremble into thought, as o'er them sweeps  
Plastic and vast, one intellectual breeze,  
At once the Soul of each, and God of all? (2010: 40)

Estos versos proponen tal vez una interpretación un tanto alegórica al poema. Igual que las arpas generan una música cuando la brisa las sacude, así una misma Vida anima cada cosa y arranca de ella una canción y una voz. Como en los otros dos poemas que he comentado de Coleridge, nos encontramos otra vez muy cerca de una reflexión más o menos explícita sobre el problema de la prosopopeya. Sin embargo, Coleridge anula esta interpretación enseguida haciendo intervenir al otro personaje del poema. Sara se encarga de bajar al poeta de las nubes metafísicas e interrumpe la fantasmagoría filosófica, lo que Coleridge llama “these shapings of the unregenerate mind; / bubbles that glitter as they rise and break / on vain Philosophy’s aye-babbling spring” (2010: 42). Sara irrumpe en el poema y Coleridge lo representa con dos versos que funcionan casi como dos jarros de agua fría dotados de un perspicaz realismo: “But thy more serious eye a mild reproof / darts, O beloved Woman!” (40).

El reproche de Sara le hace caer en la cuenta de que Dios no se puede representar con palabras: “For never guiltless may I speak of him, / The Incomprehensible!” (2010: 42). Sara detiene entonces la violencia egotista con la que Coleridge comprendía y

hacía hablar no solo a los entes naturales, sino también a Dios o la Vida. El personaje rechaza entonces sus pretensiones a cambio de recuperar el mundo cotidiano perdido en la fantasmagoría filosófica. El discurso del poeta reducía todo ser a una sola Vida, pero el final del poema restaura la individualidad y la determinación de los seres presentes en el escenario del poema: “this Cot, and thee, Heart-honour’d Maid”, haciendo especial hincapié en el determinante demostrativo y el pronombre personal, deícticos que señalan la especificidad de los referentes. Lo que se gana, entonces, es lo concreto, lo cotidiano, el mundo ordinario que el romántico quiere recuperar tras la amenaza del absolutismo idealista que reduce todas las cosas a un sueño del yo, es decir, al discurso de poeta.<sup>143</sup>

El poema de Coleridge pone en pie una de las críticas más tiernas, humorísticas y feroces al idealismo, pero se puede rescatar de aquí alguna idea que nos ayude a superar el malestar del constructivismo postmoderno. Sara no contraataca con una doctrina objetiva sobre lo que existe, sino que le reprocha la pretensión de conocer y hablar por aquello que es “incomprehensible”. “El arpa eólica” muestra así que el otro nos hace caer en la cuenta de que el mundo es mucho más que lo que nosotros entendemos por el mundo. Nuestra finitud, que implica una apertura al tiempo y a los otros, desafina con las pretensiones idealistas y constructivistas que pretenden encapsularlo en la subjetividad o en la intersubjetividad. Como escribe Thomas Nagel, “el realismo que defiende dice que el mundo puede ser inconcebible para nuestras mentes, y el idealismo al que me opongo dice lo contrario [...] el mundo es en sentido fuerte independiente de nuestras representaciones y bien puede extenderse más allá de ellas” (1996: 132). En efecto, lo que Nagel defiende es que nuestro conocimiento está esencialmente abierto a

---

<sup>143</sup>. Sería una interpretación afín a algunas ideas de Stanley Cavell sobre otros poemas de Coleridge (2002: 118).

nuevas perspectivas e informaciones sobre la realidad, y que esta apertura no puede conciliarse con el constructivismo postmoderno, pues el asombro, el aprendizaje, el diálogo y el error no se concilian fácilmente con una teoría que afirma la determinación de lo real por lo epistemológico. Si esto último fuera así, significaría la imposibilidad de todas esas experiencias que, sin embargo, constituyen nuestro día a día.

Creo que el regreso a la realidad con el que Coleridge cierra “El arpa eólica” permea de manera análoga ciertas zonas de la poesía de Jordi Doce. A través de lo que he definido como fantasía, Jordi Doce figura la llegada de un otro que cuestiona nuestras personificaciones y, al mismo tiempo, nos redime de la acechante nada. Sucedió con el genio de “Albada”, pero también con la aparición de la fantasmagórica “silueta” de Marguerite Yourcenar en “Lectura de Marguerite Yourcenar”, que no viene a imponer su visión de las cosas, sino a mantener un diálogo –“Leer es despertar a otra existencia” (2019: 170)– a través del espacio y del tiempo:

Lo que resuena en estas páginas  
con un tenue chasquido de hojarasca  
–sus pasos al azar sobre la hierba–  
es la necesidad de la conciencia  
y la conciencia de lo necesario,  
el peso de los hechos que nos hacen  
y son historia y son fidelidad,  
no la ley excluyente de la sangre,  
sino el tiempo del fruto y de la herencia,  
la cadena central de las generaciones. (2019: 170)

Como sucedía en “*La petite fille qui parle*”, la ambigüedad que se deja notar en estos versos atrae mi reflexión sobre la prosopopeya. Estos versos no dejan ver qué voz

los enuncia, pues recursos como el uso de la primera persona del plural, la intercalación de citas en cursiva –en otras estrofas del poema– y el posible significado de la estrofa desdibujan las fronteras entre las voces. “Estas páginas” puede referir tanto al poema de Doce como al libro de Yourcenar, y su contenido no es la pura vivencia subjetiva –“la ley excluyente de la sangre”– sino “la historia”, es decir, la vivencia colectiva y transmitida a través de la cultura –“el tiempo del fruto y de la herencia, / la cadena central de las generaciones” (2019: 170)–.

Así, ante la violencia del “dictado”, Jordi Doce no recurre a la presunción de objetividad, pero tampoco hace que el mundo dependa de la intersubjetividad. Más bien, lo que su poesía propone es que la vivencia individual se abra a la historia y que, recuperando una distinción que introduce el propio Jordi Doce, el sentimiento se amplíe a la emoción. Los recursos que dispone para esto son la fantasía y la cultura, que ponen a la subjetividad en relación con otras subjetividades para que así descubra sus límites, el lugar donde su vista no alcanza:

Cierro el libro y los ojos,  
la tinta de la noche se disuelve,  
y deja al retirarse un gesto, una silueta:  
es su sombra que teje nuevas frases,  
que palpa sus fetiches y sonrío como Buda.  
(“Lectura de Marguerite Yourcenar, 2019: 171)

Ante la finitud de la subjetividad, allí donde nuestro mundo se disuelve, el otro nos anima continuar con “nuevas frases” y arrostrar la nada –lo que queda después de que el mundo se haya disuelto– con unas fuerzas que no son las de la imaginación. Es el mecanismo de la experiencia misma, tanto del asombro como del miedo: un evento nos

sacude, nos pone en contacto con “una corriente de infinito” –en palabras de Doce en “Trance”– y nos arroja a un tiempo nuevo ante el que nuestras vivencias pasadas y nuestras estructuras de sentido están como desvalidas. Invirtiendo una reflexión que se hace Nagel sobre la filosofía, quizá la poesía sea entonces la pregunta “de cuánto nos permitimos alejarnos de la seguridad relativa de nuestro lenguaje” para no arriesgarnos a “perder todo contacto con la realidad” (1996: 22).

Pero incluso aquí surge de nuevo el riesgo del efecto “puerta giratoria” (De Man, 2009: 147) aplicado en este caso a la personificación. En “Lectura de Margarite Yourcenar”, hay un ejercicio de traducción que, lejos de preservar la potencial extrañeza, domestica la lectura a la pauta métrica del poema. Por otra parte, la cita puede poner en marcha un mecanismo que utiliza la palabra ajena como sustento del propio discurso. La cita no asegura la alteridad, porque está trabajada por la marca métrica del discurso que la orienta. La cita y la traducción –recordemos el poema de Jordi Doce titulado precisamente “Traductor”– pueden ser igualmente formas de personificación, el contrabando de la experiencia y de la voz. El tú vuelve a fugarse del poema.<sup>144</sup>

Significativamente, el momento de la irrupción fantástica se resuelve en este poema cuando la aparición queda inscrita en el régimen de la imaginación del poeta. La aparición final de Yourcenar se asimila así a una de las formas en las que según Todorov el otro fantástico se disuelve, ya no como parte de una naturaleza maravillosa, sino como producción de una mente excitada (2001: 48), del pensamiento que la hace comparecer como sombra e imagen nacida de la “tinta”, de la escritura, del tropo:

---

<sup>144</sup>. Como advierte Luhmann (1988: 138), una vez admitido que “toda cognición es construcción”, nada detiene el giro de la personificación, el gesto de voltear las palabras, de mirar siempre detrás del discurso para ver quién habla escondido.



La pienso en su retiro, en su fluir discreto;  
un techo de rutinas, una isla de viento  
[...]  
Cierro el libro y mis ojos;  
la tinta de la noche se disuelve  
y deja al retirarse un gesto, una silueta:  
es su sombra que teje nuevas frases,  
que palpa sus fetiches y sonrío con Buda. (2019: 171)

### 5.2. Las llanuras de Europa son testigo

En la última sección de la antología –que se corresponde relativamente con su último poemario publicado, *No estábamos allí* (Pre-Textos, 2016)–, Jordi Doce inicia una aventura espoleada por el problema de la voz. En algunos poemas, Doce se abandona a la potencialidad histórica y colectiva del lenguaje para habitar algunos lugares de otra forma inasequibles. Este es el caso de “Sin título”, poema que parece situarse en un difuso escenario bélico donde los personajes combaten la incertidumbre y el miedo con las armas de las que a lo largo de su trayectoria poética se ha servido Jordi Doce: “Los demás nos quitábamos el miedo / compartiendo tabaco y preguntas retóricas” (2019: 214). Esta compañía sirve de refugio contra un miedo que, como corresponde a la naturaleza del terror, no encuentra en la atmósfera nebulosa del poema un objeto definido. Es lo que Heidegger llama la “angustia”: un terror “absolutamente indeterminado” (2018: 206) en el que se experimenta el vértigo de nuestra estructura existencial arrojada, carente, desvalida, y desbarata al mismo tiempo la cosificación de sujeto y objeto que emboza el Ser: “la angustia, en cambio, saca de nuevo al ‘ser ahí’ de su cadente absorberse en el ‘mundo’. Queda quebrantada hasta las entrañas la

cotidiana familiaridad. El ‘ser ahí’ es singularizado, pero *como* ser en el mundo [...] ‘*no en su casa*’. Ninguna otra cosa significa hablar de ‘inhospitalidad’” (2018: 209).

El hecho de que el poema se llame precisamente “Sin título” refuerza la experiencia angustiosa que Jordi Doce quiere proponer. Como la pupila del insomne que en el campamento escudriña las sombras, las palabras del poema padecen una tremenda inquietud al buscar sin éxito el objeto de su terror: “No sé bien qué dijimos / ni para qué.../ El mundo se escurría fuera del campamento” (2018: 214). La palabra se queda aquí del lado de la luz, perturbada por una presencia en las sombras que siempre la escamotea y que por eso mismo la pone en crisis. De esta manera, “Sin título” calca la estructura de la experiencia de la angustia ante aquello que, mezcla de lo sublime y lo siniestro según Félix Duque (2004: 15), rasga nuestra cotidianidad.

En estos poemas lo ausente se deja sentir en su efecto, en la inquietud que nos genera, como la pupila dilatada del niño da testimonio de que el monstruo de alguna manera existe. Pueden leerse así como “Con los ojos abiertos a la orilla del mundo” y “Suceso”, que explícitamente nos dice que nos encontramos del otro lado de donde sucede lo angustioso: “No estábamos allí cuando ocurrió. / Íbamos de camino a otra ciudad, / otra vida / bajo un cielo cambiante que se movía con nosotros” (2018: 213). “Suceso” insiste en lo irrepresentable que ocasiona la angustia y la huida cauta, el viaje: “Las llanuras de Europa son testigo. / Ellas saben también que algo ocurrió / aunque nunca lo viéramos” (213). Ese “algo” comparece por el lenguaje entero: el lenguaje solo puede señalar deícticamente aquello que queda entre la niebla y el silencio, que escapa de la palabra o que, mejor dicho, la palabra no trae al aquí de la enunciación porque no puede con su peso, con su naturaleza.

Estos poemas no transparentan en ningún momento qué sucedió, aunque algunos versos nos incitan a elucubrar: ¿de qué fueron testigo las llanuras de Europa?, ¿cuáles

fueron “los tiempos de la nueva austeridad”, época –según la describe Jordi Doce en “Con los ojos abiertos a la orilla del mundo”– de “lunas rotas en los escaparates” “y palabras manchadas por el hambre” (2018: 211)? Si averiguamos sobre estas pistas la referencia histórica para esa juntura de lo sublime –aquello que escapa a nuestras representaciones porque es irrepresentable– y lo siniestro –lo *unheimlich*, aquello que desmantela nuestra cotidianidad y nos arroja a una intemperie y una orfandad radical– podríamos encontrar el epicentro de la angustia en la Segunda Guerra Mundial. Jordi Doce parece sugerirlo cuando comenta largamente sobre la composición del poema “Suceso”:

Escribí los seis primeros versos (hasta «...cuervos impasibles») en marzo de 2005, sugestionado quizá por la lectura de Mark Strand: esos poemas suyos en los que, influido por cierto Ashbery, todo pasa y nada queda, las causas se desatan de los efectos y la ligereza es otro modo de discreción. Supongo que tenía en mente los maizales inmensos de Iowa, los campos de colza que vi años después en Inglaterra, el verde y el amarillo luminosos del verano atlántico. Anoté los versos en mi cuaderno y traté de seguir el hilo, pero no había hilo; imposible dar con él, tal vez porque yo mismo iba entonces hacia otra vida y me esforzaba en comprender qué había ocurrido en la anterior. Como dice Kierkegaard, la vida sólo se entiende mirando hacia atrás, pero debe vivirse mirando hacia delante, algo que el poema, no por azar, parece haberse hecho eco en su versión definitiva.

Cuatro años después, en abril de 2009, viajé a Cracovia invitado por el Instituto Cervantes de aquella ciudad. Abel Murcia, entonces su director, tuvo la buena idea de alojarme en Klezmer-Hois, un hotel del barrio judío que había sido, hasta la llegada de los nazis, una vieja *mikve* o casa de baños. [...] Desde mi cuarto, una estancia enorme y desatenta que temblaba con el paso de los tranvías, veía la calle Starowislna débilmente iluminada por farolas anaranjadas. Claroscuros de *Mitteleuropa*. Me parecía estar en el decorada de una película de guerra fría.

De Cracovia retengo muchas cosas, pero uno de los recuerdos más intensos, por inesperados, es un largo viaje en coche hacia la frontera checa y la visión fascinada del campo centroeuropeo: llanuras onduladas y sembrados de cereal,

pueblos recién salidos del invierno y huertos de patatas, bosques de robles y tilos. La impresión era de vastedad, de desamparo: un inmenso fondo marino que las aguas de la historia habían hecho y deshecho a su antojo; una mano abierta que iba del Danubio al Este y cuyas líneas estaban sembradas de cuerpos, ceniza, huellas de tanques y botas.

Ya en Madrid, aquella visión me dio el hilo que no había renunciado a encontrar: «las llanuras de Europa son testigo». El poema creció sobre el surco abierto por el viaje y propuso una alegoría escueta que era también –ahora sí– un espejo donde verse: una historia de exiliados perpetuos que avanzan a tientas y se niegan a mirar atrás; el relato de una fuga constante que se complace en borrar sus huellas. (2016: 94-96)

En el relato, la historia proyecta orden e inteligibilidad sobre el poema y, en última instancia, sobre la vida, asumiendo la correlación entre poema y vida que Jordi Doce propone en el primer párrafo. La experiencia histórica rearma el hilo vital y poemático, aunque esta ilación resulta abrupta, pues conecta en una trama de sentido dos experiencias que ni siquiera están protagonizadas por el mismo sujeto –Jordi Doce en un caso y los desafortunados pobladores de Cracovia en el otro–. “Suceso” se ve atravesado entonces por la dia-cronía de Levinas, por la simultaneidad de dos tiempos distintos en un solo instante de lenguaje. La concatenación abrupta de la historia se justifica por la lógica que emerge de la historia centroeuropea: aquí también “las causas se desatan de los efectos” y la vida de los judíos centroeuropeos proyecta la ilación de dos etapas biográficas distintas. Esto quiere decir que, de alguna forma, la experiencia histórica europea no solo transformó drásticamente la vida de sus protagonistas, sino que su efecto se deja sentir en el presente, en las vidas de aquellos que, como Jordi Doce y nosotros mismos, “no estábamos allí cuando ocurrió”.

Si la fuerza expansiva de un pasado al que no pertenecemos aún sacude nuestra vida –en una lógica que ofusca causa y efecto, antecendencia y consecuencia, presencia y

ausencia–, parte de nuestro ser se halla atrapado en lugares donde nunca hemos estado. De ahí que poemas como “Plegaria” conmine al corazón para que se extienda a lo largo del espacio y el tiempo: “Río del corazón, deja mi cuerpo / y enhébrate a la tierra, / da nombre a las regiones que no he de atravesar” (2019: 209). Otro poema como “El visitante” confirma que hemos de buscar nuestra propia imagen y nuestro propio nombre diseminados en los camposantos europeos: “avanzó entre las tumbas del viejo camposanto / buscando una inscripción, un nombre familiar” (2019: 223). El visitante al final pudo encontrar, al “limpiar con las manos la piedra de otro tiempo” “la firma irrevocable que justifica un viaje: su propio nombre” (223).

Como he indicado varias veces a lo largo de esta tesis, el poema se acerca al relato fantástico para aprovecharse de sus estrategias de figuración de la alteridad y ofrecer una imagen de la estructura fantástica, prendida de alteridad, de nuestro propio ser. Sin embargo, el poema se topa de nuevo con la amenaza de la personificación. El “propio nombre” se corresponde en “El visitante” con la “firma”, es decir, con la inscripción de nuestra escritura en la roca del pasado. Cuando Jordi Doce comentaba la composición de “Suceso”, dejé pasar un pasaje que ahora traigo a colación: “El poema creció sobre el surco abierto por el viaje y propuso una alegoría escueta que era también –ahora sí– un espejo donde verse: una historia de exiliados perpetuos que avanzan a tientas [...]” (2019: 96). Para figurar la experiencia de la alteridad que nos cambia y nos hila, Jordi Doce recurre a un relato fantástico en el que el poema crece, propone, se escribe a sí mismo. Pero en realidad el poema lo escribe el autor, quien es en realidad quien proyecta “una alegoría escueta” y “un espejo donde verse” (96). Sucede en este pasaje una personificación más que trata de preservar la experiencia del Otro y situarla fuera de nuestra imaginación, pero el análisis del tropo empleado descubre en realidad el problema que esta estrategia conlleva. Ahora se descubre que la angustia debe quedar

necesariamente indeterminada, por detrás de la palabra, porque la palabra ya la enmascara y el nombre que le damos, el lenguaje con el que la representamos, reducen su fuerza destructiva para envolverla en la cotidianidad, en la estructura del mundo que nos es familiar articulada en nuestra sintaxis, nuestra gramática y nuestro léxico.

Por eso Jordi Doce, que es un poeta consciente de los insoslayables poderes personificadores del lenguaje, solo puede empuñar un último recurso, la pregunta honesta por la voz donde la experiencia de la segunda persona se ve cuestionada:

La voz que corría por el bosque  
¿era la tuya?  
¿Eras tú quien hablaba  
en la zanja continua,  
a solas con tu miedo?  
¿Susurrabas  
en mitad de ninguna parte,  
tumbado entre hojas secas? (2019: 218)

## CAPÍTULO 5. De la relación y el fragmento: Esperanza López Parada

### **1. La relación difícil**

#### *1.1. La armonía cuidada*

Algunas mitologías antiguas cuentan que, como la pesada Tierra no puede flotar por sí sola, cuatro elefantes la sostienen. ¿Pero qué sostiene a los elefantes? El maestro versado en mitología podría responder “una tortuga”, aunque el discípulo inquieto podría acometer de nuevo y preguntar “¿y qué sostiene a la tortuga?”. Esta angustiosa y potencialmente ilimitada regresión también inquieta la relación entre el todo y la parte: el todo se compone de partes, que a su vez se componen de partes más pequeñas y estas de otras partes aún más pequeñas... Para tranquilizar la sucesión infinita, Leibniz situó al final de la cadena de subdivisiones posibles la sustancia más simple que pudiera imaginarse: la mónada.

Estos elementos se definen casi exclusivamente por su simplicidad, que acaba con la división infinita. Las mónadas carecen de partes o de compuestos. Es el lecho duro de la realidad, más allá del cual no puede excavar. Esta simplicidad, no obstante, cincela una sustancia tan hermética como hierática. Puesto que carece de partes y, por tanto, de “movimiento interior”, no puede cambiar, no puede crecer ni decrecer, no puede

componerse ni disolverse, no puede afectar ni ser afectada (1984: 27). La mónada existe en una autarquía óptica que olvida el resto de lo que existe: “las mónadas no tienen ventanas, por las cuales alguna cosa pueda entrar o salir en ellas” (27).

La mónada pone fin a la infinitud microscópica, pero no por ello tranquiliza la inquietud que ocasiona el pensamiento del límite, que perturba ahora lo que queda del lado de acá del muro. La aporía se traslada a la comprensión de cómo es posible que esta sustancia cerrada sobre sí comparta la realidad con otras sustancias de su mismo género con las que inevitablemente interactúa. Si, como Leibniz afirma en la *Monadología*, el alma de cada uno de nosotros es una mónada, en nuestro día a día tenemos abundantes experiencias de una interacción que podría parecer un milagro. Y de alguna forma lo es, ya que la relación de una mónada con otra requiere la intervención divina “en tanto que en las ideas de Dios una mónada pide, con razón, que Dios, al regular las otras desde el comienzo de las cosas, la tenga en cuenta” (1984: 44).

Leibniz resuelve la aporía de la relación recurriendo a la teología. Una mónada carece de medios para comunicarse con otra, pero la interacción entre una y otra es posible porque Dios, en el momento de la Creación, diseñó en el interior de cada mónada la influencia que tendría sobre otra. Todo el universo se rige así por una “armonía universal” (1984: 47) –o “armonía preestablecida” (55)–. Toda relación lleva la firma de Dios, lo que última instancia santifica cualquier acción o pasión que ocurra en este mundo. De aquí el filósofo extrae además otro corolario. Como Dios ha inducido en el interior de cada mónada el conjunto de las relaciones posibles con otras mónadas, esta sustancia, pese a su simplicidad y cerrazón, lleva en su interior todo el universo: “este enlace o acomodamiento de todas las cosas creadas a cada una y de cada una a todas las demás, hace que cada sustancia simple tenga relaciones que expresen



todas las demás, y que ella sea, por consiguiente, un espejo viviente y perpetuo del universo” (1984: 46).

El sistema filosófico de Leibniz ofrece por tanto un fundamento teológico para la comunicación y la comprensión entre mónada y mónada. El ser humano puede comprender el universo y entender al otro porque lleva al universo y al otro en su interior. No obstante, el problema de este sistema es que requiere para su lógica de un “ajuste fino”. Si borramos la mano que guía delicadamente el movimiento de cada ser, la mónada quedaría abandonada a su ceguera sin ventanas y el tráfico ordenado del universo se convertiría en una pesadilla de atascos, bocinazos, improperios y accidentes.

No siempre se ha requerido que fuese Dios mismo quien organizase con su diseño y supervisión el concierto de las cosas. A lo largo de la historia esta figura ha recibido distintos nombres y distintas caracterizaciones. Foucault nos habla en *Las palabras y las cosas* de la importancia que tenía a este respecto el concepto de *simpatía* hasta los siglos XVI y XVII. Esta fuerza armonizaba el movimiento de las cosas y preservaba además el lugar de cada ser en el cosmos: “la identidad de la cosa, el hecho de que puedan asemejarse a las otras y aproximarse a ellas, pero sin engullirlas y conservando su singularidad— es el balance continuo de la simpatía y la antipatía que le corresponde” (1968: 33).

Esta es también la fuerza que estructura la conocida novela de Goethe *Las afinidades electivas*, en la que la pluma del escritor alemán persigue los vaivenes de unos personajes agitados por la ley de la “afinidad” que dicta la unión y la separación de las vidas. Uno de los personajes, el capitán Otto, describe este juego de la “afinidad electiva” sobre el tablero de la vida en unos términos que se asemejan a las palabras empleadas por Foucault en *Las palabras y las cosas*: “hay que observar cómo se

buscan, cómo se atraen, se destruyen, se unen, se consumen, y luego, desde una íntima unión, vuelven a tomar una forma renovada, nueva, inesperada [...]” (2008: 51).<sup>145</sup>

La simpatía determina igualmente las relaciones sociales en la teoría social inglesa del siglo dieciocho. Anthony Ashley Cooper, conde de Shaftesbury, aboga por la existencia de un sentimiento de desinterés en lo profundo de la naturaleza humana que ofrece una alternativa a las teorías del contrato social. No es el miedo y la violencia sino “la simpatía íntima y la virtud” lo que conduce la humanidad a “coaligarse” (1995: 178). Años después, el desinterés natural defendido por Shaftesbury se convierte en uno de los pilares de la teoría moral de Adam Smith, quien también argumenta contra el contrato social en beneficio de una naturaleza humana más amable y optimista (1997: 49). Aquí la simpatía fundamenta igualmente la construcción de la sociedad, pues labra una comunidad de afectos en la alegría y el dolor que “hace posible la compañía” y que, de no darse, nos convertiría en “recíprocamente intolerables” (70). Sin embargo, esto no significa que la simpatía nos aporte una visión privilegiada e inmediata de la interioridad de quien sufre:

Como carecemos de la experiencia inmediata de lo que sienten las otras personas, no podemos hacernos ninguna idea de la manera en que se ven afectadas, salvo que pensemos cómo nos sentiríamos nosotros en su misma situación [...] Nuestros ‘sentidos’ jamás nos han llevado ni pueden llevarnos más allá de nuestra propia persona, y será solo la imaginación que podremos alguna concepción de lo que son sus sensaciones [...] La imaginación nos permite situarnos en su posición, concebir que padecemos los mismos tormentos, entrar por así decirlo en su cuerpo y llegar a

---

<sup>145</sup>. Foucault escribe: “Todo el volumen del mundo, todas las vecindades de la conveniencia, todos los ecos de la emulación, todos los encadenamientos de la analogía, son sostenidos, mantenidos y duplicados por este espacio de la simpatía y de la antipatía que no cesa de acercar las cosas y de tenerlas a distancia. Por medio de este juego, el mundo permanece idéntico; las semejanzas siguen siendo lo que son y asemejándose. Lo mismo sigue lo mismo, encerrado en sí mismo” (1968: 34).

ser en alguna medida una misma persona con él y formarnos así alguna idea de sus sensaciones, e incluso sentir algo parecido, aunque con una intensidad menor. Cuando incorporamos así su agonía, cuando la hemos adoptado y la hemos hecho nuestra, entonces empieza a afectarnos y temblamos y nos estremecemos al pensar en lo que él está sintiendo. (1997: 49)

Adam Smith toca aquí el muro de nuestra monádica constitución. Nos encontramos anclados en un cuerpo y en una mente, en una perspectiva, que no podemos trascender. La imaginación suple esta limitación, se asoma de puntillas por encima del muro para echar un vistazo. Pero no puede traer la experiencia del otro en su pureza, sino que primero debe conquistarla para después “incorporarla”, hacerla nuestra, traducirla a nuestra estructura sensible. Entonces podremos sentir la experiencia del otro, pero siempre desde nuestra perspectiva. Adam Smith no puede entonces si no mostrar su perplejidad ante la aporía que entraña el concepto de simpatía y que se hace patente en la configuración del párrafo citado, donde el colarse imaginativo en el cuerpo del otro contrasta, sin solución de continuidad en la frase siguiente, con la “incorporación” de la agonía del otro en nuestro propio cuerpo. Las direcciones opuestas que describen el movimiento de la simpatía manifiestan la dificultad de pensar este concepto, de cuya naturaleza paradójica el propio Adam Smith es consciente (1997: 54).

### *1.2. Las limitaciones de la imaginación*

Conforme se cumple el programa ilustrado, la razón humana se aventura en el desafío de fundamentar las posibilidades de relación en general –la amistad, el amor, la

influencia o la sociabilidad misma— sin menoscabar la identidad individual de cada participante, pero sin recurrir tampoco a una guía macrocósmica que organiza y supervisa toda interacción para cuidar del orden absoluto. Si en Leibniz aún se entrevé la influencia del modelo epistemológico innatista —que funda el conocimiento sobre la disponibilidad interior de las ideas divinas— la Ilustración independiza la razón del arquetipo divino para ponerla en contacto con la experiencia sensible de lo particular (Cassirer, 1981: 117). La razón del sujeto ilustrado se quiere valer por sí misma para franquear la cerrazón que limita toda individualidad y comprender a los seres que quedan del otro lado.

A primera vista podría parecer que toda la lógica cae del lado del proyecto ilustrado. De que el otro ser sea asequible a *mi* razón depende naturalmente la organización, la salud y el destino de toda comunidad. Esgrimiendo este presupuesto, la intrépida razón ilustrada se embarca en la aventura de trazar el mapa de la humanidad con la esperanza de hallar la imagen completa de la naturaleza humana. Esto propicia a menudo una lectura teleológica de datos y hechos que ordena la historia como un ascenso total y progresivo hacia la felicidad general que se alcanza una vez que la razón conquista la mayor eficacia y libertad. La ciencia ilustrada se encarga así de moldear toda experiencia cultural e histórica dentro de una misma teleología que presupone una misma naturaleza humana.<sup>146</sup>

Sin embargo, la revisión que la reacción romántica dirige contra este postulado no se hace esperar. El movimiento *Sturm und Drang* precursa las preocupaciones del Romanticismo contra este absolutismo de la razón en cuyas manos cae el otro. Este malestar puede rastrearse en la influyente obra de Herder *Otra filosofía de la historia*

---

<sup>146</sup>. Por supuesto, esto no deja de ser una simplificación. Cassirer, que arroja al final una imagen parecida, problematiza este aspecto con más detalle y erudición en *La filosofía de la Ilustración* (1981: 222-255).

*para la educación de la humanidad.* Su obra, es cierto, no se sustrae a ciertas prácticas totalizadoras propias de la filosofía de la historia ilustrada, como puede ser el recurso a una alegoría que ya se veía en Vico: pensar la historia de la humanidad como una evolución de la niñez de los pueblos primitivos a la madurez adulta –o decrepita vejez– de Europa.

No obstante, Herder auspicia una intelección de los fenómenos históricos basada en la “simpatía”, lo que introduce la conciencia de la mirada subjetiva desde la que se estudia la historia. La escritura de la historia no debe realizarse desde la escrupulosa distancia del entomólogo, sino que debe involucrar nuestra sensibilidad mediante una proyección simpática: “Para sentir una sola tendencia o acción de una nación [...] debería comenzarse por simpatizar con esa nación” (1982: 296). La comprensión superior a la que aspira Herder pasa por un movimiento de ponerse en la piel del otro que preserva al historiador de considerar el objeto de su estudio como un paso más en la marcha de la humanidad: cada época es su propio centro, su propio todo. Lo paradójico es que este intento de romper con una escritura holística de la historia desemboca en la imposibilidad de la historia misma. Este ideal de comprensión identificadora y simpática es el que pone en crisis la misma noción de historiografía: “sumérgete en todo ello, sintiéndolo; solo así te hallas en camino de entender la palabra, pero de esta forma se desvanecerá también el pensamiento [...] ¿tú todo eso en su conjunto?, ¿tú quintaesencia de todas las épocas y todos los pueblos? Ello pone de manifiesto, por sí solo, la insensatez de tu pretensión” (296). Si la historia es una escritura en la que “los siglos no constituyen más que sílabas y las naciones nada más que letras o quizá signos de puntuación” (365), el sentido de este “todo” no podemos “dominarlo con la vista”: “¿qué tengo que decir yo del gran libro de Dios, que se extiende sobre el universo y el

tiempo, del que apenas soy una letra, del que apenas percibo tres letras en torno mío?” (366).

Como se ve, la historiografía de Herder se encuentra apresada en las aporías que subyacen a la comprensión del otro. El filósofo alemán advierte de los riesgos de toda generalización y argumenta arduamente en favor de la necesidad de considerar cada civilización y cada época como un todo con la autonomía que le da ser su propio centro (1982: 300-301). Sin embargo, Herder aún no es capaz de entender el sentido de esta empresa sin referencia a la frase total que es la historia. El todo que forma una nación se vuelve parte del libro de Dios, en una metáfora que probablemente Herder tomó de su maestro Hamann.<sup>147</sup> Por supuesto, esta dificultad es solidaria de un modo de entender la intelección aún monádico. Para comprender el todo, debemos llevar el todo dentro: ser el todo.

Las reflexiones que Schleiermacher dedica a la fundamentación de la hermenéutica arrastran el problema que atenaza el pensamiento de Herder. La disciplina que trabaja hacia la comprensión cada vez más acertada del otro atiende a las dificultades que reseñaba para *Otra filosofía de la historia para la educación de la humanidad*. Así, por ejemplo, Schleiermacher se enfrenta a la espinosa dialéctica que pone en relación la parte con el todo.<sup>148</sup> En sus observaciones sobre la obra teórica de Ast y de Wolf –que elaboraron sendos tratados sobre asuntos relacionados con la hermenéutica–, el teólogo alemán incide sobre la aporía que recibe el nombre de “círculo hermenéutico”: para comprender el todo, uno debe atender a las respectivas partes y sus funciones, pero para ello es preciso tener ya una idea de a qué todo

---

<sup>147</sup>. Ya leíamos en su ensayo “Aesthetica in Nuce” (1762), “Él [Dios] puede hablarnos a través de las cosas creadas –a través de eventos– o a través de la sangre y el fuego y el vapor de humo, pues estos constituyen el lenguaje de la santidad” (2007: 74).

<sup>148</sup>. Este problema solo se entiende si se pone en relieve la pugna entre dos paradigmas: el mecanicismo y el organicismo del que hacen gala los románticos.

pertenecen las partes que uno estudia (1999: 89). Ante esta dificultad, Schleiermacher confía en un asalto al todo llevado a cabo mediante la intuición (1999: 95), como si el círculo hermenéutico solo afectase al proceso laborioso con el que la razón –fatigosamente detenida en el análisis de las partes– elabora el conocimiento.

La intuición protagoniza la hermenéutica de Schleiermacher. No solo ataja, esquivando el laberinto hermenéutico, al encuentro con el todo, sino que también condiciona el éxito del proceso interpretativo del otro. La interpretación según Schleiermacher no depende exclusivamente del conocimiento filológico, histórico o psicológico que despliega el intérprete. Más importante que esto es “un tipo de certeza” que el filósofo llama “adivinatoria”: una ráfaga de genialidad que impulsa la interpretación hacia un lugar privilegiado de lucidez, una “interna movilidad” con “la orientación original a la recepción del otro” (1999: 85). Es decir, la mejor interpretación la realiza quien, de alguna forma, encuentra ya cierta afinidad con el autor y el texto que se esfuerza en comprender. En la hermenéutica se renueva la importancia de la “afinidad electiva”, que, agazapada bajo el nombre de “intuición”, regresa para reclamar la relación como dominio de la simpatía.

Como la comprensión del otro depende de la intuición, la simpatía se convierte en garante del éxito de la hermenéutica. La afinidad, por tanto, extrae de la interioridad del intérprete “algo común entre él [el intérprete] y el hablante” (1999: 61) que se pone en movimiento con la comprensión. El proceso hermenéutico no se aleja entonces del modelo monádico de Leibniz, en tanto que cada individuo lleva dentro de sí un fragmento de lo que los demás son: “cada cual lleva en sí un mínimo de cada uno de los demás, y esto estimula la adivinación por comparación consigo mismo” (citado por Gadamer, 1984: 243). La comprensión requiere de una identidad y al mismo tiempo, de una semejanza; una simpatía y, a la vez, una antipatía: “si todo fuera completamente

extraño, la hermenéutica no sabría enlazar su trabajo; y lo mismo en el caso contrario, a saber, si nada fuera extraño entre el que habla y el que percibe, tampoco necesitaría enlazar nada, sino que el comprender se daría al mismo tiempo que el leer y el oír” (Schleiermacher, 1999: 59).

De esta manera, la adivinación recupera la comunidad entre el intérprete y el hablante, pero preserva en el recuerdo, como experiencia que la origina, la diferencia que hace necesaria la comprensión. La sensación de extrañamiento que la hermenéutica intenta apaciguar mantiene, al borde de la mismidad, sin ser asumida por ella, la diferencia entre el yo y el otro. Si comprender se fundamenta en lo que hay de común, entonces el mismo proceso de comprensión contiene una zona de ofuscación, un recinto velado que recuerda la desigualdad. Toda comprensión pone en juego un alejamiento subliminal que permite a la vez que frustra el proyecto hermenéutico, pues la comprensión del otro se salva como comprensión –es decir, evitando la identificación– en el momento en que el alma toma consciencia de que “cada una en su ser individual es el no ser de otra” y entonces –extrae como conclusión Schleiermacher– “jamás se disolverá completamente la no-comprensión” (1999: 87).<sup>149</sup>

### *1.3. Estética de la sociabilidad interior*

Un aire de época recorre los escritos de Schleiermacher. El teólogo alemán estuvo de hecho en fecundo contacto con los ambientes culturales de su tiempo y mantuvo en

---

<sup>149</sup>. Desde esta perspectiva, la crítica de Gadamer parece justa, pues nos encontramos ante una hermenéutica que, basada en la adivinación simpática, requiere de su frustración para su éxito. En esta contradicción se verían atrapadas las hermenéuticas centradas en la recuperación del mundo interior del tú en vez del mundo histórico compartido entre dos (Gadamer, 1984: 245).



especial una estrecha relación con el círculo de Jena. Algunos de sus escritos llegaron a ser publicados en el *Athenäum* y ya sabemos lo que eso significa: los hermanos Schlegel publicaban en su revista aquello con lo que sintonizaban profundamente. No en vano, el círculo de Jena experimentó con la publicación de textos y conjuntos de aforismos escritos al alimón entre Novalis, los Schlegel y el propio Schleiermacher.

Por eso, no extraña constatar que el problema al que se enfrenta la hermenéutica de Schleiermacher –y que también mantuvo en vilo la filosofía de la historia de Herder– preocupa igualmente el pensamiento estético del círculo de Jena. En especial, Novalis y Friedrich Schlegel comparten una idea de la estética centrada en la necesidad de superar la dolorosa limitación del sujeto moderno. El Romanticismo de Jena diseña una estética en la que el sujeto puede desplegar su vida más plena bajo el signo del “espíritu”.

La filosofía del espíritu está endeudada con la vieja doctrina de la simpatía y la analogía. También aquí el individuo se encuentra atravesado por la totalidad, y de ahí que el espíritu pase por una conciencia que alcanza cada vez más lucidez a medida que profundiza su introspección. El microcosmos encierra el macrocosmos: “En ningún otro lugar, sino en nosotros, se encuentra la eternidad con sus mundos, el pasado y el porvenir” (2014: 49), afirma Novalis en el fragmento 16 de *Granos de Polen*. En el fragmento 92, Novalis propone en consecuencia “una verdadera metódica” para fortalecer, perfeccionar y hacerse cargo de estas correspondencias, metódica que identifica con una mejora del “ya largamente deseado arte de la invención”.

En efecto, el pensamiento de Jena ofrece la invención estética como el territorio en el que el individuo descubre, experimenta y goza de las relaciones que lo enhebran a la totalidad. La poesía trabaja la relación que exclaustra al individuo de su soledad: “El individuo vive en el conjunto y el conjunto en el individuo. Por medio de la poesía surgen la mayor simpatía y la coactividad más intensa, la *comunidad* de lo finito y de lo

infinito” (2014: 131), escribe Novalis en el punto 31 de *Fragmentos logológicos*. Por eso, la poesía se convierte en una forma de sociabilidad: “la poesía forma la sociedad bella –la familia cósmica– la bella economía doméstica del universo” (131).

El éxito de la estética de Jena se encabalga sobre el *witz*.<sup>150</sup> Esta facultad protagoniza algunos de los fragmentos más importantes del círculo romántico de los Schlegel. Junto con Novalis, F. Schlegel se ocupa con especial intensidad de dilucidar la naturaleza de esta operación mental que se halla tan próxima al núcleo de la cosmovisión romántica. Schlegel relaciona el *witz* con la “economía doméstica del universo”: de ella depende tanto la invención poética como la experiencia de la relación con el universo que el espíritu realiza. Por eso, el *witz* entralaza la humanidad en la producción del espíritu y de ahí que Schlegel le otorgue títulos tan laudatorios como “espíritu sociable y genialidad fragmentaria” (2014: 72) –en el punto 9 de *Fragmentos del Lyceum*– o “principio y órgano de la filosofía universal”, pues esta es al fin y al cabo “espíritu de la universalidad” (2014: 134) –en el 220 de los *Fragmentos del Athenäum*–.

Podría entenderse el *witz* como una facultad que reúne las fuerzas de la simpatía y la antipatía y las pone a disposición de la voluntad del genio. Como estas dos fuerzas, el *witz* reúne y dispersa, atrae y repulsa, enlaza y divorcia. Esta facultad habilita a la mente genial para configurar, desconfigurar y reconfigurar el mundo mediante la constante recreación de los vínculos que relacionan una cosa con otra, una parte con otra parte.<sup>151</sup> El *witz* devuelve por tanto las cosas a una potencialidad originaria mediante la liberación del caos que ocasiona la refigurabilidad del mundo. La metáfora del caos original cautiva la imaginación de Schlegel, como se aprecia en su “Alocución sobre la

---

<sup>150</sup>. La traducción de esta palabra alemana resulta difícil, pero quizá “ingenio irónico” funcione como un equivalente aproximado.

<sup>151</sup>. Novalis compara el *witz* con la física en tanto que descubre la ley de atracción y repulsión de los cuerpos –“la física no es sino la doctrina de la fantasía” (2014: 158)– y Schlegel halla un correlato parecido en la química –sería una “química lógica” (2014: 134)–.

mitología”: “Pues este es el comienzo de la nueva poesía, abolir el funcionamiento y las leyes de la razón que piensa razonablemente, y trasladarnos de nuevo a la bella confusión de la fantasía, al caos original de la naturaleza humana” (2014: 197).

Ahora bien, tanto el pensamiento de Novalis como el de Schlegel se resienten del vértigo ante la amplitud de este abismo que el *witz* abre. La excavación del abismo debe, en algún momento, levantar un mundo, desenterrar una faz. La desmembración absoluta es, en este sentido, el espanto del *witz*, como lo llama Novalis en el fragmento 40 de *Granos de polen*.<sup>152</sup> Schlegel también advierte en los *Fragments del Lyceum* de que la genialidad “no es cosa del arbitrio” (2014: 72). El arbitrio desaforado y la destrucción obcecada quedan ambos delimitados por una ley interior del *witz* que nace precisamente de la apropiación de la analogía entre microcosmos y macrocosmos por parte de la filosofía romántica. El *witz* se sustenta entonces sobre el concepto de simpatía que revitaliza la estética de Jena, como manifiesta el ya comentado fragmento 92 de *Granos de polen*. También Schlegel observa que las operaciones del *witz* expresan la comunidad de espíritus y seres que habitan el alma humana: “esto sólo puede hacerlo un espíritu que en sí mismo contiene una pluralidad mayoritaria de espíritus y todo un sistema de personas, un espíritu en cuyo interior ha crecido y ha madurado el universo, que, como suele decirse, ha de retoñar en cada mónada” (2014: 134), afirma el filósofo alemán en el fragmento 121 del *Athenäum*.

Así, la relación del *witz* con la sociabilidad viene entramada por esta idea del alma humana como comunidad de espíritus que, mediante la forja de nuevas combinaciones, romantiza el mundo a la vez que se autoproduce.<sup>153</sup> La invención

---

<sup>152</sup>. También Schlegel habla de un “despreciable” “*Witz triste*” (2014: 72) en los *Fragments del Lyceum*.

<sup>153</sup>. En el punto 105 de *Poeticismos*, Novalis expresa maravillosamente esta trabazón: “El mundo ha de ser romantizado. Así se reencuentra el sentido original. Romantizar no es sino una

estética llama entonces a la hermenéutica, pues exige que la recepción se equipare con una nueva producción que mantenga en agilidad y devenir la vida que se autoproduce a sí misma cada vez que es experimentada por alguien. Cuando la forma fragmentaria resulta el producto de la invención, el arte y el pensamiento no se aquietan en el fragmento en el que desembocan. El fragmento no es una unidad estática que cristaliza una determinada experiencia, sino que se trata fundamentalmente de una disposición inquieta, cuyo límite e interior se hallan en constante perturbación. Pues el fragmento replica la estructura ontológica del individuo que, pese a encontrarse esencialmente limitado, lleva dentro de sí la infinitud del universo en constante devenir. El fragmento constituye un todo en sí, pero además hace presente al todo del que forma parte, y conquista así lo infinito para la representación.

La estética fragmentaria arroja la experiencia –ese complejo de hecho, sentimiento y pensamiento– al mundo de los otros, pues el fragmento estimula en quien lo recibe la restauración imaginativa del todo al que este pertenece. El fragmento depende en última instancia de esta remisión al todo por parte del lector y convierte esta reconstrucción en la oportunidad que la obra garantiza al espíritu para continuar su movimiento *ad infinitum*.<sup>154</sup> Por eso, como afirman Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, el fragmento lleva a cumplimiento la noción romántica de la “simfilosofía”, según la cual la verdad solo puede alcanzarse mediante el desarrollo dialéctico, dialogado (1988: 45),

---

potenciación cualitativa. El sí mismo inferior se identifica en esta operación con el sí mismo mejor. Al igual que nosotros mismos somos una cadena cualitativa de potencias de esa especie. Esta operación es aún del todo desconocida. En cuanto doy un sentido elevado a lo vulgar, un porte misterioso a lo habitual, la dignidad de lo desconocido a lo conocido, una apariencia infinita a lo finito, lo romantizo” (2014: 105).

<sup>154</sup>. En *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Walter Benjamin afirma que el tropo que abre lo individual a su colaboración con el despliegue de lo absoluto es la ironía, aliada a la crítica de arte. Puesto que “toda obra de arte es incompleta frente al absoluto del arte” (1988: 100), crítica e ironía agrietan la forma singular de la obra para que remitir a lo “universal” (125).

mediante “el intercambio activo y la confrontación de los individuos filósofos” (45), pero también mediante “el diálogo pensante, vivo y productivo entre fragmentos antiguos y modernos” (1988: 47).<sup>155</sup>

#### 1.4. *El espanto del witz*

El gesto (auto)creador del individuo propulsa el desarrollo del espíritu, de esa forma suprema de la conciencia que, sin perder su delimitación en una individualidad concreta, involucra en su desarrollo toda una comunidad y una historia. Para este despliegue en el que la mónada se desovilla en mundo, la estética de Jena equilibra la fuerza analógica de la simpatía –que atrae lo diferente hacia lo mismo– y el poder deslimitador de la ironía –que aprecia el hundimiento de lo mismo en la contingencia histórica de sus límites–. Sin embargo, la ironía no se deja amordazar tan fácilmente, abandona su territorio asignado e incursiona cada vez más adentro en la relación entre el todo y la parte, entre el microcosmos y el macrocosmos. Nada, afirma Paul de Man, impide en realidad proseguir el giro de la ironía, detener su filo, continuar los efectos del movimiento incansable de la “parábasis” (1998: 253).

La perpetua errancia de este tropo se convierte en una de las vivencias fundamentales de la modernidad lírica. Este es el caso de la poesía de Baudelaire, donde la ironía se inscribe sobre la idea misma de la analogía hasta confundirse casi por

---

<sup>155</sup>. En la “Alocución sobre la mitología”, Schlegel postula que cada poema mitológico de la Antigüedad conforma una parte de un todo, de un único poema (2014: 194). Allí acaricia además la idea de que la poesía romántica y su nueva mitología logre “el poema infinito que guarda las semillas de todos los poemas” (194).

completo. La teoría de las correspondencias –“ese inmortal instinto de lo Bello lo que nos hace considerar a la tierra y sus espectáculos como una correspondencia del Cielo” (Baudelaire, 2000:1011)– desemboca en la punzante imperfección de todo aquello que encontramos en la Tierra (2000:1011). La analogía se perfila entonces como el síntoma evidente de una enfermedad del alma emparentada con la *ennui* y el hastío.<sup>156</sup>

Desde este *pathos* Baudelaire escribe el poema “Le Gouffre” [“El abismo”]. En el soneto, Baudelaire describe una conciencia que, en vez de hundirse en el abismo, lo porta consigo, como si se tratase de una enfermedad: “Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant” (2000: 424). El abismo se filtra al interior de las cosas, las posee desde dentro y se adueña de ellas: “–Hélas, tout est abîme, –action, désir, rêve, / Parole!” (424). Sin embargo, el abismo del poema no significa un espacio vacío donde la Nada perturba la pupila, sino el espectáculo de un caos “multiforme y sin tregua” (424) en plena ebullición de formas. Ante este pululante despliegue, el vértigo se apodera de los sentidos, que padecen el exceso de una “imaginación” sobreexcitada hasta el agónico y mortal éxtasis.<sup>157</sup> Ahora el poeta sufre un tormento, una combinatoria hipertrofiada y diabólica que ve el caos multiforme agazapado en cada forma, en cada objeto: “Je ne vois qu’infini par toutes les fenêtres” (2000: 424). Esta multiplicación sin fin de la cosa, esta ironía que no acepta ninguna finitud, Walter Benjamin la describe como una “catástrofe permanente” y recurre para ilustrarlo a una hermosa metáfora: “el caleidoscopio en las manos de un niño, que destruye mediante cada giro lo ordenado para crear así un orden nuevo” (2008: 266).

---

<sup>156</sup>. Sartre considera la analogía como “el símbolo mismo de la insatisfacción; una cosa significativa es una cosa insatisfecha” (1957: 125).

<sup>157</sup>. Pues la imaginación identifica las correspondencias: “La imaginación es la reina de las facultades [...] es una facultad casi divina que percibe en primera instancia, fuera de los métodos filosóficos, las íntimas y secretas relaciones de las cosas, las correspondencias y las analogías” (Baudelaire, 2000: 1004 y 1005).

Según Benjamin, esta experiencia es “el precio que cuesta la sensación de lo moderno, a saber, la desintegración del aura en la vivencia que corresponde al shock” (2008: 259). El “shock” gobierna la sentimentalidad de la modernidad. La sensación de lo moderno no es el dominio de la experiencia por parte el sujeto, sino el fracaso de la expectativa de la mirada (254). La experiencia moderna responde entonces a una inquietud que no encuentra su objeto donde descansar, a un individuo que ha perdido la afinidad con la cosa. La experiencia de lo moderno es el espanto del *witz*: la pérdida de la relación, el hundimiento del orden que ensambla en una continuidad la mirada y lo mirado, el fracaso estrepitoso de la imaginación.

El espanto del *witz* se asocia naturalmente a una descripción que adelanté en la introducción de esta tesis. Apoyándome en la obra de críticos como Kenner, Bell, Harvey y Jewel Spears, describía un momento histórico –las primeras décadas del siglo XX– en el que la multiplicación de los estímulos dada por la aceleración tecnológica, el auge de las filosofías de la sospecha y la popularización de los descubrimientos antropológicos confluían para desarmar a la conciencia de cualquier metarrelato que pudiese ordenar la magnitud de estas fuerzas.

Reseñaba además que en este momento histórico la poesía reacciona e intenta ofrecer su sintaxis para estructurar los pedazos de mundo que recibía la conciencia sobreestimulada de la alta modernidad. En este sentido –comentaba entonces–, puede entenderse la poética de ciertos escritores modernistas como el abandono del maltrecho dique de contención de la imaginación individual para parapetarse en la capacidad sintética de una conciencia superior. Si la acelerada inercia de las fuerzas de la modernidad tironea del mundo hasta desmembrarlo, el poeta asume la misión que le

asignaba Hamann: reunir estos fragmentos para recuperar el lenguaje del orden (2007: 66).

Por tanto, la dialéctica del fragmento desempeña aquí una tarea similar, una arqueología del absoluto perdido –de la “abstracción perdida”, en palabras de Jewel Spears (1994: 119)– que el poeta desentierra de las ruinas. El “método mítico” que Eliot quiere para *The Wasteland*, la disposición de los símbolos en el círculo nigromántico de Yeats, la sintaxis universal de la frase de Pound o la reescritura homérica de la errancia urbana de Joyce, todo ello no es sino la forma de apuntalar nuestras ruinas con los fragmentos –“These fragments I have shored against my ruins” (1986: 43)–. Se espera sacar del fragmento una totalidad como se extrae el ADN de una uña o como el paleontólogo reconstruye la imagen perdida del dinosaurio.

La diferencia de actitud entre el poeta modernista y el romántico se puede vislumbrar no solo en su poética sino también en sus ensueños y opiniones políticas. Novalis, por ejemplo, en *La cristiandad*, más conocido como *Europa*, ansía la reconstrucción de un catolicismo universal (1984: 526) mediante una síntesis absoluta del tiempo y la política en la que convergen y se anulan todas las diferencias mediante “la varita mágica de la analogía” (537). En cambio, ya para Eliot la magia de la analogía no resulta tan atractiva. Aunque el poeta fantasea en *La idea de una sociedad cristiana* con una sociedad gobernada por una élite educada en el cristianismo y comprometida con sus valores, en *Notas para la definición de la cultura* Eliot defiende los beneficios que para una cultura aporta la preservación de su diferencia respecto de otra, así como la necesidad de “fricción” dentro de una misma sociedad entre clases sociales o grupos ideológicos (1976: 131 y 132).



Consecuentemente, Eliot traslada el beneficio de la diferencia entre una cultura y otra al proceso de comprensión que enlaza dos individuos. La comprensión es un proceso que ha de preservar la diferencia: “Por supuesto, lo que normalmente queremos decir con entender a otra gente es una aproximación hacia una comprensión que se detiene justo antes del momento en que el estudiante empezaría a perder una parte esencial de su propia cultura [y se convertiría en la otra cultura]” (1976: 114). En definitiva, Eliot se enfrenta a la misma aporía que Adam Smith y Herder al pensar la comprensión, en este caso intercultural: “uno no puede estar al mismo tiempo dentro y fuera”. Por lo tanto, la comprensión es un proceso que nunca se completa (1976: 113).

Esta idea de Eliot, que se inserta en la tradición hermenéutica reseñada en este apartado, contrasta con algunas teorías filosóficas que borran la diferencia para desbrozar el acceso directo de una conciencia a otra. El vitalismo de Bergson, por ejemplo, horada los muros que protegen el santuario de la mónada. La simpatía ofrece dos atajos para el conocimiento del otro, verdaderas autopistas del conocimiento. Uno de ellos aparece en *Introducción a la metafísica*. Si la razón opera aplicando al objeto particular una categoría abstracta, y por eso pierde precisamente la particularidad del objeto, la intuición conquista una visión privilegiada del objeto porque accede de un salto a la interioridad gracias a “un esfuerzo de la imaginación” y al movimiento de “la simpatía, por la cual nos transportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexpressable” (1986: 5).

Por otra parte, en *La evolución creadora*, la simpatía vuelve a fortalecer la relación cognoscitiva entre conciencia y realidad. En este caso, la simpatía armoniza en un ajuste fino las relaciones que se establecen entre los distintos seres para relaciones simbióticas, reproductivas o cinegéticas. Así, se da “entre la esfexa y su víctima una

*simpatía* (en el sentido etimológico de la palabra) que le enseñe desde dentro, por decirlo así, la vulnerabilidad de la oruga” (1985: 154). La simpatía aquí ya no preserva las diferencias, sino que sume a los dos seres en una espiral biológica de indistinción, en una corriente de vida o *elan vital*: “Ese sentimiento de vulnerabilidad podría no deber nada a la percepción exterior y resultar de la sola presencia de la oruga ante la esfexa, considerándola entonces no ya como dos organismos, sino como dos actividades” (1985: 154).

La apelación a un absoluto que contiene en sí los dos extremos del proceso de la comprensión –la conciencia y el otro– supone un recurso intelectual común en la época. Por eso Max Scheler considera con precaución la simpatía y, explícitamente contra Bergson, niega que la existencia de este fenómeno legitime ningún monismo metafísico (2005:100). La simpatía no implica la experiencia mía del sentimiento ajeno tal y como lo siente el otro, sino un sentimiento que, siendo mío, no se olvida de la diferencia entre ambas conciencias (2005:109).

Sin embargo, en el último ensayo que Scheler añade en una edición posterior a *Esencia y forma de la simpatía*, este esfuerzo por mantener alejadas las conciencias que se atraen mediante la simpatía cede ante el resurgir epocal del absoluto. Significativamente, el retorno del absoluto sucede en el momento en el que se abandona la reflexión sobre la simpatía para atender al fenómeno de la comprensión, ya que la comprensión, según Scheler, requiere una “esfera” que se encuentra en toda conciencia desde su nacimiento, una dimensión de la percepción en la que emerge el tú y es reconocido como tal.<sup>158</sup> La introducción del concepto de “esfera” le sirve a Scheler

---

<sup>158</sup>. Scheler polemiza aquí contra Husserl, quien en *Ideas I* escribe: “experiencia originaria la tenemos de nosotros mismos y de nuestros estados de conciencia en la llamada percepción interna o percepción de sí mismo, pero no de los demás y de sus vivencias en la llamada ‘empatía’ [...] el otro y su vida anímica es, sin duda, consciente como ‘él mismo’ y ahí a una

como argumento en favor de la naturaleza social del ser humano, pero en esta lid las estocadas del enemigo lo hacen retroceder hacia una forma de innatismo epistemológico que revive la sociabilidad trascendental de la doctrina de la simpatía, la monadología de Leibniz o la filosofía del espíritu romántica: “es la sociedad de alguna manera interiormente presente al individuo” (2005: 307). Así, en su empeño por asegurar la intuición directa de experiencias y sentimientos ajenos que corroboren una sociabilidad trascendental, Scheler elabora una teoría según la cual la conciencia accede a una experiencia que, siendo individual, no corresponde sin embargo ni al yo ni al tú:

no acontece pues [...] que tengamos que forjarnos imágenes de las vivencias ajenas con el material de “nuestras” propias vivencias dado “ante todo” para insertar luego en los fenómenos corporales de los otros aquellas vivencias que jamás podrían presentárenos inmediatamente como “ajenas”, si no que “ante todo” se da curso a una corriente de vivencias *indiferente con respecto al yo y al tú* que encierra de hecho indistinto y mezclado lo propio y lo ajeno. (2005: 329)

Como también pensaría Bradley, de notable influencia en Eliot, aquí el individuo no posee la experiencia, sino que se conforma a partir de una experiencia que posteriormente se decanta y se delimita como propia o ajena. En esta obra de Scheler, la comprensión acaba por traer a colación aquello de lo que una definición de la simpatía había conseguido desprenderse.<sup>159</sup> La presencia interna de la sociedad borra la diferencia que la simpatía mantenía para su correcto funcionamiento. La comprensión

---

con su cuerpo, pero no consciente como este último, como algo dado originariamente” (2013: 88).

<sup>159</sup>. Edith Stein criticará precisamente esta idea de Scheler (1964: 27-30).

del otro aún padece la necesidad de la argumentación analógica, de la inscripción de la totalidad en el recinto mínimo de la mónada.<sup>160</sup>

Esta argumentación afecta igualmente, por cierto, a la teorización hermenéutica tal y como sucede en el pensamiento de Dilthey. Como se sabe, la ambición intelectual de Dilthey consiste en fundamentar las ciencias del espíritu, pero esto solo se logra si se establecen los medios y procedimientos para asegurar una comprensión objetiva de la individualidad que se expresa en el arte y la historia. Aunque en principio la comprensión se vierte sobre un fragmento cultural que atesora y expresa la vivencia de su autor –y esto sucede especialmente en las obras del lenguaje, según Dilthey (2000: 31)–, parte del proceso implica que pongamos de nuestra parte y elaboremos “desde nuestra propia vitalidad” esa subjetividad objetivada (25). Aun así, la comprensión no se agota en esta compenetración de dos individualidades, sino que involucra a un tercer personaje fundamental, el “espíritu objetivo”. Dilthey lo define: “Entiendo por tal espíritu objetivo las múltiples formas en las que se ha objetivado en el mundo sensible la comunidad existente entre los individuos. En este espíritu objetivo, el pasado es presente y permanente para nosotros” (165). Este espíritu objetivo reúne en su seno la conciencia hermenéutica y la vivencia objetiva en la obra del lenguaje y garantiza, mediante esta comunidad, afinidad o mismidad, el éxito de la comprensión, siendo “el medio en que se lleva a cabo la comprensión de dos personas y sus manifestaciones de

---

<sup>160</sup>. Unamuno padece una necesidad argumentativa parecida. En *Del sentimiento trágico de la vida*, encontramos un hermoso pasaje sobre la simpatía: “Si llego a compadecer y amar a la pobre estrella que desaparecerá del cielo un día, es porque el amor, la compasión, me hace sentir en ella una conciencia, más o menos oscura, que la hace sufrir por no ser más que estrella y por tener que dejarlo de ser un día” (1967: 109). Sin embargo, este amor conduce a la identidad de ambas conciencias. Primero requiere la mediación de un Todo personalizado –“Y cuando el amor es tan grande y tan vivo y tan fuerte que lo ama todo, entonces lo personaliza todo y descubre que el total Todo, que el universo es Persona también, que tiene una Conciencia” (109)–. Luego Unamuno fantasea con salvar la individualidad de lo que parece una asunción final de todas las conciencias en la Gran Conciencia o Dios (192). La capacidad que presiente este “lazo común” es la “fantasía” (110).

vida, pues todo aquello en lo que el espíritu se ha objetivado contiene en sí algo común al yo y al tú” (167).

### *1.5. Después de Babel*

La idea de una sociabilidad trascendental que, independientemente de sus manifestaciones concretas y sus experiencias históricas, asegura al menos parte del éxito del esfuerzo hermenéutico, es un recurso habitual en aquellos pensadores que se enfrentaron al desafío de la comprensión y quisieron conducir la tarea hermenéutica a buen puerto. Pensar la comprensión como un hacerse con la experiencia del otro nos arroja a la aporía de cómo es posible mantener la ajenidad de esa experiencia que, no obstante, hemos de hacer nuestra si es que queremos comprenderla. El gesto común consiste en postular un sustrato idéntico para toda experiencia –ya sea propia o ajena– que asegura el parentesco, la homología, la mismidad. Así puedo entender la experiencia del otro, aunque no pueda salir de las murallas que delimitan el territorio de mi ser.

No obstante, la postmodernidad anula esta solidaridad analógica. La postmodernidad, en el giro cada vez más vertiginoso de la ironía, en su convencida defensa de la alteridad, desmantela cualquier pretensión de homogeneidad. Según Lyotard, el momento postmoderno se caracteriza por el colapso de los grandes sistemas que abrazan en su seno las diferencias, las sintaxis omnicomprensivas que enhebran las diferencias (1989: xxiv). Para el pensamiento postmoderno no existe el código total que aporte para cada fenómeno individual una guía de lectura e interpretación. En ausencia

de una analogía universal, cada dominio de la realidad, cada ser individual, se desliga de la abstracción que lo gobierna, se convierte en una entidad monádica que ya no goza de la totalidad escrita por Dios en su interioridad. La situación se parece entonces a la de Babel: una dispersión de lenguas sin un punto común que las congregue y las concuerde.

Babel forma parte del imaginario común que nos presenta el tiempo postmoderno. Subyace a la teoría que Lyotard propone en *La condición postmoderna*, pues el filósofo pone en escena el principio de la “agonística” (1989: 16): un conflicto polígloto, un tráfico caótico donde los discursos de lo real se entorpecen entre sí, cuando no chocan. La solución que ofrece Lyotard consiste en acercar la jerga de las humanidades al discurso científico, que queda caracterizado por su talante experimental y dialógico (1989: 53-60). Por supuesto, esta jugada intelectual no solo idealiza la práctica científica con unas virtudes que no se sabe muy por qué están vedadas a las humanidades de principio, sino que además construye un metarrelato justo cuando se proclama la debacle de las grandes narrativas.

Barthes también parece estar pensando en Babel al describir una sociedad escindida en sus discursos, una comunidad rota por los diversos idelectos que cada uno habla y donde se hace imposible una comprensión relativamente profunda más allá de los intercambios rutinarios que se agotan en la utilidad. La jerga de cada uno constituye para Barthes un territorio sumamente extraño para el prójimo, una sucesión de jeroglíficos que condenan al ostracismo o al entrecruzamiento banal de unas breves frases de cortesía y transacción mercantil (1987: 115).

Ante este poliglósico panorama, no es extraño que la filosofía política que dedica cierta atención a estos problemas de lenguaje y mutua comprensión se escore hacia la

ironía. Cuando la lengua del otro y el universo personal que esa lengua estructura corren paralelos a la lengua propia, el destino de una sociedad ya no depende de una abstracción que funcione como lugar de convergencia –las paralelas nunca se tocan–. La felicidad de la sociedad en cuestión se juega más bien en el movimiento de diferir este punto, en despejar del horizonte de expectativas la convergencia en un absoluto y en mantener en revisión la salud del consenso y el diálogo. Este propósito es el que asume Habermas, quien destina su pensamiento a la elucidación de las condiciones que permiten garantizar un intercambio de opiniones igualitario y tolerante entre los distintos actores del drama social (1996: 77). En el contexto postmoderno –que tiende más a bien a ser escéptico respecto a los proyectos que la racionalidad dirige– su cuasi-quiijotesca defensa de las capacidades de la razón para alcanzar el consenso sin que este suponga la resurrección de ningún universal o absoluto debe entenderse como un deseo de dotar a las democracias liberales de unas reglas de juego que eviten, sobre todo, cualquier forma de totalitarismo.

Mucho más escéptica que Habermas respecto al recurso a la razón, la filosofía de Rorty coincide no obstante con el proyecto consensual del filósofo alemán en la valoración positiva de las democracias liberales, que supondrían aquí también el único sistema político capaz de generar una convivencia más o menos pacífica allí donde no hay una lengua, una creencia ni un ideario comunes. Este es el punto de partida desde el que emprende su filosofía política: ha periclitado la época de la armonía preestablecida, de la gran abstracción metafísica que aglutina a su alrededor la comunidad (1991: 86 y 106). La construcción de la sociedad cuando no existe una Verdad que guíe los programas de acción social tiene que pasar entonces por un diálogo reglado por las

normas más neutrales posibles, sí, pero también necesita echar mano de una actitud esencialmente irónica.

Según Rorty, la ironía –que no es otra cosa que la lucidez sobre la contingencia de toda visión del mundo, de todo lenguaje y proposición de verdad junto con una actitud que pone esta perentoriedad en práctica y la hace caer sobre todo sobre el ideario propio (1991: 91)– lubrica el funcionamiento de la máquina social –sobre todo en la democracia liberal– porque asegura la predisposición al diálogo y la *kenosis* personal a la hora de imponer el plan de acción propio sobre el interés y la vulnerabilidad ajenos.<sup>161</sup> La tarea de la sociedad liberal es hacer coincidir con la ironía este incremento de “nuestra aptitud para reconocer y describir las diferentes especies de pequeñas cosas en torno a las cuales individuos y comunidades hacen girar sus fantasías, sus vivencias” (111). Este retorno poetizado de la simpatía y su principal facultad –la imaginación– nos deja la pregunta de si una actitud irónica apuntala el preciado diálogo de las democracias liberales o si más bien no es necesaria una suspensión de la ironía cuando, en vez de considerar nuestras aspiraciones de autocreación, atendemos a las demandas de un otro. El concepto de “acción comunicativa” de Habermas plantea precisamente este reparo al liberalismo irónico que caracteriza la postmodernidad: “En el campo de procesos de entendimiento lingüísticamente explícitos, los actores plantean pretensiones de validez con sus acciones de habla, en la medida en que se ponen recíprocamente de acuerdo y se trata, además, de pretensiones de verdad, de rectitud, de veracidad [...]” (1996: 78) Desde esta perspectiva, cuya intención es corregir ciertos excesos del escepticismo postmoderno, el otro quizá requiere, más que una desconexión de su persona con el mundo, un intento de labrar, desde la otra orilla, esta conexión.

---

<sup>161</sup>. Curiosamente, Rorty retorna al ideario de Jena cuando hace coincidir la ironía con una actitud que él denomina “identificación imaginativa” y que, en la tradición de la filosofía moral, recibe el nombre de “simpatía” (1991: 111).



## 2. Los tres días

### 2.1. Un mensaje de madre selva

En una poética relativamente temprana, Esperanza López Parada (1962) describe el poema como un artefacto paradójico cuyo poder consiste en desatar las fuerzas de la simpatía y la ironía. La tecnología de la palabra somete estas fuerzas –que en la tradición filosófica condicionan el destino de la sociabilidad– a la producción lingüística de un sentido nuevo. Pero la novedad del sentido poético no obstaculiza el flujo de comunicación entre emisor y receptor por la condición inédita de su configuración lingüística. La magia del poema ocurre precisamente porque esta novedad, lejos de suponer una traba a la mutua comprensión, la hace posible.

La poética de Esperanza López Parada parte de otro poema –como si cumpliera con la preceptiva de Jena de que la crítica debe llevar el poema a la máxima realización de sus potencialidades–: un lay que relata el encuentro amoroso entre la reina y su amante Tristán. Este personaje, en determinado momento, “clava en el suelo un bastón de avellano y enlaza en él ramas de madre selva” (1997: 464). “El lazo así dispuesto –continúa su breve narración López Parada– permite a la reina saber de la pasión de aquél, de su nostalgia, del tiempo que llevan lejos el uno del otro y el lugar y la hora de la próxima cita” (464 y 465). López Parada se asombra entonces de la eficacia comunicativa de esta señal plantada en el suelo, pues este gesto consigue abrir la interioridad de Tristán y hacerla inteligible a los ojos de la reina: “*Dulce amiga* –explica

el bastón sin explicarlo— *así es de nosotros: ni vos sin mí, ni yo sin vos*” (464). La vara de avellano no solo logra transmitir el mensaje amoroso, sino que además —añado yo— concierta el próximo encuentro y media por ende la relación amorosa tanto lingüística como logísticamente, como si la comprensión del mensaje implicara ya de por sí la mutua compañía futura.

El éxito comunicativo de esta palabra nueva e inédita, de este significante de avellano y madreSelva, le sirve a Esperanza López Parada como correlato objetivo del poema, artefacto que esta poética emplaza en el dominio de la comprensión y la relación con el otro. La elucidación posterior del símbolo escogido para la escritura consigna lo que se sospecha ya desde el alegórico inicio: la solidaridad de la escritura poética con la doctrina de las correspondencias. El poema, según esta poética, “no trata del lazo ni de los amores —ese encuentro en el que ocurre otra cosa— sino de la curiosa atracción por la que madreSelva y avellano son capaces de convocar aquella historia, aquellos hechos que no se hallan en ellos” (1997: 465). Aunque evidentemente se desarropa de la ontología de las correspondencias —pues la historia no se halla escrita en la interioridad individual del objeto-símbolo, como sí ocurre en la estética de Jena—, el comentario recurre a la imagen de la “curiosa atracción” mediante la que un objeto evoca misteriosamente otro.

Esta evocación a duras penas resulta controlable, dominada por una extrañeza que consigna el adjetivo y el poder caprichoso y subterráneo de la “atracción”, que no depende de las capacidades creativas del ser humano. Pero, como veíamos en el soneto “El abismo”, la conciencia es atraída por el abismo que la analogía y la ironía, el vértigo, en definitiva, abren en el interior de los objetos. El entrelazamiento del avellano y la madreSelva comunica aquello que no está “en ellos”, de manera que se trata de un

mensaje transido de negatividad o, al menos, de alteridad. Es la alteridad lo que comunica: no transmite el lazo de la madre selva en torno al avellano, sino “otra cosa” que no es el lazo. De la misma manera, también el encuentro erótico queda horadado por la alteridad, ya que –leemos– en el encuentro “ocurre otra cosa” que el encuentro mismo. En el punto del poema se pliegan en una misma superficie lo que es y lo que no es, lo mismo y su otro, el encuentro y lo que no es el encuentro, el lazo y lo que no es lazo: “El poema es la cinta y el modo en que la cinta anuda lo que hubo y lo que no hubo, su primer significado –lo unido– con el sentido segundo –ese separarse que media entre ambos– y la manera en que cada uno se abre paso a través del otro y a través incluso del lazo mismo” (1997: 465).

La estructura misma de la poética de Esperanza López Parada propone considerar el poema como aquello que no es, es decir, como una imagen. El poema tiene la cualidad que Rancière identifica para las imágenes: “la alteridad entra en la composición misma de las imágenes” en la medida en que estas dinamizan “relaciones entre un todo y unas partes, entre una visibilidad y un potencial de significación y de afecto que le es asociado, entre unas expectativas y aquello que viene a colmarlas” (2011: 27). Ahora bien, el misterio de este artefacto radica en que la alteridad permite el funcionamiento de su mecanismo. La ironía –que tradicionalmente definimos como la expresión de lo contrario de lo que uno piensa para que esto último quede adivinado– establece aquí una identidad profunda con la analogía y permea de esta forma la lengua poética. Aunque el principio de su poética parecía encumbrar la lengua poética al dotarla de la eficacia comunicativa de la materialidad vegetal, de la pura presencia del avellano y la madre selva, el texto vira para concentrarse en la alteridad que acosa el poema y la imagen. El régimen significativo del poema se sustrae de la encarnación

simbólica y se sitúa entonces en un intersticio, como bisagra entre dos realidades entre las que media y a las que, no obstante, separa.

Aquí radica la sociabilidad elemental del poema, que es el lugar del “secreto”, el emplazamiento donde se reúnen emisor y destinatario, el caballero y su reina. La capacidad de evocar permite a la palabra no solo la transcendencia, la salida de su recinto hacia otros seres, sino sobre todo el regreso enriquecido de este movimiento trascendente a su propia objetividad, a su condición lingüística. Funda un espacio para la venida de su contrario, de lo que ella misma no es, y de esta forma forja a partir de la semejanza la unión casi imposible: “el poema refiere esto, refiere la capacidad misma de referir, el gesto absoluto de traer aquí lo que no está entre nosotros” (1997: 465).

La definición de la referencia poemática, acción que roza lo imposible, no está exenta de dificultades, ya que postula la relación de un gesto “absoluto” —es decir, un gesto aislado, sin relación, que es lo que “ab-soluto” significa etimológicamente— con la negatividad —algo que ni siquiera está, que está ausente— y con la alteridad —algo que la palabra no es—. Además, la aporía se complica porque el poema refiere, por una parte, “la capacidad misma de referir” o, como escribe la poeta en otro ensayo sobre poesía en aquel momento oculta y joven, “el circuito suficiente de la autorreferencia” (1994: 9). Pero entonces, ¿cómo es que trae “lo que no está entre nosotros” si lo único que aquí “está entre nosotros” es el poema, es decir, esta introspección de la lengua, este narcisismo de la referencia que solo se contempla a sí misma? ¿Cómo la referencia trae algo que no está ya en ella sin romper su obstinada reflexividad? Y sin embargo, esta dificultad desemboca en el “entre nosotros”, como si la comunidad aquí referida necesitara de esta acción tan aporética del poema, en el mismo sentido en el que la

reunión entre caballero y reina necesitaba la mediación –¿el suplemento?– de un lenguaje de avellano y madreSelva.

## 2.2. Un mensaje de nieve

Otra poética de Esperanza López Parada cercana en fecha a la ya comentada había aparecido antes en la antología de Luis Antonio de Villena titulada *Fin de siglo*. La peculiaridad de esta otra poética es que está escrita en forma de poema –como el resto de poéticas de los autores reunidos en dicha antología–. Esta composición volverá a aparecer como colofón de *Los tres días* (Pre-Textos, 1994). Desde el final, subrayado además por el uso de la cursiva, el poema preside, podríamos decir, este libro, uno de los primeros poemarios de la autora.

Quizá este poema se constituya en poética porque refiere “la capacidad misma de referir” y exhibe desde el interior la negatividad y alteridad que afectan al movimiento de la referencia. En efecto, el hecho que pone en marcha el poema es una referencia. Alguien da noticia de algo:

Cuando él me contó que había visto por primera vez nevar  
tras su visita a la iglesia de Toulouse,  
comprendí, por su asombro, los beneficios  
que sobre un ser obran algunos fenómenos,  
a través de los efectos de la nieve en su imagen del mundo. (1994: 71)

El personaje masculino, oculto y ausentado en su pronombre, transmite una experiencia personal a la autora: su primera vivencia de la nieve al salir de una iglesia de Toulouse. Sin embargo, la experiencia de la nieve encierra en sí misma algo completamente ajeno a su facticidad y que sin embargo lo comunica a la voz poética. La voz poética comprende el asombro además de la narración sucinta del hecho y a través de este, una especie de ley general que rige la impresión beneficiosa de cierto fenómeno sobre la psique humana. La comprensión de esta noticia no solo gana el conocimiento de una experiencia, sino una reflexión: una cualidad mental que se perfila como un otro del hecho meteorológico. Este beneficio no está dicho en el relato de aquella experiencia, pero no obstante resulta un efecto más, ciertamente inesperado, de aquel mensaje lingüístico.

De alguna forma, el emisor intuía que la intención de su palabra se dirigía hacia un dominio que quedaba por fuera de esta, más allá de lo que la lengua puede traer aquí “entre nosotros”. Su discurso –nos cuenta la poeta– acosaba una experiencia esencialmente inefable: “Porque él hablaba del silencio que la adelanta y la denuncia, / un agua antes oída y sólo escuchada, / casi desde el borde de la tumba de Tomás extendiéndose” (1994: 71). La intención de su referencia apuntaba hacia el silencio, pero el silencio, evidentemente, no puede mostrarse mediante la pronunciación de las palabras que lo refieren. El silencio no quedaba dicho y, sin embargo, comparecía en el relato de la nevada como ausencia en el corazón del discurso, como el otro inasequible del discurso mismo. Este proceso significativo expone la operación del poema como “gesto absoluto” –emisión que aislada en su presente aspira a referir un pasado– que “trae aquí” –al lugar de las palabras– “lo que no está” –el silencio, que precisamente desaparece cuando la palabra suena– “entre nosotros”.

Lo más misterioso, sin embargo, es que este “nosotros” sale de la experiencia aporética de la referencia intensamente fortalecido. Lo que conquista el poema es, efectivamente, una comprensión del otro a pesar de que el otro ni siquiera haya accedido a ese nivel de su experiencia. La comprensión aporta al mensaje lingüístico del otro un plexo vivencial hasta entonces carente, no dicho y seguramente no conocido. Esta poética nos narra entonces una situación en la que ambos adquieren un conocimiento nuevo, que ninguno anteriormente poseía. Pero esta situación parte de la alteridad que se agita por dentro de las palabras. Los últimos versos del poema parecen constatar la diferencia que recorre el mensaje poemático:

Hubo quietud más tarde y el viento se redujo.  
Las cosas se mantenían calmas, precisas y mirándose,  
al cabo de tanto –según me dijo– ya perfectas.  
Y todo ello era como una figura pacífica,  
algo sensato para recordar y ser descrito. (1994: 71)

El mundo pacificado por la nieve, que es aquello que precisamente se recuerda y se describe, parece la imagen antitética de la experiencia personal, que, lejos de la quietud, implica una transformación o, al menos, un efecto, un cambio en su “imagen del mundo”. La “perfección” y la “calma” contrastan con el “asombro” y el “efecto”. La figura pacífica de todo ello, que no es otra sino el relato de esta experiencia, el conjunto de palabras yuxtapuestas que dan figura y hacen comparecer esta experiencia, convoca su otro: la crisis, la transformación de la “imagen del mundo” “a través de los efectos de la nieve” y la operación de los “fenómenos” “sobre un ser”. El éxito de la comprensión en este poema no depende de la explicitud, la aclaración o la literalidad del discurso, sino de la recepción creativa y, sobre todo, la remisión de la anécdota personal a una

“imagen del mundo”. La figura recordada y descrita –la constelación que surge de unir los puntos geográficos, espaciales y espirituales de ese hecho– se comprende cuando es leída como “una imagen del mundo” afectada por la vivencia personal de la nieve. La experiencia, por tanto, solo es comprendida cuando es referida a un “mundo”, sin que esta “imagen del mundo” quede necesariamente referida. La “imagen del mundo” es el otro de la figura descrita por la palabra: la lengua no la da, pero se mueve en su horizonte, en un paisaje que solo la mirada del otro completa.

Esto ya lo supo ver Gadamer en *Verdad y método*. Gadamer critica la hermenéutica entendida como ciencia que pretende reconstruir la experiencia que cifra un texto tal y como ésta debió darse en el momento de su composición, es decir, en el pasado. El método de la reconstrucción histórica no garantiza una correcta comprensión del texto en cuestión, sino que desvía nuestro esfuerzo hacia una práctica museística que anula las pretensiones de verdad del discurso del otro, congelando su gesto en la historia: “se ha renunciado definitivamente a la pretensión de hallar en la tradición una verdad comprensible que pueda ser válida para uno mismo. Este reconocimiento de la alteridad del otro, que convierte a ésta en objeto de conocimiento objetivo, lo que hace es poner en suspenso todas sus posibles pretensiones” (1984: 374). Por lo tanto, la comprensión –si ha de hacer justicia a la alteridad y sus exigencias– requiere proyectar el deseo y la necesidad del otro en un mundo común, en un horizonte. El objeto de la comprensión no es solo la anécdota personal en sí, sino esa “imagen del mundo” afectada por la nieve.

Desde esta perspectiva se aprecia la difícil posición que la ironía sostiene en el proceso de la comprensión y de la sociabilidad en general. Es cierto que una interpretación irónica permite leer lo que no está en lo que está, y en este sentido facilita



la comprensión. Pero una ironía que insista testarudamente en reducir el léxico de un individuo a su recinto monádico –una ironía al estilo de Rorty– se enfrenta a la dificultad de entender satisfactoriamente la petición de mundo de la alteridad.<sup>162</sup> Como el éxito de la comprensión en el último poema de *Los tres días* contrasta con el resto de composiciones, que cristalizan por el contrario una dolorosa incomunicación y un desolador fracaso hermenéutico, este poemario puede ofrecer experiencias interesantes que podrían manifestar el malestar que genera el giro sin fin de la ironía.

### 2.3. Un mensaje de golpes

La serie de poemas que inaugura *Los tres días* se titula “El cuarto de al lado”. La vecindad es engañosa, porque esta serie atestigua más bien que la cercanía no implica necesariamente la convivencia. Es más, la sentimentalidad que gobierna esta serie se describe en términos de una soledad tan solo rota por el lejano atisbo de un tú inasible. En estos textos, la poeta atrapa muy lateralmente, por el rabillo de la percepción, la existencia de un personaje que, aunque vive al lado, no termina de constituir una presencia: “Ahora oigo a través del tabique / el paso sin figura de mi prójimo” (1994: 10). Este otro carece de la nitidez y la rotundidad, de la calma y de la precisión, que goza la “figura pacífica” –el mundo nevado– que aparece en el último poema del libro.

La presencia fantasmal se presenta a los sentidos como en huida, en fuga constante, en escurridiza cercanía. Resbaladiza criatura, siempre está donde el ojo no lo

---

<sup>162</sup> Mi referencia a la mónada a partir de aquí –salvo que se indique lo contrario– se centra en su carácter hermético, pero no mantiene la universalidad interior que le es propia en el sistema de Leibniz.

mira y el mismo ojo parece que teme la violencia de su figura: “Pero le espío cada vez que sale, / miro que no se halla donde se halla / y así no descubro su cuerpo. Descubro / el hueco abandonado de su cuerpo” (1994: 11). El ojo no se decide, padece una irresolución, una ambivalencia freudiana entre el deseo y el temor de ese cuerpo que herirá la pupila. En el mismo poema, la poeta nos dice la comprensión desolada de este personaje encerrada en su cuarto, como una mónada sin comunicación con el exterior: “Del otro sólo conozco que está fuera / lo que es un relativo saber y sin objeto. / No averiguo de él más que su ausencia” (11).

Este trato con el otro esconde, no obstante, una modalidad de la relación. La ambivalencia del ojo puede ser entendida como una actitud ética que lleva el pensamiento de Levinas hasta sus últimas consecuencias. Pues si el otro no se deja apresar por nuestro conocimiento y ni agotar en nuestras categorías, entonces el trato ético del otro podría realizarse a través de la negatividad, de defender el conocimiento único de su alteridad radical. La averiguación de su ausencia no sería sino la traducción en términos epistemológicos de una voluntad por parte del yo de no mancillar el santuario del prójimo. La ironía desempeñaría entonces una tarea doble: limitar el tropismo de la conciencia propia y sustraer al otro de su representación a mí, postulando siempre su más allá.

Ahora bien, esta postura ética desola el lenguaje e imposibilita a la larga la comunicación. Esto sucede en uno de los poemas de la serie, que relata el intento de comunicación con el extraño del cuarto de al lado mediante unos golpes en la pared: “Yo golpeo la pared y tú me respondes” (1994: 13). El inicio del poema parece optimista, pues la respuesta abre la expectativa de un diálogo que horada el alto y grueso muro de la mónada. Sin embargo, el poema no tarda en desengañarnos: “Yo

golpeo la pared y tú me respondes / con un ritmo presente, levantado entre nosotros, / con un sonido callado que no es el de la carne / sin sentido y sin carácter y que nada explica” (13). El lenguaje de golpes se erige como un refuerzo de la pared, una capa más del muro “levantado entre nosotros”. El sinsentido y la imposibilidad de explicación lastran este improvisado lenguaje de golpes. Pues un lenguaje de golpes confirma a la larga el encarcelamiento de cada uno en su propio recinto, en su propio espacio, siempre al otro lado de la pared: “Nada declara salvo que todavía estamos / que seguimos aquí y cada cual en su sangre, / prendidos en la cerrada luz de los cuartos” (13).

El lenguaje de callados golpes que surge de este conocimiento irónico no hace más que estrellarse contra el muro. A este lenguaje le falta mellar un poco el filo de su ironía, abandonar la lucidez de la contingencia que nos encierra en nuestros cuartos –nuestros léxicos, diría Rorty (1991: 91)– y buscar la comunidad del mundo del otro con mi propio mundo. Por eso Levinas, que hurta al otro de la objetividad, no duda en devolver la objetividad cuando esta pasa por el lenguaje que dialoga: “Reconocer al otro es, pues, llegar a él a través del mundo de las cosas poseídas, pero, simultáneamente, instaurar, gracias al don, la comunidad y la universalidad. El lenguaje es universal porque es el paso mismo de lo individual a lo general: porque ofrece cosas mías al otro. Hablar es volver común el mundo, crear lugares comunes” (2016: 79).

Levinas confluye con el pensamiento de Gadamer quien, en una cita que introduce al final del capítulo de Ada Salas, asevera: “El lenguaje humano debe pensarse como un proceso vital particular y único por el hecho de que en el entendimiento lingüístico se hace manifiesto el mundo” (1984: 535). Parece entonces que la comprensión no puede darse si no se oxigenan las restricciones del otro a su contingencia, al habitáculo de su

léxico. Esta idea se coordina con la crítica postcolonial, de cuya experiencia se pueden entresacar lecciones valiosas para el conocimiento del otro en general. Aunque Edward Said ha criticado la estructura que aporta “al oriental su inteligibilidad e identidad” como una “compleja serie de manipulaciones inteligentes que permitían a Occidente caracterizar a Oriente” (1990: 63), entenderíamos mal la intención de Said si extrajéramos de aquí la conclusión de que el otro resulta para nosotros ininteligible y hemos de reforzar enfáticamente –y éticamente– su ininteligibilidad. En realidad, Said también desentraña la trampa ideológica que contiene esta estrategia de comprensión del otro: “ ‘ellos’ pasan a ser ‘ellos’ y tanto su territorio como su mentalidad son calificados como diferentes de los ‘nuestros’ ” (80). Esto genera una expectativa de diferencia que resulta igualmente impositiva, una dinámica que presenta al extranjero como un otro otro absoluto que afirma nuestro lugar (94 y 95).

La primera serie de poemas de *Los tres días* acogen esta misma aporía que atraviesa la “inteligibilidad” del otro desde Herder hasta Said, esta posición incómoda entre dos modos de ejercer violencia, entre la Escila y la Caribdis de la comprensión: la total mismidad y la absoluta alteridad. Es significativo que Esperanza López Parada inicie desde esta aporía, incidiendo en la desolación de la total ajenidad, lo que –según se desprende de las bio-bibliografías de sus otros libros y pese a que algunos poemarios anteriores jalonan su producción– la misma poeta reconoce como el comienzo de su andadura poética.

2.4. Un reino sin mensajes

En la serie de poemas que comento, Esperanza López Parada prevé el caso de que el extraño de al lado no llegue a responder. Entonces los mensajes de golpes –lanzados ciegamente como una botella al mar con la noticia del aislado náufrago en su vientre– interrogan una ausencia que nos turba: “Si no respondes, resulta más duro, / pues se cuenta de morir que es un reino sin signos, / ni el comercio ni el lenguaje son su asunto” (1994: 14). Por muy callado que sea el desolado mensaje de golpes, la incomprensión recíproca parece tranquilizar un poco más que el silencio. Al menos la compañía nos apacigua.

Sin embargo, la ironía agrieta la lógica del sentido común que en principio estructura el poema. En efecto, el reino de la muerte, que carece de signos y de lenguaje, acaudala sin embargo una eficacia comunicativa sorprendente. En el resto del poema, el mutismo se puebla de significados que la voz poética explicita con clarividencia. El silencio al otro lado “quiere decir que el puesto te ha vencido / y este encierro te derrota [...]” (1994: 14). La seguridad con la que la poeta explica el significado de ese mutismo se transparenta también al final de la composición: “Significa que eres ahora sombra inquieta / y huyes y desertas y viajas por las cosas, / atravesando sin ley sus muros y sus celdas” (14). La ironía aquí es evidente, pues lo que se obtiene de este poema es una inversión escalofriante: la recíproca incomprensión del lenguaje de los vivos contrasta aquí con la nitidez autoexplicativa del silencio sin signos de los muertos. La presencia resulta ininteligible, pero la ausencia se aviene perfectamente con la comprensión, como si esta última fuese solo una facultad para apresar la muerte.

La comprensión persigue el rastro del extraño fugitivo que “viaja por las cosas” “atravesando sin ley sus muros y sus celdas” (1994: 14). De repente, la mónada encerrada en su recinto escapa y se aloja proteicamente en una multitud de formas, capaz de filtrarse en las celdas de los demás seres, atravesando sus muros –como todo fantasma que se precie–. De aquí obtenemos otra versión irónica: el muerto está mucho más activo que el que vive. El muerto –y esto ha constituido todo un tema en la antropología: el tabú que imbuye el cadáver y la sangre derramada– posee una milagrosa capacidad de contagio y mancilla con suma facilidad la integridad de los seres a su alrededor (Girad, 1998: 37). De hecho, un poema de la siguiente sección de *Los tres días* –“La parte más oscura”– muestra especial lucidez sobre este contagio del muerto viviente:<sup>163</sup>

Colocaste en su boca el pago.  
Te despediste de él y viste  
su secreto y su imagen  
lluviosa entre los árboles.  
Y aún sobre él te inclinaste  
y te habría podido contagiar  
todo el sopor y el sueño. (1994: 26)

---

<sup>163</sup>. Aquí podría hablarse de una poesía fantástica de un formato distinto al que he comentado en estos capítulos, que se centra más en la aparición de elementos y criaturas fantásticas. Atinadamente, Javier Letrán ha defendido este ámbito fantástico para la poesía frente al rechazo de lo fantástico poético en teóricos como Todorov. Aunque Letrán señala que la expansión de lo poético por el mundo fantástico es señal de la mayor flexibilidad del género poético en la postmodernidad (2005: 188-189), el juicio de Todorov sorprende además si se tiene en cuenta la esencial presencia de elementos fantásticos en la poesía romántica. Parte del programa de las *Baladas Líricas*, nos cuenta Coleridge, era la inclusión de estos elementos (2010: 388)

El poema anuda la inversión que leía antes. Frente al “paso sin figura” del vivo, el muerto posee una imagen imposible, una corporalidad que reúne en torno a sí un paisaje –la lluvia y los árboles–. El muerto tiene un horizonte, le acompaña un mundo. Su vida además resulta contagiosa, es decir, comunica su “sopor” y su “sueño” con una fluidez vertiginosa y amenazante. De hecho, aunque no dispone de los signos ni de lenguaje –no intercambia con nosotros golpes en la pared–, el muerto sí responde y además con una diligencia terrorífica. En este poema la voz poética le urge a su interlocutora: “más no le llames”, “que no regrese otra vez y de nuevo / por el camino morado, tropezando” (26).<sup>164</sup>

Esta estructura irónica se percibe en más poemas del libro. Es el caso de “Estela de muchacha romana”, composición que, junto con otras piezas, forma un mosaico fúnebre en la tercera sección de *Los tres días*. Para aumentar aún más el timbre clásico de estas composiciones, Esperanza López Parada emplea aquí la ironía trágica: desde su posición privilegiada, la mirada del espectador sabe más, conoce el destino, de quien está sufriendo en la representación. Esto le permite a la poeta mostrar el engaño con que la muchacha romana se dirige a la muerte: “Llevas una amapola sujeta en el pelo / porque confundes letargo / con el lugar donde vas” y “llevas medio caída la túnica / porque el lugar donde acudes / con amor lo equivocas” (1994: 38). La lucidez de esta mirada no está presa en el “error” (38) de la muchacha y percibe más claramente. Pero esta mirada no solo conoce mejor la situación, sino que es capaz de abordar la interioridad de los personajes que figuran en las estelas funeraria que componen la serie. Este ejercicio poético se fundamenta en la claridad de la intelección que aborda fácilmente la interioridad de la muerte. No en vano, “Las causas transparentes” es el

---

<sup>164</sup>. De forma similar, otro poema de la serie empieza: “Hemos cambiado el nombre de esta ciudad / para que tú, difunto ilustre, / no seas capaz de hallarla entre la noche” (1994: 28).

título que explicita esta sección, que manifiesta en su misma forma la figurabilidad –efecto de la transparencia– de los muertos. Estos muertos son dueños, de un cuerpo y de una inteligibilidad, de una figura y una transparencia, de las que el vecino vivo carece.

Pero la inversión irónica que contrasta la tremenda transparencia del muerto con la opacidad extranjera del vivo, la elocuencia del ausente y el mutismo de la presencia, son en el fondo una estrategia retórica y taxonómica que pretende mantener limpias las delimitaciones entre el reino de los signos y el reino sin lenguaje. La figurabilidad del muerto forma parte de un proyecto “sanitario” que busca precaverse del desbocado contagio de la muerte. Esta estrategia la expone Michel de Certeau al comentar el ensayo de Montaigne sobre los caníbales: “Es tarea de la denominación fijar un *locus proprius* para ellos [los caníbales, pero Certeau habla en realidad del otro en general] y poner límites a su deriva” (1986:72). La figurabilidad del muerto supone una fijación en la topografía del lenguaje que el muerto no puede deshacer porque, precisamente, carece de signos. El muerto así es conducido a su región de existencia mediante la representación lingüística que conforman las estelas de “Las causas transparentes”. Esta serie presenta la figura del muerto porque solo desde esta representabilidad del otro el texto mismo –y el lenguaje como sistema en general– puede construirse como testigo de ese otro, como inspección lingüística de su interioridad –Montaigne y Herodoto, en sus descripciones sobre los bárbaros, hacen recíprocamente dependientes “la representación del otro [...] y la fabricación y acreditación del texto como testigo del otro” (Certeau, 1986: 68)–.



La referida transparencia del muerto resulta aquí un modo de dominar su contagio inscribiéndolo en la certificación de la muerte –la estela funeraria–.<sup>165</sup> La estela consiste en un recorte de su figura, le quita su “imagen del mundo” y por eso es capaz de exponer el engaño con el que la muchacha romana –desprovista de su creencia– camina hacia una muerte en la que ya está encerrada. La inversión irónica a la que hemos asistido en *Los tres días* socava las pretensiones de mundo de vivos y muertos que, en el poema final, vimos que permitía la comprensión. Como consecuencia de este mundo recortado, el yo aparece como encerrado en su cuarto y en su mirada. La limitación de la ironía como propuesta política y cultural radica en que a la larga recorta al otro de su mundo y lo aísla en su esfera. Esta comprensión ejercida sobre aquello que no dispone de signos se expone al final al riesgo de la prosopopeya.

### 3. Los dos lados de la noche

#### 3.1. *La mitad ausente*

La contención del muerto en su figura, tal y como aparece en las estelas, lo delimita en una región distinta a la nuestra, pero cuya frontera dibuja los contornos de nuestro país. En última instancia, este es el trabajo del poema –y del lenguaje– en *Los tres días*: limpiar la transparencia, cuidar la inteligibilidad, coagular la figura de lo ausente para detener así su proteico viaje a través de los muros y los seres. Esperanza

---

<sup>165</sup>. En un ensayo dedicado a *Pedro Páramo*, Esperanza López Parada escribe: “Somos nosotros los que dividimos el espacio de las ánimas” (1999: 152), es decir, quienes trazamos la frontera entre vida y muerte.

López Parada explicita la experiencia de *Los tres días* en un ensayo posterior, donde comenta la carta de Lord Chandos escrita por Hofmannstahl: “Hay una relación imprescindible entre nombrar y ausentar y nunca tendremos sustantivo y sustancia, como si el lenguaje afantasmara el mundo sobre el que se despliega –dúctil igual que las mareas y las aguas– y, diciendo, pusiera en marcha la ceremonia del desvanecerse” (2008: 222).

La relación paradójica que había conseguido la ironía se eleva aquí al rango de teoría del lenguaje, un gesto que en el fondo ya se encuentra implícito en el poema de Baudelaire “El abismo”. La conciencia encerrada en la relación fatal entre “los nombres y los seres” (2000: 427) habita un mundo vertiginoso y caótico, una danza infinita de las formas fustigada por esa “¡Palabra!” en que se hunden “la acción, el deseo, el sueño” (Baudelaire, 2000: 425). La palabra horada el suelo en que se erigen las cosas: suena como la vibración que perturba un momento el aire cuando la sustancia se hunde. Por eso la solidaridad entre la muerte y el lenguaje no se reduce a la transparente inteligibilidad del muerto y su terrible pero eficazísima elocuencia. El lenguaje nombra ya la cosa en su futuro de ausencia, le adelanta experiencialmente la muerte. Lo nombrado soporta una negatividad, que es la forma en que aparece en el poema: la quieta perfección de la cosa escrita en la página en blanco de la nieve.

“Porque él hablaba del silencio que la adelanta y la denuncia, / un agua antes oída y sólo escuchada, / casi desde el borde de la tumba de Tomás extendiéndose” (1994: 71), nos decía la “poética” en verso de Esperanza López Parada que cerraba *Los tres días*. El habla del poema adelanta también la nieve final, el silencio que se escapa de la tumba del santo de Aquino y contagia el relato conmocionado de la nevada para afectar y finalmente hacerse dueño de una “imagen del mundo”. Esperanza López Parada

muestra en su ensayo el éxito de este contagio que se adelanta a la defunción biológica: “Todos somos seres ausentados, todos estamos a medias y nuestro idioma es un bastón no menos cojo [...]” (2008: 222).<sup>166</sup> De aquí nace una poética que Morales Barba ha descrito como “poética de la desolación”, que nace de vivir en “el laberinto de ser sin asideros y sin presencia del otro” (2008: 242 y 243): un paisaje arrasado por el viento sin fin de la ironía.

Sin embargo, si bien el giro de la ironía no conoce final, el poema tampoco acaba en la desolada lucidez de la contingencia propia. El lenguaje dispone de otros recursos para poner en marcha la construcción de la otra mitad que nos falta, si es que es verdad que “todos somos seres ausentados” y “todos estamos a medias” (López Parada, 2008: 222). El ensayo “Reductores de lenguaje” hereda de la carta de Lord Chandos el desengaño del lenguaje y la crisis de la *Ursprache*, “la lengua que se encontraba justificada por lo real”, en la que “a cada uno de sus significados le correspondía un significante: perfecto equilibrio de la cosa y la voz, sin fisuras ni deudas” (2008: 208). Pero al final de esta crisis surge una oportunidad, una estrecha ganancia que puede insuflar un poco de aliento a nuestra maltrecha economía existencial. Este idioma menguante de repente se reconoce como “la parte más propia de nosotros” “precisamente porque es la porción más humana, más desaparecida, más imperfecta y más mortal” (2008: 225). Entonces el ser humano encuentra su reflejo perdido, su verdadero nombre en la palabra evanescente:

---

<sup>166</sup>. En lo que parece un sosegado y dubitativo manifiesto generacional titulado “Poesía joven, poesía del afuera, poesía oculta”, Esperanza López Parada describe también esta nuestra condición ausentada: “una pérdida que se cumple en todos, voluntaria y, a la vez, irremediable; pérdida que nos duele y nos constituye. Somos a partir de este exilio que nos deja sin nosotros [...]” y acto seguido la pone en relación con el lenguaje poético en el que el poeta debe realizar “la experiencia de la invalidez, de la pobreza” (1994: 9 y 10).

Por tanto y como no podemos acabar con esta desaparición en que consistimos, con esta melancolía de los que se fueron, hablemos toda la noche, hablemos continuamente, pasemos el rato en compañía, estemos juntos en el verbo que nos acerca porque nos sustituye, nos envuelve y nos realiza diciéndonos, hasta que la muerte haga para siempre enmudecer esta lengua propia, que muere con nosotros, tan precedera e ineficaz, tan nuestra y tan frágil. (2008: 223)

Así acaba el ensayo de Esperanza López Parada, que vuelve a anidar en una paradoja que se constituye en espacio propio de su poesía: la íntima correspondencia entre el lenguaje y la muerte. Ahora bien, lo interesante aquí es que el muerto ya no se precinta en un interior que nos protege de su contagio. El contagio ya ha sucedido y el tabú por tanto se ha roto. Estamos dentro del círculo de la muerte o, mejor dicho, se ha borrado la línea que traza la diferencia. Tampoco hay diferencia entre escribir y borrar, entre el sonido del habla y el “murmullo gigantesco” del silencio: es el punto en que, como dijera Blanchot, “el lenguaje se hace imagen, se hace imaginario, profundidad hablante, indistinta, plenitud que es vacío. Este silencio tiene su fuente en la desaparición a la que está invitado aquel que escribe” (1992: 21). Se trata ciertamente de una crisis, una crisis en el sentido en que la define René Girard: un colapso de las diferencias que mantienen el sistema social (1998: 56 y 57).

Esperanza López Parada no evita por tanto la crisis, no la esquiva, porque el hundimiento de las diferencias que entraña el instante crítico supone al menos una cercanía: “Hablemos toda la noche, hablemos continuamente, pasemos el rato en compañía” (2008: 223). Antes, en el mismo ensayo, la poeta se había preguntado: “¿Será posible que el lenguaje, que nos condena a un laberinto de autorreferencias, proporcione las armas para escapar de esa cárcel? [...] ¿El ‘nosotros’ que el sistema pronominal provee nos redime de la cerrada condición del ‘yo’?” (220).

Toca ahora perseguir esa conjugación plural que emerge cuando la ironía deja de abrir la zanja entre el yo y su otro. Esta forma de comunidad requiere otra retórica, una que, sin olvidar la experiencia monádica y nuestra naturaleza fragmentaria, permita asumir la peligrosa cercanía. La poesía de Esperanza López Parada responde a este desafío ahondando en un tropo que ha acomodado su producción poética posterior. Este tropo reconoce el final al que nos conduce la ironía, pero trabaja una continuación más allá de este final. El estudio que ahora realizaré de esta tropología demuestra, por una parte, que la poesía de Esperanza López Parada no se limita a expresar el angustioso existir de un individuo ausentado de sí y de los otros, pues en la continuación que logra este tropo se juega la emergencia del plural que nos redime. Por eso su estudio resulta crucial para el tema de este capítulo, que no es sino las dificultades de pensar una sociabilidad cuando la unión del significante de la *Ursprache* y su significado –un absoluto que se puede llamar Dios o naturaleza humana– ya no tranquilizan nuestro pensamiento postmoderno.

### 3.2. *El origen que corta*

El tropo que quiero estudiar apenas tiene nombre. Más que una figura, se trata, en realidad, de un lugar del poema, sobre el que operan tropos varios, en especial el encabalgamiento y la parataxis. Pero encabalgamiento y parataxis son solo dos formas que afectan a este lugar del poema que en los libros sucesivos de Esperanza López Parada cobra un inusitado protagonismo. El talento poético de esta autora brilla aquí más que en otra parte y ha sido su campo privilegiado de experimentación poética. Me

refiero al final del verso, que no al final del poema. No me interesa cómo el poema acaba sino, más bien, cómo un verso colinda con el siguiente para observar la vida del poema en su intersticio.

Tras *Los tres días*, Esperanza López Parada publica *El encargo* (Pre-Textos, 2001). Este libro se compone, como el anterior, de un conjunto de series que reúnen poemas más o menos breves. Sin embargo, a veces aparecen un tipo de poemas que se diferencia del resto de composiciones de su serie por una peculiaridad que es a un tiempo ortográfica y poética. Estos poemas, uno o dos en cada serie, carecen por completo de puntuación. En realidad, esto no es del todo cierto: algunos de estos poemas presentan comas, por ejemplo, pero me refiero a que en ninguna de estas composiciones se lee una coma o un punto al final del verso. Solo un espacio blanco conecta un verso con el siguiente. Soy consciente de que esto parece una nimiedad –y de hecho ha pasado inadvertido por la crítica– pero el hecho de que la poeta haya repetido esta disposición estética en libros siguientes invita a pensar que esta ausencia de marca se ha convertido en una marca querida para Esperanza López Parada. Algo debe de agitarse bajo la superficie de estos intersticios blancos para que la poeta los frecuente tan a menudo.

El primer poema de estas características aparece ya en la primera serie de poemas, “La deuda”, que emerge en un universo conformado por un léxico y un imaginario de referencias comerciales o mercantiles. La balanza de ganancias y pérdidas se convierte aquí en la metáfora matriz –la “metáfora absoluta”, diría Blumenberg (2003: 63-64)– de esta intrigante constelación de poemas que representan “el hundido negocio” y “los cálculos aciagos” (López Parada, 2001: 7), la cuenta angustiosa de días y experiencias, quizá como un auditor busca entre los números la riqueza perdida: “mientras se pudre el

grano desde el corazón, / se echa a perder el corazón mismo [...]” (7). Y también, en el segundo poema del libro: “hago cuentas estrechas en tanto las horas crecen / y aumentan cada ve los múltiplos del trigo. / Hoy estoy donde estoy y mañana me ausento / y lo que hoy no tengo, mañana lo calculo” (8).

La pérdida y la necesidad de compensar la ausencia atraviesan los poemas de esta sección, pero, precisamente porque está perdida, la auditoría poética solo puede conformarse con el juego de manos que sustituye lo perdido por su metáfora, por el nombre que lo recubre.<sup>167</sup> La imaginería comercial que estructura estos poemas responde en el fondo a esa carencia del pensamiento que, incapaz de alcanzar el concepto, recurre entonces a la metáfora para cuadrricular sobre ella el mundo. Pero el suplemento de la metáfora apenas sosiega el pensamiento, que averigua la pérdida por debajo del nombre. Creo que esta es la experiencia que propone el primer poema de las características que antes he señalado. Lo transcribo entero para ofrecer una imagen completa de lo que hablo:

Hay quizá una cifra que no se agrega  
Que permanece para siempre separada  
Hay un número imposible de sumar  
Un resto que no se rescata y se deja  
Hay una cantidad secreta sin resolver  
Una raíz real que nos traspasa (2001: 11)

---

<sup>167</sup>. El rendimiento de la “metáfora absoluta” según Blumenberg es precisamente el hecho de que la plasticidad que aporta permite representar lo que de otra forma no se exhausta en ninguna experiencia o cognición, el “siempre inabarcable todo de la realidad” (2003: 63-64).

Se aprecia en primer lugar la ausencia de signos de puntuación en contraste con el resto de composiciones de la serie. Esta ausencia genera ciertas relaciones entre los versos. El signo de puntuación puede cercenar o hilar, pero la relación que se establece en esta disposición no supone en realidad un incremento o una disminución de la conexión entre verso y verso, sino que propone más bien un modo distinto de estar juntos. Ningún punto cierra el verso. El verso no acaba; no tiene un final delimitado por un signo: el signo no lo contiene. Su movimiento no va de signo a signo, sino que oscila entre dos espacios en blanco. O, mejor dicho, tiene un inicio, una mayúscula custodia su origen, pero su flujo de sentido no conduce a otro verso, sino que desemboca en un silencio, en un intervalo blanco de tiempo. Cada verso oscila entre su inicio delimitado y su naufragio en el blanco, sin otro verso que lo redima.

El verso, por tanto, se encuentra aislado, “no se agrega” y “permanece para siempre separad[o]” (López Parada, 2001: 11). Cada verso se yergue como una columna solitaria en un conjunto que no levanta ningún friso, la techumbre de aire de ningún templo. Esta soledad del verso transmite en su lectura la escisión de un secreto que no quiere sumarse a la cuenta, al balance menguante de días y experiencias. Lo perdido no comparece, pues el poema está saturado de expresiones de gran vaguedad referencial: abundan los determinantes indefinidos, el “hay” aún más nebuloso, el lenguaje desencarnado de la matemática. Lo perdido solo se experimenta en la negatividad de estos versos dispersos, disgregados, que no constituyen ninguna “figura” porque son la huella de una pérdida. Y esto es lo único “real”: la “raíz” que nos traspasa. Por tanto, el origen en mayúscula que el poema propone –la “raíz real” del verso– no tranquiliza su solitaria oscilación, pues la pérdida se halla ya en el origen: no la *Ursprache*, sino su



crisis, es nuestra mayúscula.<sup>168</sup> Somos hijos de Lord Chandos: nuestro lenguaje no puede enhebrarse.

Así, el tipo de poemas que he comentado representan un momento de lucidez en el que la poeta recuerda la imposibilidad del discurso en medio de su discurso poético, como una isla de desasosiego ante la que es mejor seguir navegando, no interrumpir el flujo con el punto. Otros poemas de estas características expresan una conciencia mordida por la carencia, mordedura que es la señal de su linaje. La segunda parte de *El encargo* se titula precisamente “La marca” y en ella encontramos dos poemas sin signos de puntuación. Ambos reflexionan sobre esta herencia.

Uno de ellos extrema el fragmentarismo de esta escritura para explicitar nuestro origen crítico. Quien padece ahora es un niño –del cual es difícil pensar una anterioridad que no sea congénita–: “El niño se quejó a eso de la tarde / Me molesta la luz en los ojos / Y en la cintura como una punzada” (2001: 20). El cuerpo del niño sintomatiza un mal desarticulado, un malestar, un daño multiforme que aflige en los ojos pero también en la cintura. La desarticulación que nos aflige –nos dice en seguida el poema– se remonta a nuestra procedencia: “Venimos de algo que corta / Nosotros somos lo que queda cortado / Ramas desgajadas en pleno bosque” (20). Por eso nuestro idioma no es más que una gavilla de ramas recogidas del suelo, un manojo de versos que ya no forman ningún árbol: “La marca redonda del comienzo / habla sin dientes en el centro del vientre” (20).

---

<sup>168</sup>. Según la autora, la escritura fragmentaria contemporánea testimonia el origen truncado del lenguaje y el poema: “los nuevos fragmentos no conducen a nada y nacen ya arruinados” (1999:25). Coincide aquí con otro poeta algo más joven, Juan Andrés García Román, quien afirma la renuncia del fragmento postmoderno a la totalidad (2013: 105), a la “imagen del mundo” (116). Es, ciertamente, un signo de los tiempos que también han frecuentado los poetas más jóvenes, como identifica Morales Barba: “cuando un poeta parte del fragmento hoy no se ha desgajado de nada (ni siente la melancolía de Eliot por reconstruir), no siente la angustia ante el todo [...]” (2017: 34).

El otro poema de esta serie –“La marca”– propone una identidad escalofriante. Se trata de un poema esencialmente enumerativo y agrupa diversos “objetos” cuya superficie está marcada por una inscripción: “Un lunar en la espalda del que hereda / Las muelas del náufrago en el leño / La cuenta que el preso lleva de los días” (2001: 16). En el medio del poema, surge entonces un signo de igualdad que identifica estos elementos con “El ramo de laureles en el balcón atado / La ceniza en la frente de los miércoles / La muerte asomada a la hora del vivo” (16). Esta identidad dirige el curso que ha de seguir la marca de nacimiento –el lunar en la espalda–: lee el destino de muerte que ya adelanta y se precursa.

Así, el poema reconecta con *Los tres días* al interpretar los signos como manifestaciones de la viva interioridad de la muerte en nosotros. Recupera además el esquema hermenéutico que operaba en *Los tres días*. La muerte goza de una extraordinaria legibilidad. Es la visión más lúcida. El pliegue que junta los tres elementos citados en la primera parte del poema –el lunar en la espalda, la tabla del náufrago, la cuenta del preso– con los tres elementos últimos –el ramo en el balcón, la ceniza en la frente, la muerte acuciante– se encuentra en el medio del poema, en el cuarto verso, que arranca “significa lo mismo”.

El pliegue del poema, aquello que reúne la disparidad de elementos, es una operación interpretativa que proyecta el significado mortal sobre la superficie de una espalda, de una tabla y de una celda.<sup>169</sup> Estas superficies no en vano aparecen inscritas, pues el proceso significativo es, como ha defendido Ricoeur, una “inscripción”. Lo hemos visto ya en referencia al uso de la métrica en Álvaro García: la métrica

---

<sup>169</sup>. Una operación de lectura parecida ocurre en el poema inmediatamente posterior. El signo que se dibuja en la pared a la altura de la cabeza del niño y que progresivamente va midiendo su crecimiento es leído como una inscripción de lo mismo, su impostergable y terrible vocación horizontal: “La línea no mide un crecimiento. Traza la horizontal con la tiniebla” (López Parada, 2001: 17).

coordinaba el tiempo personal de la vivencia con el tiempo cronológico y el tiempo histórico, lo cual generaba sentido en sus poemas. Ahora la inscripción pespunta lo heterogéneo con el hilo de la mismidad. La muerte vuelve a funcionar como el significado absoluto que acude con suma naturalidad a sus significantes-objetos en la correspondencia de la *Ursprache*. El origen es la rotura, la desarticulación, la muerte, pero esto ya es una comunidad que aparece “subrayada” por la escritura fragmentaria: “el fragmento está ahí no para reenviar ya a una plenitud de la que antes partía, sino para subrayarnos la mortalidad y finitud de todas las labores posibles” (López Parada, 1999: 26). Al igual que todos los versos de los poemas comentados desembocan en un silencio blanco, aquí intersecan nuestras imágenes del mundo. La negatividad nos aporta, paradójicamente, una realidad, una vida y un sentido que en *Los tres días* pertenecía a los muertos:

Acaso la herida nos confirma,  
nos da más realidad,  
como los que velando  
se golpean las mejillas  
cuando el sopor atormenta.  
Con su crudeza el dolor  
nos despierta y nos fija

un poco un momento aquí. (2001: 18)

3.3. *El final que no termina*

La figura en que nos adentramos responde a la estética del fragmentarismo. Los versos que componen la mayoría de los poemas citados presentan una complejidad autocontenida, cerrada sobre sí, como el erizo con el que Friedrich Schlegel compara el fragmento. La ausencia de punto final marca la independencia de un verso respecto al otro que le sigue, pues apenas se ve afectado por su continuación.<sup>170</sup> Continúa, pero en sí mismo, en la perpetuación del espacio en blanco en que desemboca. Ese espacio deja abierta la posibilidad de un desarrollo no acometido por la escritura del autor. De alguna forma, su perfil mellado pide que la lectura lleve a cabo esa imperfección ortográfica que se convierte en signo transparente, en la terrible transparencia de nuestro ser ausentado. La estética de Jena contaba con una escritura múltiple que desarrollara conjuntamente el espíritu ovillado en el fragmento. Los versos de Esperanza López Parada también cuentan con la colaboración, pero de un carácter mucho más violento. Aquí lo que se escribe dialógicamente no es la vida del Espíritu, sino una trama biológica de sangre y deseo, como se desprende del poema titulado “(Pista)”.

Cada animal de este poema deja un rastro y abre un camino que atrae a su compañero o su depredador. “La ruta íntima que segrega el caracol”, “la entraña hecha silbido de la araña” o “la huella eficaz de la liebre seducida” son ejemplos de “lo que deja el animal para ser hallado / por aquello que apetece o aquello que odia / el amor y la muerte en el rastro de linfa” (2001: 48). El poema reúne distintas maneras de persecución, que el poema dinamiza desde su propia forma. La disposición fragmentaria

---

<sup>170</sup>. De hecho, Martínez Fernández, en su estudio sobre la importancia del “fragmentarismo” para la poesía española contemporánea, determina “la supresión del punto final” como rasgo característico de la escritura fragmentaria (1996: 82).

resulta aquí expresiva ya que en que entre animal y animal –cada uno guarecido en su propio verso– no se levanta la protección de una frontera: cada verso se extiende en un espacio en blanco que –como enseña la estética de Jena– puede ser atravesado. El fragmento es la escritura donde se socava la integridad de la mónada, donde la pluralidad que persigue el rastro de linfa la mancilla.

La pluralidad que amenaza con su hambre o que acompaña con su deseo pone de manifiesto la caducidad común. Es cierto que aquí ningún dios, ninguna inmortalidad, ningún yo, tutela la seguridad del individuo, pero de esta pérdida el balance de cuentas saca en limpio una ontología débil, pasajera y compartida:

En cada caída  
nos derrumbamos todos  
Hacia abajo nos arrastra  
una herida común  
Caemos siempre en plural  
Resbalamos juntos  
en este barro que somos (2001: 61).

Esto no significa que Esperanza López Parada acuda al monismo metafísico que vimos en Bergson para hallar en el fin de las limitaciones un consuelo a la caída. Ni siquiera se alinea con el bergsonismo reintroducido en la postmodernidad por Deleuze y Guattari en *Rizoma* y otras obras que celebran lo múltiple y la radical desindividuación: “A esos sistemas cerrados, los autores oponen sistemas acentrados [...] en los que los individuos son todos intercambiables, definiéndose únicamente por un *estado* en un

momento determinado” (Deleuze y Guattari, 2016: 39).<sup>171</sup> Estas curas para el esquizoide que cada uno llevamos dentro nada tienen que ver con la angustia que sufre el ser individual encerrado en su aislada imperfección. La individualidad no es una ilusión que uno puede deshacer para gozar la orgía de lo múltiple, trasunto de una *Ursprache* de signo negativo. En este sentido, la poesía de Esperanza López Parada no nos ahorra la zozobra de nuestra condición monádica. Precisamente, la fragmentación supone una búsqueda de la parataxis, de poner juntas dos unidades. El fragmento es en sí una unidad, solo que radicalmente incompleta, ausentada en sí misma, a medio hacer: es nuestro lenguaje y nuestra condición.

La tarea que emprende la poesía de Esperanza López Parada no consiste en deshilar la unidad para ponerla en comunicación violenta con la heterogeneidad, sino en llevar la unidad hacia el límite de sí misma y sobre todo cuidar que ese límite no se cierre, que nada opaque el espacio en blanco que puede conducirnos al otro verso sin confundirnos con él y sin diluirnos en la totalidad fluida del poema. El misterioso poema sin puntuación al final de cada verso que pertenece a la sección central de *El encargo*, titulada de manera homónima, podría considerarse en este sentido una poética que expresa el trabajo de la escritura:

Heredo un deber, una atención, una guardia  
Custodio las llaves de una puerta sin goznes  
Y toda la noche entran, aunque otras veces  
Estoy en pie frente a la ventana abierta  
La ventana bate en los dos sentidos de su eje

---

<sup>171</sup>. Todos conocemos el famoso ejemplo de rizoma según el cual “la orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa; pero lo avispa se reterritorializa en esa imagen” (2016: 23), que guarda evidentes paralelismos con el ejemplo de la avispa y la oruga en *La evolución creadora*.

A un lado se vuelve a otro se desvencija

No importa de qué lado el aire la cierra (2001: 39)

Así, la escritura cuida de las aperturas. Su deber no es impedir la entrada por una puerta que al final y al cabo no puede cerrarse ni abrirse –carece de goznes–, sino más bien mirar, atender a ese intersticio, el punto de nuestro recinto existencial por el que la comunicación puede darse. ¿Es el “portazo” que da el aire un mal presagio, una derrota de la comunicación ante la que uno solo puede rendirse, encogerse de hombros y musitar para sí “no importa”? Si lo es, es porque el poema acaba ahí, porque no lo sigue otra ráfaga de viento que abra el verso de nuevo.

Aun así, esta “guardia”, esta vigilia ante el extremo para que el extremo no acabe, no consigue con su esfuerzo y su desvelo la “gracia”. Al final de la sección de “El encargo”, la vigilancia hace un gesto de solidaridad, escribe un signo de empatía para los ojos del otro: “pusimos anoche una vela en la ventana, / un pobre consuelo, pensamos, para aquél que / con sus pertenencias en atillo bajo el brazo / anda errando este invierno perdido” (2001: 42). Pero, por obra y gracia del reflejo en el cristal de la misma ventana, la luz refracciona y se vuelve hacia el interior, iluminándolo: “se extendió el resplandor por dentro y fuera / como una gracia plenamente concedida, / un don que regresa” (42). En el límite, sin quebrarlo, la llama se multiplica, se hace doble.

El lugar donde el gesto solitario se hace múltiple para alumbrar los dos lados de la noche es la ventana, el umbral, la frontera. En el espacio en blanco lo que damos, regresa. Su matemática exacta equilibra la cuenta, tranquiliza la auditoría de la pérdida. Pero aquí surge de nuevo una equivalencia sorprendente, una paradoja fulminante: el espacio en blanco es la palabra misma. La palabra triunfa en su reverso de silencio. Esperanza López Parada llega a compararla en este sentido a un “mantel” “que se use al

almuerzo y cuyo trabajo / resulta mejor si en nada destaca / si no se nota que está sobre la mesa / todo extendido y cubierto de dones, / fruta, pan, carne. [...]” (2001: 29). En efecto, su función parece contentarse con mantener la individualidad, conservándola y alimentándola: “una frágil membrana / entre el mundo y el mundo” (29), pero en ningún momento “[...] es ojo y menos es mano / ni cuello ni nave alta que transporte / hombres” (29). Su equivalencia con la membrana sugiere pensar la palabra precisamente en un instante de fragilidad en que un verso acaba y otro verso empieza, en el silencio vigilante y en vigilia, allí donde –como escribe Agamben acerca del final de verso, especialmente encabalgado– “la poesía vive solo en la tensión y en la diferencia (y por eso también en la posible interferencia) entre el sonido y el sentido, entre la esfera semiótica y la esfera semántica” (1999: 109).<sup>172</sup>

Esta fragilidad que divorcia lo semántico de lo semiótico en la no coincidencia entre el final del verso y la dación del sentido desinfla la pretensión esencial de la palabra. La poeta dismantela así el prestigio ontológico con que algunos pensadores –Heidegger en especial– han encumbrado el lenguaje. La palabra no pastorea el ser, no transporta hombres; ejecuta de otra manera su capacidad socializadora: debe menguar para emparejarse con el ausentado ser humano. Su identificación con el gozne, con el punto de silencio donde dos intervenciones colindan, descubre el funcionamiento de su propia economía: un trueque sencillo entre el nombre y la cosa. Su éxito queda reflejado en el poema que cierra la serie “La tarea”, que celebra la “conciliación” de los nombres

---

<sup>172</sup>. Podría especularse que el ensayo de Hölderlin *El devenir en el declinar* versa sobre todo declinar y esto incluye el fin del verso: “la patria que se extingue, naturaleza y hombre, en tanto que dan en una interacción particular, conforman un mundo *particular* devenido ideal, y una trabazón de cosas, y en tanto se disuelven es para que de él y del género restante y las fuerzas restantes de la naturaleza, que son el otro principio real, se forme un mundo nuevo, una interacción nueva [...] Pues el mundo de los mundos, el todo de los todos, que siempre *es*, solo se representa en todo el tiempo [...] y este ocaso y principio es, como el lenguaje, expresión signo representación de un conjunto vivo pero particular [...]” (2014: 233).



con las cosas en un banquete (2001: 32): se pide “carne, pan, vino, uva dulce” y las viandas llegan “de un extremo de la mesa” (32). Este éxito de la comunicación en el que “lo dicho / no se alejaba del acto de nombrarlo” (32) consiste en poner en relación dos extremos mediante un adelgazamiento. El lenguaje se hace lo más fino posible para reducir el espacio entre el hambre de la boca y “los dones justos”. Solo en la delgadez su mediación resulta necesaria.

Sin embargo, la pretensión ontológica del lenguaje se expurga muy difícilmente. La profundidad del lenguaje parece inevitable pues es el lenguaje una de las operaciones que abren esta misma profundidad. La representación se inmiscuye entonces en la economía satisfactoria de la presencia. ¿No son “carne, pan, vino, uva dulce” elementos pertenecientes al imaginario simbólico de la eucaristía? ¿Y no recurren a su prestigio simbólico para allanar la comunión de “los dones justos”? ¿No hace inteligible el significado cristológico de estos elementos la confesión de fe en la encarnación del lenguaje –“Crees en nombres conciliados” (2001: 32)–? El valor de lo ausente –esa plusvalía de la representación– altera entonces el trueque doméstico entre nombre y cosa.

#### **4. El sentido encabalgado**

##### *4.1. La refracción de la luz*

La lectura anterior de *El encargo* averigua una poética para Esperanza López Parada. Esta poética mira al sesgo: dirige el lenguaje oblicuamente; lo trabaja no en su

caudal, sino en su orilla. Su poética desplaza a los márgenes del verso –roto en su final y su principio– la destilación del sentido: “la escritura breve imita esa carencia de conclusiones de lo vivo y se construye [...] sobre la fe de que la realidad sólo adquiere sentido para quien sabe verla incompleta” (López Parada, 1999: 58). El fragmento sería una forma de la “escritura breve”, es decir, de la escritura de una fugacidad inscrita sobre la permanencia. Una fuerza centrífuga descentra el tranquilo aposento del sentido y lo desliza hacia el inquietante lugar de la finitud. Pero al conducirlo hasta allí, el sentido refracciona como la luz de la vela contra la ventana y produce un doble alumbramiento: hacia el interior y hacia el exterior. Se reconoce el término como espacio compartido: la muerte, y no la plenitud, se alzan aquí como mundo común.

De esta forma se recupera de estraperlo aquello que se había desterrado. Esperanza López Parada había negado la posibilidad de construir un mundo más amplio a partir del fragmento: “Los nuevos fragmentos no conducen a nada y nacen ya arruinados, sin que la reflexión hermenéutica pueda utilizarlos como huella, como principio de la madeja para recuperar el mundo más amplio” (1999: 25). Sin embargo, es la misma ruina lo que permite la empatía: el conde de Volney se sienta a contemplar la arruinada Palmira, pero su desolación imanta su capacidad empática y acaba imaginando la ruina de su querida Francia (Volney, 1854: 5-12).

La recuperación del “mundo más amplio” encuentra su correlato objetivo en el acercamiento de la vela a la ventana. El reflejo de su luz señala la doble dirección de la escritura: a la fuerza centrífuga que desplaza el lenguaje hacia su extenuación le corresponde una ganancia centrípeta de los significados que regresan espectralmente, como el fantasma de llama que rebota contra la noche. La dinámica de los signos se parece a la fluvial: llega una crecida que vuelve a recoger los sentidos orillados para

devolverlos al cauce. Esperanza López Parada se da cuenta de esto: “la escritura no es sino un ejercicio desacralizado de ida y vuelta, ejercicio de llegar hasta el fin y retroceder al principio, un movimiento perpetuo, vano e irracional, un baile desaliñado y gratuito, movimiento de mosca alrededor nuestro” (1999: 83).

Por eso la escritura cuida del límite, pero es incapaz de cerrar sus ventanas. Porque de alguna forma ese reflujo no le corresponde al autor. Quien apuesta por el fragmento, sabe que su texto lo borra. O, mejor dicho, lo arrastra hacia el espacio en blanco como a cualquier otro sentido: “Al mostrarse partidarios de considerar el texto como el lugar de las desapariciones [...] producían una escritura que se lanzaba inerte a esa experiencia desnuda del lenguaje, a ese afuera donde se desvanece hasta el sujeto que habla” (López Parada, 1999: 11). La fragmentación agita una “semiosis inconstante” (López Parada, 1999: 14) y el carácter incompleto y abierto del verso alimenta un movimiento perpetuo que acaba por transformar el discurso: “la continuidad del discurso se asegura porque siempre puede devenir otra cosa, dado que no se ha abrazado afiliación o identidad alguna” (1999: 12). Así, el lenguaje del avellano y la madre selva “aseguraba” la continuidad porque devenía otra cosa que él mismo: un mensaje de amor.

De esta manera, el verso que fluye hacia su fin, hacia su continuación menguante como reverberación mínima en el silencio del espacio en blanco, acaba recuperando significados para su magra dieta. No detiene el batirse de la ventana, no tapona el espacio, y el significado regresa porque una mirada atraviesa esa hendidura e inscribe sentidos en la adelgazada piel del lenguaje. Por ahí se cuele la simbología eucarística del pan y el vino, la metaforología de la encarnación, en un poema que quería manifestar un lenguaje inmediato, limpio de historia, reconciliado con la sencillez de las

cosas. Otra vez, la semiosis se ve afectada por la materia oscura de la ausencia, que reclama su dote en la significación, su porción de elocuencia. La mirada lectora, ausente durante la escritura, viene desde su final para preñarla de sentido.

#### 4.2. La línea cabal

En su *Teoría del fragmento*, Bartozszynski apunta el íntimo entrelazamiento entre la estética fragmentaria y una época de abstracción perdida –como sigue siendo la nuestra–: “El escribir fragmentos, supuestamente, también expresaba la impotencia de los sujetos creadores en lo que atañe a la aprehensión cognoscitiva de ciertos fenómenos” (1998: 17). También Benjamin, como hemos visto, señala el escamoteo del trauma a la figura que intenta hacerlo inteligible. El fragmento representa la crisis irónica de la imaginación, incapaz de dar forma a una experiencia que la sobrepasa.

Sin embargo, no es esta la experiencia que predomina en *La rama rota* (Pre-Textos, 2006). Contrariamente a lo que pudiera parecer, este tercer poemario de Esperanza López Parada que voy a analizar no se satisface con la representación destazada de la “imagen del mundo”, sino que respunta los fragmentos en una labor de *patchwork* –como se lee en las solapas del libro–. El hilvanado no fuerza la homogeneidad, pero ofrece no obstante una heterogeneidad hecha imagen a partir de la costura de lo diferente. El hilo que enhebra los fragmentos de esta imagen sigue naturalmente el movimiento de su aguja, que reiteradamente va del inicio del tejido y regresa del final con la nueva fuerza extraída del afuera, del lugar del contagio.

La pauta de este movimiento se adelanta en el primer poema del libro: “Voy y vengo por la plaza, la recorro / como en despedida” (2006: 13). Se trata de una reiteración inquieta, que apenas llega cuando ya se despide. Tal rapidez da la apariencia de una fuga, pero la “despedida” está no obstante contenida en un espacio de eminente significación simbólica: la “plaza”. La plaza contiene un movimiento reiterativo porque ella misma ofrece un espacio potencialmente infinito donde este movimiento puede desarrollarse: “[...] La plaza sigue / en soportales que contienen con arcos / su infinito. Voy y vengo y digo adiós.” (13). El emplazamiento del poema nos remite a un espacio genérico, ubicuo en ciudades y pueblos de España, pero igualmente frecuente en la tradición literaria. La plaza es el espacio mítico de Vicente Aleixandre, lugar donde el poeta se funde eróticamente en el cuerpo de la multitud –ocurre en “El poeta canta por todos” de *Historia del corazón*–. La plaza también pertenece a la geografía erótica de Claudio Rodríguez. En *Casi una leyenda* encontramos un poema como “Momento de renuncia”, en cuyo cubismo imágenes de un condensado erotismo intersecan con retazos de descripción de la plaza. Pero es también el lugar predilecto de la poesía de Baudelaire: Benjamin ha escrito memorables páginas sobre la deambulación del flâneur por las galerías y arcadas de París y ha descrito esta erótica de la mirada y la masa popular (2008: 145-146).<sup>173</sup>

Sobre todo estas dos referencias aparecen incorporadas en el poema. La dicción de ese “como en despedida”, además del hecho de que esta despedida se sitúe en una plaza, parece proponer una cercanía con poemas de Rodríguez como el citado o “Lamento a Mari”, también de *Casi una leyenda*. La referencia a Baudelaire sí que parece más clara en ese par de versos intensamente encabalgados en los que el espacio tan icónico de la

---

<sup>173</sup>. Una escultura de Giacometti, *Esquinas de ciudad II*, figura una plaza. Pero en la pieza no aparecen edificios. Cinco figuras y un suelo común le bastan para representar la esencia de ese espacio público.

plaza queda atravesado infinitamente. El ir y venir respunta por tanto una geografía y un tiempo y quizá por eso sea “infinito”. “Infinito” significa ciertamente lo que no tiene fin, es decir, lo no acabado, lo fragmentario. Pero el “infinito” aquí no se deja mínimamente representado en el espacio en blanco, sino que emerge, probablemente por obra de la mediación intertextual señalada, en el verso siguiente. El uso tan marcado y seguido del encabalgamiento llaman la atención sobre esta figura que consigue atraer al movimiento por la plaza su cualidad de infinito.

Esperanza López Parada ya había escrito la cualidad *non-finita* de su verso en *El encargo* mediante la suspensión del verso en el espacio en blanco, pero aquí se incita al infinito de otra forma. La fragmentación recurre ahora al encabalgamiento. El encabalgamiento es una figura de la desarticulación en la que, como Agamben proponía en su cita, la esfera semántica se desgaja de la esfera semiótica. Esta desarticulación hace que el sentido se desparrame al siguiente verso. Se trata entonces de una superabundancia: un infinito que el movimiento de un solo verso no contiene.

Frente al calco del verso que imita la frase, Esperanza López Parada apuesta entonces por una disposición formal en la que precisamente ha destacado Claudio Rodríguez, quien ha cultivado el encabalgamiento mucho más que el exquisito metrista Baudelaire. El encabalgamiento, ya desde el primer poema del libro, se anuncia como una figura que determina la inscripción del sentido en los objetos y espacios referidos. El “movimiento perpetuo” de la escritura encuentra acomodo formal en la superabundancia de esta figura retórica que, por afectar el fraseo, no deja de ser por ello una figura de sentido. Este sentido parece provenir además del punto donde se encuentran el final de un verso y el inicio del verso siguiente. Si se toma como ejemplo ese “La plaza sigue / en soportales que contienen sus arcos / su infinito”, se descubre

que el sentido que propongo para este momento del poema emerge del roce entre el final y el inicio, entre la muerte y el nacimiento de los versos. Ciertamente, el sentido nos llega de alguna forma de un final que se encuentra “antes”, esto es, el sentido nos alcanza desde la muerte. En este caso, el sentido que inscribimos en la plaza proviene de los muertos, cuyo final ya pasado se abre en un gesto significativo que alimenta la escritura desde antes de la escritura. Pero esto quiere decir que al menos un sentido que el pasado pretendía se halla impostergablemente diferido no solo al momento presente, sino al futuro que pueda regresar a él y extraer de allí su riqueza: la diferencia del sentido es infinita. Esto queda expresado en la im-perfección del sentido sintáctico que aqueja el verso encabalgado sobre otro, donde el sentido solo es una promesa que queda suspendida.<sup>174</sup>

Más adelante, el poema hace un aspaviento para señalar su propia constitución: “Lo real existe en la juntura, en la línea / cabal que lo circunscribe y lo anima” (2006: 13). Los versos localizan la realidad en el mismo lugar donde el sentido emerge: en la “juntura”, en el encabalgamiento, que aquí resuena en la mente atraído por ese “cabal” en uno de los encabalgamientos más violentos por metafísico –en clave humorística–: aquel que desgaja el adjetivo del sustantivo, la cualidad del nombre, la apariencia del ser. En realidad, la broma no es tanta, porque si lo real está en la “juntura” significa que lo real está en su extremo, desplazado de su centro esencial, movilizado de la misma forma en que Esperanza López Parada moviliza el sentido de verso a verso: en un ir y venir. El movimiento por la plaza alcanza al final la anagnórisis: “somos sólo relieve” (13), palabra casi imposible que coordina la figura destacada que, no obstante, se halla enredada en su raíz con otras figuras: relieve significa tanto figura como paisaje.

---

<sup>174</sup>. Por eso, Esperanza López Parada se pregunta en otro poema del libro: “Acaso las cosas son un puente / entre lo vivo y lo muerto” (2006: 38).

### 4.3. El eje y el golpe

La sección titulada “Los alrededores” despliega una reflexión poética sobre esta lucidez conquistada en el “movimiento perpetuo” del cuerpo por la plaza y de la escritura por el pasado. En efecto, el primer poema de esta sección no tarda en conjugar en la primera persona del plural el verbo de existencia: “Ésta es la primera tarde del primer domingo / y somos niños aun en la niñez del día / recién vivimos estrenando [...]” (2006: 45). La infancia se presenta en este poema como una comunidad empática: la metáfora matriz es que todos los niños forman un solo organismo: “Eso es la infancia, / un año colectivo y una siesta en conjunto” (45). Pero de esta comunidad se empieza a destacar un bajorrelieve:

[...] Quien contará nuestro tiempo  
en un tiempo, si somos una maña común  
y un acuerdo de gremios, lo que hacemos  
lo hacemos en grupo, a todas partes vamos  
con nuestra global sombra [...] (2006: 45).

Los versos anuncian un desgajamiento: “un tiempo” –el personal, el de cada uno– se escinde de “nuestro tiempo”. La futura soledad con la que se afronta la vida – y sobre todo la muerte– viene expresada por el uso del encabalgamiento, que separa el tiempo individual del colectivo. El tropo del encabalgamiento se convierte en una hermosa metáfora de lo que supone crecer. Pero esta tragedia resulta fundamental para el sentido



del poema, que solo mana desde nuestro destino de soledad: “Quién negará que habíamos nacido / para callarnos en una muerte sola”. El poema solo completa su descripción del *illo tempore* al marcar su límite, con el cincel del verso final que recorta la imagen individual, callada, del alegre lenguaje colectivo.

Dentro del mismo clima, el siguiente poema transparenta la espina dorsal de la realidad, la columna que levanta en una figura todos los fragmentos. La escritura se pone a hacer inventario de distintos elementos de la realidad, objetos menudos que se arremolinan en torno a un eje: el amor, que se fortifica en la forma de ser común de los niños. En el poema el amor se extiende a una comunidad romántica con lo existente:

[...] amamos  
nosotros el lugar de las cosas  
y su nombre, su cobijo, lo que las ampara  
aquel era un reino de formas disueltas  
que nuestro amor por fin reunía (2006: 46)

El plural pasado es el punto de empatía máxima, donde el todo está en todo y por eso todo está completo: “un ciervo era una visión entre los árboles / una carpa era un chapoteo y las cosas / se ordenaban amadas desde un eje / en el que nosotros estábamos completos” (2006: 47). Sin embargo, un texto arruina la construcción del eje del amor que se había iniciado en esta serie. De repente, una composición irrumpe en el orden de estos poemas y trastoca su visión, un “golpe” explicado, anunciado en un poema de largos versículos que aún guarda cierta coherencia con la serie: “Uno vivía en pleno contorno de la vida, en el sitio / que la rodea, todavía no, en el corazón, sino en el puro hueso, / en tiempo precediendo al tiempo, nuestros días cerca del día. / Como a rebaño

en el aprisco nos dispersó el golpe, el raro final” (2006: 50). Esto todavía no es el “golpe”, se mantiene en la fraternidad humana y cósmica de los poemas anteriores. El golpe es un poema que llega de ningún sitio y va a ningún sitio –plenamente heterodiegético, fantástico tal y como uso el término en este trabajo–, un corte en la serie de la niñez que quebranta la alegre comunidad de los niños cerrada a la muerte. El poema es breve, pero sobrecoge por su irrupción en medio de esta serie:

magra y desnutrida la desviada tarde  
cuando calló el dios lo que se esperaba de él  
y el nombre con que se cubre la tierra  
toda firmeza volaba lejos de nosotros  
pálidos servidores suyos, pálidos criados del dios  
y en medio de todas las cuestiones  
éste era el secreto inalcanzable  
cómo resiste el sirviente la ausencia de la orden (2006: 51)

Parece un poema extraído del anterior libro: recupera el decir cortado, la autarquía de los versos, su final blanco y sin puntuación que emula “la ausencia de la orden”. Por contraste, no hay aquí encabalgamiento, solo un discurso compuesto de unidades discretas. Este discurso carece de origen –no lo gobierna una mayúscula– y también de final –ningún signo lo cierra–. Autocontenido, su dispersión no obstante se averigua cuando se descubre el parentesco con otras composiciones de disposición formal similar que vetean *La rama rota*.

La enérgica insurgencia de estas composiciones en medio de las series desquicia el eje. No obstante, el “golpe” que desgozna enhebra de otra manera el poemario. O, más bien, lo que produce este “golpe” en medio de la trama infantil de “Los

alrededores” es la exigencia de un nuevo orden, de una nueva perspectiva que soporte el cortocircuito. El amor, la imaginación, la empatía, no pueden asimilar en su estructura esta dolorosa extranjería que de repente nos arrebató del centro-eje para arrojarnos a la periferia. Justo después, otro poema de estas características –sin mayúsculas, sin puntos– recuerda: “eso lo digo de nuestras vidas antes / ahora somos como los que habitan el suburbio / o conocen la raíz del alba por sus escombros / vivimos en las proximidades del centro” (2006: 52). Así, con este “golpe” repentino adquirimos la conciencia de nuestra excentricidad, próxima pero no idéntica al centro.

#### 4.4. *El amante o el muerto*

*La rama rota* recurre entonces a la composición fragmentaria que ya habíamos leído en *El encargo*. Los poemas que componen las series y que mantienen cierta homogeneidad temática y estilísticas se ven de repente asaltados por una composición diferente –la solapa del libro nos dice que todos estos poemas sin origen y final conforman una sola composición que empieza antes y acaba después de *La rama rota*–. Esta composición única que serpea por el libro se caracteriza por un verso autocontenido, que se esfuerza por mantener abierto su espacio final para que su sentido no salte al verso siguiente. En efecto, los versos de estos poemas apenas establecen encabalgamientos con los restantes: a lo sumo se limitan a repartirse un sujeto de un predicado o un verbo de un complemento de lugar –encabalgamientos débiles–.

Sin embargo, hay momentos donde la escritura no consigue respetar esta exigencia del fragmento que, como el erizo de Schlegel, se enrosca sobre sí. Entonces se

produce un solapamiento de dos órdenes distintos que se ajustan recíprocamente y el poema abre una perspectiva donde dos visiones estilísticas coinciden. Curiosamente, estos momentos cristalizan una experiencia de confusión, como si el ajuste entre dos órdenes de realidad hubiese sido demasiado súbito. Uno de estos momentos es este:

cuando yo era niño  
mi corazón era solo peso  
en el calendario  
del crecimiento ganado  
mi altura era la altura  
sumada al que me llevaba  
en hombros, por tocar  
el frío, la mano quemaba  
en esa condena  
de cristales [...] (2006: 66)

El pasaje que cito lleva a cabo numerosos encabalgamientos sirremáticos, que escinden un nombre de su complemento o incluso una locución verbal (“llevar en hombros”). No pasa desapercibido el hecho de que la figura sintáctica actúe casi miméticamente: “llevar en hombros” y “llevar a caballito” no son lo mismo ciertamente, pero existe sin duda un parentesco. Pero no es esta lejana afinidad la que quiero comentar. Lo que me llama la atención del pasaje es que el verso recurra al encabalgamiento justo en el momento en el que se postula que la determinación física de alguien –la altura– depende de un otro. Lo descrito se ajusta así con la estructura sintáctica de los versos, que también se apoyan unos en otros en este encabalgamiento.

La fuerza de este encabalgamiento solo se entiende bien si se reúnen los fragmentos de esta composición desmembrada y diseminada entre las series más o menos homogéneas. Esta alteración de la estructura autónoma de los versos puede leerse como un “error”, un contagio que sufre la integridad del fragmento al exponerse a un medio donde es frecuente el encabalgamiento. Pero este error aporta a la “historia” una legibilidad distinta: “Y la historia era plana, era limpia, / antes que la manchara / un peculiar sentido de lo errado” (2006: 66). Así acaba este fragmento de poema de *La rama rota*. Lo errado de esta ruptura estilística desvía la limpieza de la “historia”. La historia se abre entonces a una heterogeneidad, pues solo ante esta doblez o bifurcación tiene sentido considerar lo “errado”. Lo que se gana entonces con este contagio es una posición que mancilla la integridad y permite revisar nuestra historia: considerar nuestro propio error. El poema asimila el código estético de su otro y lo incorpora, lo que mella la supuesta autonomía y pureza de los fragmentos.

Otro contagio se lee en la siguiente composición:

hueco oval de las sábanas  
mar arrastrado del lecho  
la manta tiene la hospitalidad  
de un vientre y la acogida  
del abrazo de la colcha  
podría ser la de un muerto  
o la de un amante  
cuando tendiéndose  
repite para la noche  
el invertido contacto del parto (2006: 32)

La perturbación de la opción estilística que en principio regía este fragmento manifiesta a nivel métrico la confusión que sucede en la conciencia. Aquí tres regímenes de experiencia distintos se acercan peligrosamente: el nacimiento, el sexo y la muerte. Esta cercanía peligrosa –propicia a contactos y contagios perturbadores– aparece reflejada en los versos: “la hospitalidad / de un vientre y la acogida / del abrazo de la colcha”. El encabalgamiento sirremático desplaza parte del sentido de la maternidad al encuentro erótico de los amantes en la colcha, que encima se ofusca aún más cuando la poeta escribe que podría “ser la de un muerto”.

En resumen, aunque *La rama rota* desarrolla dos posibilidades estilísticas, la homogeneidad de las series se ve quebrada por la irrupción heterodiegética de un fragmento que escamotea el marco temático de la sección e inserta en ella una imagen diferente. No importa mucho ahora si esta imagen pertenece a una única corriente de conciencia que se desmembra y se disemina en órdenes distintos de la experiencia. Porque esto queda ya de alguna forma implicado en el contagio que sufre la autonomía del fragmento, que en algunos momentos se encabalga en otro fragmento, diluyendo así la integridad de ambos –es decir, arriesgando su naturaleza de fragmentos para trabar una relación con un afuera–. En los dos casos que he estudiado, este encabalgamiento señala además un contagio no solo versal, sino de alguna forma existencial: es un punto donde una forma de vida adquiere una lectura y una perspectiva distinta.

El encabalgamiento logra entonces coordinar dos registros temporales diferentes, cosa que no hacía la naturaleza común de los niños. De esta manera, parece sugerirse que el encabalgamiento favorece la asunción de una otredad por parte del fragmento encabalgado. En la medida en que Esperanza López Parada ha propuesto una idea de lenguaje que se corresponde al ser humano como una imagen especular, cabe la

posibilidad de que el encabalgamiento se presente como un modelo de sociabilidad: una manera de imbricar parcialmente la perspectiva del otro en nuestra perspectiva. Es decir, si el carácter incompleto y solitario del fragmento sirve como correlato de nuestra naturaleza ausentada y “a medias” –como escribía Esperanza López Parada en aquel ensayo–, ¿podría pensarse un encabalgamiento en el que la perspectiva del otro nos contagia, se acomoda en parte de nuestro territorio y nos cede parte de su sentido? El encabalgamiento figuraría entonces la doble semiosis que Lotman establece cuando se produce un contacto entre semiosferas distintas. La alteridad “equivale a la inclusión de este en ‘mi’ mundo cultural, la codificación de éste con ‘mi’ código y la determinación de su puesto en ‘mi’ cuadro del mundo”, “pero también es posible lo contrario: la redenominación de sí mismo en correspondencia con la denominación que me da un *partenaire* externo en la comunicación” (1996: 73). En los poemas comentados, un fragmento incrusta parte de su sentido en otro fragmento, lo cual ocasiona tanto una apropiación de lo otro por parte de la mismidad como una alteración en la economía semiótica de la mismidad.

La quiebra del fragmento como unidad solitaria sintomatiza además cierto malestar con la ideología postmoderna. La postmodernidad ha ofrecido la escritura fragmentaria como forma de yuxtaponer en ásperas parataxis los pedazos de un mundo desmembrado que no guardan entre sí ninguna conexión. Diversos autores –Lyotard, Barthes, Habermas, Said, Rorty– han escrito sobre el desmantelamiento de una lengua y un mundo común desgarrado en parcelas de la realidad que cada vez se dispersan con mayor velocidad. Esta situación encuentra –en Jameson, por ejemplo– un correlato estético en el fragmentarismo.

El ejemplo lo encontramos en Leopoldo María Panero. Cautivado por el imaginario espectral de *The Wasteland*, Panero se deshace del “método mítico” para construir un extenso poema fragmentario que explota los recursos de la desconexión. Su intento fundamental en “El canto del llanero solitario” consiste en cortar todos los hilos conductores y cincelar así esa soledad, la esencial incomunicación en que se encierran los fragmentos lingüísticos y culturales que en su poema se dispersan. Panero desgaja los fragmentos del horizonte histórico que les da sentido para mostrar la devaluación de la palabra.<sup>175</sup> Su poema es al final y al cabo ese banquete presidido por un muerto –“(en los banquetes egipcios un esqueleto / cubierto por un velo presidía la mesa)” (2008: 104)–: el cadáver del Hombre, del Humanismo, del Sentido, etc. Todo elemento cultural que aquí aparece está gobernado por esa muerte, por esa desolación, por esa clausura.<sup>176</sup>

Este uso del fragmento contrasta con la poesía encabalgada de Esperanza López Parada, donde la integridad de la soledad monádica en que los discursos, mundos e individuos se aíslan queda mancillada por un flujo de sentido donde dos fragmentos confluyen y se mezclan. El momento sintáctico donde los dos fragmentos intersecan es el punto en que emerge una sociabilidad nueva basada en una dinámica semiótica que es tanto herencia como revolución: el empuje de un movimiento sintáctico que llega del pasado e inunda el futuro con su superabundancia de sentido.<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup>. Los versos dicen: “[...] la palabra / está devaluada, flora en el vacío / y son torpes sus pasos, perezosa / como si fuera agua, así es preciso / acrisolar su destrucción / en una nueva extensión lingüística” (2008: 92).

<sup>176</sup>. En “Vanitas vanitatum”, Panero parece declarar su propósito poético: “Y he aquí que mi único sueño es aquel final *granizo* / esa inmensa Lluvia que ya nos envuelve / por cuanto padeces el nacimiento de un hijo Hermafrodita / que ha de volverlo todo a su origen, esto es a la Nada [...]” (2008: 115-116). Son conocidas, además, aquellas palabras de su poética: “Todas mis palabras son la Misma que se inclina hacia muchos lados, la palabra FIN” (1988: 194).

<sup>177</sup>. “Herencia y revolución” es el título de un ensayo de Castoriadis donde se describe lo que podría llamarse un programa político del encabalgamiento: “Hoy la relación con el pasado se reduce al turismo arqueológico a bajo precio o a la erudición y al museísmo de toda clase. Debemos rechazar la seudomodernidad y la seudosubversión –la ideología de la tabla rasa–, así



## 5. El comercio de sentido entre los vivos y los muertos

### 5.1. Fuegos futuros

Llegados a este punto, parece matizable el dictamen de Rafael Morales Barba, quien reseña la cerrazón de la poesía de Esperanza López Parada en una agónica soledad, un “laberinto y centro sin Historia” en la que no hay “presencia del otro” (2008: 243).<sup>178</sup> Como se desprende de mi comentario, el pensamiento sobre la alteridad atraviesa la escritura poética de Esperanza López Parada y llega de hecho a afectar profundamente la disposición formal de sus versos fragmentarios. Pero también la alteridad ha sido tema de su investigación académica. Esperanza López Parada ha estudiado en profundidad los encuentros y desencuentros de la época colonial. En *El botón de seda negra*, la poeta centra su análisis en la cultura material de las Indias, con especial atención a la vida de los signos, símbolos, imágenes y objetos religiosos que iban de manos españolas a indias y viceversa:

---

como el eclecticismo (‘el posmodernismo’) o la adoración servil del pasado. Una nueva relación con éste supone revivirlo como nuestro y como independiente de nosotros, es decir, que seamos capaces de entrar en discusión con él aceptando al mismo tiempo que él nos cuestione” (1999: 141). Además, Castoriadis –como yo mismo hago en este ensayo– propone un paralelismo entre el trato del otro y el trato con el pasado: “Así como hemos de reconocer en los individuos, en los grupos o en las etnias su verdadera alteridad, y fundar nuestra coexistencia con ellos en este reconocimiento, del mismo modo hemos de reconocer en nuestro propio pasado una fuente inagotable de alteridad próxima, trampolín para nuestros esfuerzos, escudo con nuestra conciencia siempre al acecho” (141).

<sup>178</sup>. En este sentido, Antonio Ortega ha aportado una visión distinta, aunque igualmente matizable: “la intención del yo, su camino de reflexión, debe entenderse como superación de una interioridad que, en conflicto con la exterioridad, busca su integración, la correspondencia de ambas en una totalidad que resulta armónica, en equilibrio en un lenguaje” (1994: 29).

Son objetos traídos y llevados entre dos mundos con atribuciones prestadas de ambos y una –ahora diluida– pertenencia en exclusiva ahora a ninguno–. Trasladados solo a medias, estas cosas menores, a las que se rinde devoción, esbozan una reticencia que proviene de su pasado y una disponibilidad, una ductilidad de empleo que acaba por exiliarlas del todo. En el proceso han perdido especialización y han obtenido presencia, asegurando a ese precio su controvertida continuidad en un terreno que lo explica o lo comprende solo en parte. (2017: 338)

El comercio de los objetos culturales o religiosos constituye un proceso connatural al encuentro de dos civilizaciones que se miran perplejamente pero que se buscan también la inteligibilidad (2017: 13). La comprensión de otro pasa por hacer sentido de su enunciado y en este proceso se desata una multitud de prácticas que van del asombro a la sospecha, de la analogía a la interpretación de mala fe, del desencuentro iluminador a la mismidad encubridora. En todos estos procesos el símbolo cambia de manos, ofrece su cuerpo a la lectura de otros ojos, y por tanto unos sentidos se borran, otros permanecen y otros se inscriben. De este cruce depende el éxito de la hermenéutica y en gran medida la convivencia. Y, aunque Esperanza López Parada apenas trasvasa la geografía de su inquietud académica a su escritura poética, un interés por esta dinámica del sentido puede apreciarse en su obra lírica.

Creo que esto es particularmente cierto para los signos que provienen del cristianismo. Muy acertadamente en este caso, Morales Barba ha detectado los “signos del cristianismo desocupado” que “habitan nominalmente estos restos de léxico deshuesados” (2008: 244). El crítico se refiere aquí a *La rama rota* y, sobre todo, *El encargo*. Ya señalé para este libro un momento en el que la simbología cristiana se incorporaba con una fuerza quizá no querida a la dinámica del sentido de algún poema.

Pero, en mi opinión, los signos del cristianismo se manifiestan con mayor impacto en el último libro de poemas de Esperanza López Parada, *Las veces* (Pre-Textos, 2014). En el poemario, la autora mantiene una relación con varias alteridades, entre las que destacan la madre muerta y la herencia cultural cristiana. Ambas alteridades se ofrecen aquí como códigos que se aportan recíprocamente una legibilidad a veces tranquilizadora, a veces desestabilizante.

Túa Blesa ha dicho de *Las veces* que se trata de un libro construido sobre la experiencia de la muerte (2015). Aunque desde *Los tres días* la ausencia ha sido el lugar de operaciones de esta poesía, es cierto que *Las veces*, centrado en la figura de la madre difunta, se encuentra atosigado por esta vivencia. Blesa argumenta que la muerte gobierna el libro desde sus primeras páginas, que relatan cómo la familia de la autora se deshace de una indeseada camada de gatos que encuentran en la carbonera de su casa. La muerte se aloja por tanto en la infancia de una pupila ya marcada por “mis primeros muertos mi primer crimen” (2014: 14). Pero la primera parte no se agota en la narración de la turbulenta anécdota, sino que más bien esboza desde aquí la estremecedora correspondencia entre lenguaje y ausencia que es propia de esta autora. El libro no arranca con la anécdota pasada, sino con la pregunta de la ausencia que impacta el presente:

el carbón en su carbonera  
forma esta mañana una pregunta  
no sólo por la supuesta negrura  
no porque pueda acumularse  
sino por la falta de luz en el garaje  
donde luego nacen crías de gato (2014: 13)

Es tortuoso este arranque. Para empezar, carece de la mayúscula que señala un origen, de manera que nos encontramos ante una marca habitual de la poeta con la que signa la naturaleza fragmentaria de la composición. Pero esta ausencia de origen trastoca profundamente el orden temporal. La negra pregunta que forma el carbón parece interrogar el “crimen” de la que la autora fue testigo. Su pregunta por tanto proviene del lugar despejado por la ausencia, por la desaparición de los gatos. Está formulada por lo que no está. Además, la pregunta arroja el crimen al futuro: “donde luego nacen crías de gato”. El adverbio temporal enrevesa la estructura temporal de la serie: el crimen atestiguado en la infancia aparece como evento futuro. La pregunta formulada por el carbón convierte el pasado en destino, en futuro reiterable. El nudo temporal donde pasado y futuro se entrecruzan queda bien atado en estos versos que reflexionan sobre la condición del testigo: “esta lateral forma de mirar el drama / siempre desde más allá / si toda la tragedia pasa en otro sitio / mi corazón arderá en su propia ausencia” (2014: 16).

Ese estar “siempre” “más allá”, en el otro lado de la tragedia, pertenece a la esencia del discurso que da testimonio de un “crimen” –como aclara Agamben en *Lo que queda de Auschwitz* y que ya vimos en un capítulo anterior–. Por eso el corazón del testigo que habla arde allí donde no está, en ese lugar que le es absolutamente inasequible. La inasequibilidad, por cierto, se refleja en el riguroso fragmentarismo que cincela cada verso de este pasaje: ninguno encabalga con el otro, porque aquí no puede haber contagio posible. Los espacios en blanco custodian los flujos sintácticos de cada verso, que se mantienen exigentemente separados. Aquí no hay superabundancia de sentido, sino precisamente lo contrario: el dolor de no estar en que ardemos. Nuestra

propia ausencia en el lugar del otro es un dolor que nos será futuro, que queda aplazado irremediablemente como el sentido final de cada fragmento. Maurice Blanchot escribe muy a propósito:

De ahí que no se puede decir que hay intervalo, puesto que los fragmentos, destinados en parte a lo blanco que los separa, encuentran en esa separación no ya lo que lo termina sino lo que los prolonga, o los deja a la espera de lo que los prolongará, los ha prolongado ya, haciéndolos persistir debido a su falta de acabamiento, siempre listos entonces para dejarse trabajar por la razón infatigable, en lugar de quedar la palabra venida a menos puesta aparte, el secreto sin secreto que ninguna elaboración podría llenar. (2015: 56)

En efecto, parece aquí que la propia ausencia garantiza el futuro de ese fuego en que arderá el corazón, la prolongación de un sufrimiento del ojo testigo que, como el fragmento, no acaba. Por eso, la pregunta del carbón en la mañana pone en el futuro el crimen de la infancia. El origen se ha convertido en un destino doloroso, penetrado por la experiencia de la ausencia propia. No solo el fragmento se adolece de esta blanca separación que pospone el sentido y prolonga el arder: aquí es el corazón –que siempre se mira en el fragmento como en un espejo– el que sufre toda esta in-finitud.

El dolor de la in-finitud se pone en marcha cuando se percibe la propia ausencia para fijar la atención, en cambio, en la presencia del otro que conjuga la primera persona del verbo sufrir. El corazón se da cuenta de quién porta la primera persona de la tragedia e invierte su relación con la alteridad. Ahora él es su otro y de ahí su “propia ausencia”: “si invierto la relación, el Otro se relaciona conmigo como si yo fuese lo Otro, y entonces me hace salir de mi identidad, presionándome hasta aplastarme, retirándome, bajo la presión de aquello que está muy próximo, del privilegio de ser en

primera persona y, arrancado a mí mismo, dejándome una pasividad, priva de sí” (Blanchot, 2015: 22). Esta pasividad, esta “extenuación del sujeto” es el lugar de la escritura (Blanchot, 2015: 19).

Sin embargo, aquí mismo el relato cristiano empieza a trabajar las ausencias –de la víctima y del yo– e inscribe en ellas el sentido, precisamente el escandaloso sentido del dolor: “ardemos en una hoguera interior de ardorosa madera [...] toda esta negrura todo el acarreo toda la crepitación / todo este trabajo hacia adentro este revuelto ojo / para que a través de nosotros asome el fuego” (2014: 18). Este sentido contraviene la angustia del destino blanco del fragmento y reinterpreta “su falta de acabamiento” (Blanchot, 2015: 56) como una vida después de su ceniza:

en el carbón duerme su futuro de brasa  
pero un cuerpo muerto qué encierra  
sino el proyecto de una iluminación  
[...]  
y el cuerpo muerto abierto en luz  
deslumbre aún el mismo incendio (2014: 19)

Cuando se abandona la primera sección y el resto del poemario afronta la pérdida de la madre, la poeta lucha un pulso semiótico con la promesa escatológica cristiana, una batalla de inscripciones, un intercambio de sentidos.

5.2. Lengua materna

La siguiente sección de *Las veces* opta por una estrategia retórica distinta. Abandona la exigencia fragmentaria de la primera sección para adoptar el uso mucho más frecuente del encabalgamiento. Lo que mi lectura de *La rama rota* sacó a la luz también se aplica para esta sección de *Las veces*: el encabalgamiento articula lingüísticamente el entrelazamiento de dos seres que propugna el sentido de la composición. El primer poema es esclarecedor. El encabalgamiento significa el “traspaso” que sucede en la familiar lección de lectura: “Ella me enseñaba a leer / en un libro vencido, / un libro de horas / para el traspaso / del año” (2014: 25). Y también: “[...] Aprendí / de su mano el giro / de los trazos” (25).

La presencia del encabalgamiento para significar este traspaso de generación a generación —que transmite un sentido del texto así como una forma de dar sentido— sucede también en el segundo poema: “[...] Ahora no se hace / así, pero antes las madres enseñaban / a leer, abrían la vida y su despojo” (2014: 26). El encabalgamiento puede leerse como un legado sintáctico y semántico de un verso a otro y traduce de esta manera el legado de la habilidad lectora de la madre a la hija. Esta co-presencia de la madre y de la hija en la lección señala además un momento donde sonido y sentido coinciden milagrosamente: el encabalgamiento dice en el plano del sonido lo que sucede en el plano del sentido. Se trata, por tanto, de una articulación perfecta, contraria a la tensión que Agamben dictaminaba para el final del verso (1999: 109).

No obstante, la lección de la lectura no puede escamotear la finalidad última: aprender a leer la ausencia. Pues la escritura suple la voz cuando esta ya no está. Al menos así la presenta Platón: escritura huérfana de sus padres, texto abandonado a las

violencias de la interpretación y la crítica. La lección de la escritura entonces prepara para la ausencia próxima e ineludible. Esto se señala con una metáfora que ya conocemos: “Una y otra vez sobre la página cieno / las palabras se extraen como carbones / costosos, se juntan las letras como / carros [...]” (2014: 26). El pasaje no solo explota las reservas de sentido del encabalgamiento, sino que además encabalga metafóricamente: la imagen del carbón se endenta en este poema de una sección temáticamente distinta. Este encabalgamiento recupera la imagen del carbón como fuego futuro, pero también como símbolo de una ausencia o lugar de una desaparición. La forma expresa así el “traspaso” pero también la irremediable desconexión ahí en la soledad de “costosos” y de “carros”, términos que se alejan –como caídos– de su nido sintáctico. El carbón adelanta la desaparición que ya se barrunta en el resto de poemas de la serie. “Con el dedo que muere / la madre señalaba / la frontera del páramo” (27), nos dice otro poema; gesto de una expulsión que, paradójicamente, requiere ser leído como un signo.

La madre nos enseña a leer –involuntariamente– la palabra como carbón, es decir, como signo de una ausencia: “Fruto del vientre / de la madre / es este conocer final” (2014: 27), que se apoya en otros versos impactantes: “Sin la madre / nada se sabría de la muerte” (2014: 30). Las palabras se revelan aquí como marca de una orfandad que llevamos en la lengua: “Quizá esa marca fue dejada por ti / para nosotros mucho antes / de que ese signo estuviera previsto / en el alba del orbe, un adiós esbozado” (2014: 33). La herencia de la lectura se convierte entonces en un rito de paso, un proceso de maduración que conduce a la expulsión ritual del seno materno: “Tu descarnada palma de siglos está / ahí para detenernos, aunque no sea / del todo un aviso. «Seguís vivos» / –dice– «continúa vuestros asuntos»” (2014: 33).



Algo recuerda esta escena a *Pedro Páramo*: la madre moribunda que expulsa a Juan Preciado con la orden de encontrar en Comala a su padre muerto. Quizá aludiendo a esto, Esperanza López Parada continúa su poema: “Y es orden indeleble, enviada / a la noche porque más allá / ya no hay salida” (2014: 33)– . Sobre esta escena de la novela de Rulfo, la poeta se detiene en un ensayo dedicado al escritor mexicano y nos habla de las “frases monstruosas”, retazos de discurso imposible porque el vivo no puede pronunciar pero el muerto tampoco –ya que por definición carece de habla– (1999: 156). En su poema, Esperanza López Parada también introduce “frases monstruosas”: “Seguís vivos” y “Continuad vuestros asuntos” sitúan paradójicamente a la enunciativa en una región donde nada puede ser enunciado. Pero es este lenguaje el que se nos ha enseñado a hablar y por eso la poeta puede pronunciar otra “frase monstruosa” por los motivos inversos. Conjugado en un terrible presente, el “dice” cede el turno de habla a la muerta y asevera la actualidad de su enunciación, así como la presencia de su lenguaje en medio de su discurso poético.

Como venimos viendo a lo largo de este trabajo, otra vez el registro de lo fantástico imbuye al poema del poder de hablar un lenguaje de otra forma imposible. La fantasía quiebra el régimen diegético del texto e introduce una cita ultraterrena en virtud de la cual la lengua poética acomete el imposible vedado al lenguaje cotidiano. En el verbo “decir” se produce el contagio entre vivos y muertos cuya distancia ya no puede ser precintada. El contagio aporta a la poeta una herramienta que hace legible el gesto de la expulsión, pero al precio de hablar ahora un lenguaje que se mueve bajo un marco hermenéutico que pertenece al acervo de la tradición: “[...] Al impedir / el paso, la señal puesta en alto / nos veda otra vez el paraíso” (2014: 33). Al final del poema se produce una resurrección en un doble sentido: la muerta se yergue para apropiarse del discurso y

negar la acogida a los vivos. Además, se erige aquí una metáfora veterotestamentaria que es la que aporta legibilidad a la escena: la madre es el querubín que vigila la entrada al Edén. Ahora bien, en realidad, esta metáfora hace mucho más, porque a un nivel más profundo se constituye en el horizonte sobre el que la figura de la madre puede emerger y hablar. Solo bajo el marco de esta metáfora bíblica la madre recupera la voz y por única vez en toda la sección, habla.

Esta tradición, con la que la poeta pugna, configura el poema para permitir su existencia. De alguna forma, este fragmento de sentido heredado de la tradición bíblica conserva parte de sus significados, como por ejemplo el de la promesa de una redención y de un regreso a la vida que acompaña a la expulsión del paraíso. Pero en este caso el regreso a la vida se da solo en la lengua, pues la lengua pertenece ya de por sí a los muertos que nos la han legado. Este retorno del muerto a la lengua queda hermosamente cifrado en otro poema del libro:

ciruelas claudias  
¿no tienen ellas el sabor  
de la rama de donde  
fueron recogidas?  
¿Y no es ese mismo  
el gusto de los muertos? (2014: 56)<sup>179</sup>

---

<sup>179</sup>. Este pasaje prácticamente se entiende prácticamente por sí mismo: a raíz del recuerdo de una anécdota –la madre traía a veces ciruelas de la calle– la poeta remonta el sabor de las ciruelas a la tierra de la que proceden, tierra donde, evidentemente, se entierra. Por el “gusto de los muertos” viene a la lengua. Pero es un “gusto” que además recibe el sentido de la tradición literaria –se trata de un *topos* del que encontramos numerosos ejemplos en la literatura como, por ejemplo, Gabriel Miró y su novela *Las cerezas del cementerio*–. El gusto, que es el sentido de la lengua, proviene entonces de este pasado que regresa a la vida en nuestra sensibilidad.

Pero es en el final del libro cuando el poemario se vuelca sobre sí mismo y reflexiona sobre la forma en la que lengua del pasado articula la inteligibilidad del mundo. Las dos últimas secciones son un intento poético de pensar este contagio. La serie “Todas las noches” desarrolla la “axialidad” de los muertos, que se convierten aquí en el lugar desde el que nosotros miramos. Aunque el luto y el dolor por la pérdida ciega la mirada –“La pena se cierra como un candado / que impide observar” (2014: 63)– la lección de la madre se transforma aquí en una aprendizaje de la mirada que queda con su ayuda abierta de nuevo: “[...] Es ella la que, ajena / a su propio movimiento, enseña a mirar”. Como ya hemos aprendido a identificar, el movimiento del encabalgamiento cifra este impulso de la sintaxis anterior como la fuerza que hace avanzar nuestro propio sentido. De hecho, el “propio movimiento” queda en estos versos cercenado de su propietaria: se vuelve ajeno con el encabalgamiento mismo.

La escritura poética se dobla sobre sí misma para indagar entonces sobre su propio origen, sobre la perspectiva desde la que nace su mirada. La indagación se presenta al principio como búsqueda de la madre en el propio relato –en “mi angustiado recuento”–: “Dónde estás, en qué rugoso nudo del aire, / en qué rama de mi angustiado recuento / estás tú la que mirabas cuando te miraron, / en cuál de esos dos raptos, el propio, el elegido [...]” (2014: 65). Al final de esta composición, se concluye lo difícil de emprender la búsqueda de algo raptado que además se ha tornado ausente, invisible. Ahora bien, su invisibilidad radica en la imposibilidad del ojo para verse a sí mismo, pues su muerte constituye “el principio extremo, / doloroso, / de cualquier contemplación” (65).

Finalmente hemos hallado el otro ausente en nosotros. Este es el “milagro de la anunciación” “que ocurre si ella, la anunciada, mi madre muerta, / alcanza a ver su

mismo revelarse, si ella se convierte en ojo que mira” (2014: 67). Toda esta sección sueña con el reencuentro, con una resurrección al final de la muerte –“Nos veremos otra vez de frente / como se miran los muertos” (2014: 69)–, que constituye al mismo tiempo un viaje a la raíz de la propia lengua y la propia mirada:

Los muertos son los que dan sitio,  
los que con su corazón a tierra  
tiran un eje y clavan una estaca,  
los que permiten una ocupación,  
tan férrea es su forja, no son ellos  
lo que se mira, sino desde donde  
miramos, tan rotunda es su fijeza. (2014: 70)

El trastocamiento de la mirada ocurre con especial intensidad en el poema que empieza “Ahora estoy arriba y veo el agua” (2014: 66). Estos versos acceden como mágicamente a la perspectiva celeste (“desde arriba”), lugar desde el que suele decirse que nos miran los difuntos. El poema goza por tanto de una mirada privilegiada que se desgozna y ocupa durante un instante el lugar de la alteridad –“Es una suave película alterada” (66)–. Esta mirada cumple en el discurso de alguna forma el regreso al mundo que los siguientes versos sugieren: “En la playa, tan abajo, se tuercen / las algas agitadas que el mar / ha devuelto de este lado del fin” (66). Aunque el regreso a la vida –al menos a la vida del discurso– solo queda explícitamente anunciado al final del poema, cuando se desvela que esta mirada contempla una escena en particular: “Desde aquí, extendido en plano, / con una guerra a medias vencida, / el valle de Josafat”.

Según el profeta Joel, el valle de Josafat es el lugar donde se desarrolla el juicio final de Yahveh. Por tanto, es el escenario de la vuelta a la vida para pasar bajo la

inspección del ojo divino. Este regreso, de alguna forma, se lleva a cabo en el imaginario cultural que da pie al poema: la composición restaura la creencia hebrea al asumir una perspectiva difunta pero resucitada. Sin embargo, la ambigüedad del poema permite otra lectura, ya que ese “arriba” también puede referirse a una posición geográfica desde la que se ve el agua. La duda se transparenta en el siguiente pasaje: “Es una suave película alterada, / una superficie de matices / como almas el día del juicio / que exhiban sus peculiares / tratos con una fábula rota” (2014: 66). La ironía regresa entonces para marcar cierta distancia enunciada por el “como” –se trata de una resurrección meramente imaginativa– y por el certificado de defunción de esta esperanza en la resurrección que expide el último verso citado. La resurrección no sería más que una “fábula rota”.<sup>180</sup>

De acuerdo con esta perspectiva, la imagen anunciada de la madre estaría siempre a punto de perderse bajo el filo irónico, como se dice en un poema basado en el mito de Orfeo: “Vuélvete a mirar y pierdes para siempre / eso que ya es pasado” y “[...] pero no te detengas, / no mires para atrás y asustes el esbozo / de inicio que apenas se regresa” (2014: 73). La imagen de la madre aparece solo mediante un acto de fe, un “credo que se murmura” (73). La duda, por tanto, la devuelve al reino de los difuntos. Esto es lo que ocurre en el poema del valle de Josafat: una lectura escéptica hace que la perspectiva sea la de la poeta viva y no la de la madre muerta, por lo que el “esbozo” de la madre que el poema ha resucitado ciertamente se perdería. La vigilancia y la ironía reinscriben a la poeta en el poema de inspiración judeocristiana y evapora así la legibilidad que el relato del cristianismo aporta.

---

<sup>180</sup>. El mismo juego se percibe en un imaginativo poema donde la voz poética accede a una escena histórica. “Un justo” –Cristo– se baña en el Jordán, pero a su lado unas carpas no posponen su furiosa y hambrienta persecución. El poema extrae de este hecho: “Ni dios cambia el ciclo / de la ferocidad que en el origen / lanzó él a rodar entre los días” (2014: 68).

Con este gesto se desvanece una resurrección propiamente dicha: la mirada de la poeta gobierna entonces la irrupción fantástica. Entonces, como escribe Irene Bessiere, la inversión de perspectiva que provoca la otredad en el relato fantástico –en este caso, la mirada desde arriba de la difunta– se normaliza: “la imaginación lo asimila a la salud del mundo” (2001: 89-92). No obstante, contra todo pronóstico, el poema conserva un remanente de la presencia recuperada. La resurrección del otro difunto sucede en el valle de Josafat del lenguaje poético, pues aquí exhibe sus “tratos” con la “fábula rota”, es decir, con la “fabla” rota. Es en el lenguaje donde se inscribe la presencia de la ausencia: “Las palabras se dibujan en el aire / y pronuncian una imagen única” (2014: 75). Se ha deshecho la niebla de la resurrección carnal y espiritual, pero hay una “imagen” del otro en nuestro lenguaje. El final del último poema de “Todas las noches” recupera la tremenda figurabilidad del muerto: su figura es nuestra lengua. Pero esta figura ya no se cincela en el mundo cerrado de la estela –como ocurre en *Los tres días*–, sino que se descubre inserta en nuestra estructura sentimental, plenamente contagiada por la muerte. La figurabilidad del muerto se halla entonces encabalgada en nuestra propia perspectiva, figurada no en una imagen, sino en ese encabalgamiento mediante el cual la onda de sentido del pasado lo sobreabunda y estremece así nuestra sintaxis.<sup>181</sup>

De esta manera se gana esa “imagen única” que comprende al otro, “su rostro” (López Parada, 2014: 75). La comprensión no se alcanza mediante el vislumbre de la mónada por encima de sus muros o mediante un asalto imaginativo: el fragmento custodia sus espacios en blanco. Una comprensión mejor puede hacerse si nos fijamos en el punto donde precisamente se mancilla la integridad monádica de los fragmentos y se produce un intercambio de objetos simbólicos y de sentidos. La poeta inscribe su

---

<sup>181</sup>. Esta venida del muerto a la lengua se funda en la condición heteroglósica del lenguaje. Kristeva ha afirmado que en todo discurso siempre se hallan presentes una multitud de voces que acompañan a quien lo pronuncia (1978: 201-203). Nunca estamos solos en el lenguaje.

concepción del lenguaje –su correspondencia esencial con nuestra naturaleza a medias y ausentada– en imágenes bíblicas, pero, como en todo intercambio cultural, la imagen conserva parte de su sentido y desgozna entonces la centralidad de la mismidad, que queda desplazada hacia el final del verso que ocupa. El relato bíblico se venga de su lectura irónica al inscribir en los dos últimos versos del poema que cierra “Todas las noches” el dogma cristiano central: la encarnación del Verbo, el que la palabra se haga la “imagen única” humana.

Consciente de este movimiento, el largo poema final del libro quiere cerrar la ventana que el viento no deja de abrir para uno y otro lado del muro monádico: “[...] Aquí no cabe ya / el mito ni el sacrificio del cordero / para que, sangrando desde su propia / parábola, cerremos con él una noticia” (2014: 81). López Parada quiere cancelar la parábola, la palabra del cordero, pero, paradójicamente, el encabalgamiento que se percibe en estos versos mantiene abierta precisamente esta cuestión: la propiedad de la parábola-palabra. La palabra se desgaja de su propiedad e inicia un recorrido semiótico como aquellos objetos culturales de las indias que “viven” en una zona de ofuscación, en el punto del encabalgamiento.





## CONCLUSIÓN. La fragilidad del otro

En sus inicios, la postmodernidad se presentó como la oportunidad de orillar las ideologías personales para ceder el espacio cultural y social a los discursos de los otros. El ideario postmoderno resquebrajaba la robustez del sujeto tradicional y la cultura occidental para permitir que una multitud de voces se infiltrara por las grietas. La postmodernidad prometía una redistribución de los espacios sociales y una reestructuración de los códigos mentales con el objetivo común de configurar un mundo más poliédrico. Su tarea era doble: ironizar el léxico último de cada uno para sacar a flote su historicidad y su contingencia y, por otra parte, rescatar de la periferia un hatillo de discursos hasta ahora más o menos reprimidos para hacerlos sonar en la plaza pública. También el campo de acción de la postmodernidad era doble, pues mediante la analogía que enlazaba el sujeto fuerte de la modernidad con el etnocentrismo de las culturas europeas, el movimiento postmoderno pretendía socavar esta fortaleza para que se hundiera con ella la persistente creencia en la superioridad intelectual y moral de Europa. La solidaridad entre etnocentrismo, logocentrismo y subjetividad ha sido un lugar común en la crítica postmoderna desde que Derrida denunció su intrincada complicidad para mantenerse en el poder. Es esta red conceptual lo que permite a Craig Owens definir el proyecto postmoderno por su intento de “alterar la estabilidad

tranquilizadora de esa posición de dominio” que ocupa “el sujeto de la representación como absolutamente centrado, unitario, masculino” (1985: 95).

El proyecto postmoderno estaba íntimamente comprometido con la alteridad y con la diferencia. Por tanto, creo que solo este propósito puede servir como criterio para evaluar el éxito o el fracaso de la empresa postmoderna. Desde mi punto de vista, seguramente hoy día seamos más conscientes de la posición de dominio y visibilidad con que la historia ha privilegiado ciertos sujetos y, sobre todo, ciertas ideologías. Nuestra sensibilidad política hacia el dolor de los demás ha sido refinada por la caudalosa conversación pública preocupada por una alteridad marginada y encarnada en muy distintos “otros”. En este sentido, la postmodernidad ha tenido un éxito más o menos palpable. Sin embargo, es posible cuestionar si este cambio en la estructura de nuestra sensibilidad y pensamiento se debe a las herramientas sentimentales y conceptuales que la postmodernidad ha producido en su deseo de transformar el espacio público y la conciencia individual.

Una de las ideas que he tratado de defender en este trabajo es que aquí el asunto se enturbia. No niego que ciertamente la postmodernidad haya ocasionado una transformación en nuestra forma de estar en el mundo, que se ha hecho más suspicaz respecto de su contingente centralidad y más atenta del resto de personas con las que compartimos o hemos compartido este planeta. Sí creo, no obstante, que la postmodernidad se encuentra atravesada por distintas aporías que, al cristalizar en postulados cognitivos y conductuales, no dejan aparecer a ese otro que justamente se quería visibilizar.

Los poetas que he estudiado en esta tesis han entrado en diálogo con la sensibilidad postmoderna que se filtró en la cultura literaria española a principios de los setenta –así lo ha historiado, entre otros, Debicki en referencia al movimiento novísimo

(1997: 201)–. Conforme avanzaba la década de los ochenta, la poesía de la experiencia mantuvo vivo el debate sobre la difícil relación entre su deliberado realismo y su condición postmoderna y en líneas generales intentó alinearse dentro de al menos algunos de los postulados de la postmodernidad, como refieren Gracia y Ródenas (2011: 825) y, sobre todo, Araceli Iravedra (2007: 33-38). Ahora bien, tras el marasmo de las poéticas postmodernas, algunos poetas que se educaron sentimental y literariamente en este clima cultural introducen un desvío en esta adhesión más o menos fuerte al espíritu de los tiempos, ya que los poetas sobre los que he escrito no tratan de considerarse a sí mismos postmodernos. Esto no quiere decir que los poetas analizados aquí se hayan mantenido ajenos a esta fuerza cultural. De la misma manera en que la postmodernidad estira rasgos de la estética moderna, el pensamiento y la poesía de estos poetas conserva en su forma la marca de la presión de los tiempos. De ahí que en estos poetas se perciba un malestar con el ideario de su época, que arrastra de alguna forma las aporías inherentes al proyecto de la postmodernidad. En su escritura se rastrea una serie de contradicciones y dificultades que exponen al fin y al cabo la frustración de la esperanza del otro encendida por la postmodernidad. Las técnicas de la estética y la filosofía postmodernas no satisfacen ya nuestro deseo de alteridad. Más bien suponen al cabo de esta época un obstáculo para la experiencia de la tan referida otredad: el tú se nos ha vuelto inaccesible.

En el primer capítulo vimos la lucha que la poesía de Álvaro García mantenía contra el fragmentarismo de la estética postmoderna. Frente al yo astillado y deconstruido que nos ha legado la psicología de Freud y Lacan y la filosofía de Deleuze y Guattari, Álvaro García opone la escritura y aspira a conquistar para la conciencia la plenitud de su identidad, la imagen entera de su vida. Para ello, no obstante, Álvaro García recurre a otro mito romántico que la postmodernidad ha explotado en un juego

de suma cero: lo que pierde el yo en esencia lo recupera en *autopoiesis*, es decir, en la capacidad –y cada vez más derecho– de crearse y escribirse a uno mismo. Este último privilegio del que la conciencia goza en la época postmoderna le permite definirse a sí misma, pero, al guardarse siempre la última palabra, la última escritura, la conciencia puede inscribir sus sentidos sobre la experiencia del otro y devolver la irrupción fantástica del otro al dominio de la imaginación personal.

En *El ciclo de la evaporación*, Álvaro García reordenaba su experiencia en una suerte de autobiografía poética, pero para ello abandona la forma del soneto a la que había recurrido para configurar su experiencia de crisis. Así, el dominio de la conciencia sobre sí misma se traduce en un poema unitario que deja de lado la dispersión crítica llevada a cabo en los sonetos. Arroja lejos de sí una escritura atravesada por una forma histórica que le confería una medida del mundo que, pese a ser distinta a la propia, proyectaba sentido y precedente a la experiencia angustiosa de la muerte. De manera que la alteridad que aportaba el soneto, ligada insolublemente con una rememoración de la muerte, quedaba así soslayada por la decisión triunfal de la conciencia *autopoiética*.

En el capítulo 2, la poesía de Jesús Aguado nos ayudaba a explorar el malestar que afecta a nuestra cultura erótica. La postmodernidad ha preterido una sexualidad absolutamente libre. Casi podría decirse que el sexo se ha convertido en un absoluto que sobrevive a la caída de los grandes relatos: es una fuerza primordial que nos antecede, nos constituye y nos trasciende. Incluso las formulaciones más suspicaces respecto a cualquier naturalismo del sexo –Foucault y Butler– no pueden dejar de fundar sus argumentos sobre la libido como matriz performativa de la identidad en una ontología fuerte del deseo sexual. Jesús Aguado ha puesto la metáfora a disposición de esta libertad metafísica del ser proteico postmoderno que solo sigue su deseo, pero por eso mismo su poesía nos ofrece al final la nostalgia de una presencia firme, de un otro que

ha desaparecido en una nube de carnalidades e intensidades sin yo. La promesa de goce de la presencia se torna así en el pesadillesco bucle infinito de la metáfora, en la puerta giratoria de las formas, en el *sansara* hindú en que todo desaparece en una nueva transformación.

Otra de las aporías que aflige nuestra sociedad postmoderna es la tensión entre la necesidad de registrar y recordar el dolor de los demás y la anemia de un lenguaje agujereado por la filosofía y la lingüística. La postmodernidad ha propiciado una devaluación del lenguaje y un correspondiente pesimismo que frunce el ceño cada vez que se menciona el término “comunicación”. No obstante, la sospecha contra el anclaje de la lengua en la realidad no ha desplazado al logocentrismo europeo, sino que ha convertido todo discurso en una máquina de reproducibilidad ilimitada, en una hinchazón de significantes “flotantes”, en una apoteosis del espectáculo infinito del lenguaje que traga en su vacío el dolor del otro y el medio para comunicarlo y conmemorarlo.

En la poesía de Ada Salas confluyen la sospecha contra las posibilidades del lenguaje y una necesidad de lenguaje que emana del dolor mismo. Su exploración del apóstrofe no es sino un intento de mantener estas dos exigencias que tironean de nuestra lengua. Este es el terreno donde se origina un “Oratorio” que, en la muerte del Verbo, expresa no obstante la necesidad de encontrar palabras para el llanto, una lengua donde se funda la compañía. Sin embargo, la muerte del Verbo gobierna este “Oratorio” barroco hasta el punto de que el apóstrofe ya no apostrofa y el otro se disuelve en una amalgama de voces cuyo lenguaje extenuado ya no puede salvar de la soledad y la muerte ninguna individualidad.

En el capítulo 4, la insistencia postmoderna en el carácter construido de toda realidad y toda cognición equipara el problema de la verdad a un problema de

personificación. Ya no se trata de indagar en la naturaleza de los fenómenos, sino en las motivaciones e intereses ideológicos que se parapetan detrás de cualquier aserto sobre un estado de cosas en particular. El correlato de esta postura epistemológica es un mundo vaciado y desertificado, una angustiante Nada que se extiende un paso más allá de la conversación y la convención.

Mi lectura de la poesía de Jordi Doce ha puesto de relieve cómo el poeta afronta esta angustia existencial propia de la ontología postmoderna recurriendo a una forma poética que ya sirvió al Romanticismo para combatir el escepticismo. La oda meditativa del Romanticismo inglés rescataba los sentidos que la mirada del poeta inscribía sobre un paisaje amenazado por la fiera desmitologización de la mecánica newtoniana y la filosofía ilustrada. Pero esta herramienta se torna en última instancia un arma de doble filo, pues la escritura de sentido en un mundo al que el sentido le ha sido arrancado incurre en el riesgo de la personificación, del juego de voces que ofusca el sentido del mundo con el sentido que uno quiere para el mundo.

Por último, en la esfera de la sociabilidad, la postmodernidad ha promovido una actitud esencialmente irónica que no duda en desenmascarar la contingencia de cualquier deseo y el interés de cualquier aseveración. Se ha querido orientar la ironía hacia lo que Rorty llama el “léxico último” de cada uno (1991: 91), con la esperanza de que la conciencia acerca de la historicidad radical de cualquiera de nuestras ideas sobre el mundo prepare nuestra disponibilidad al diálogo ya la redefinición de la sociedad y sus normas cada vez que esto sea necesario. Pero la actitud irónica no sirve para comprender al otro, ya que el otro requiere para su comprensión –como Gadamer señala– el horizonte de mundo en el que saber leer sus pretensiones de verdad y necesidad.

### *Conclusión. La fragilidad del otro*

En mi comentario sobre la poesía de Esperanza López Parada, observamos este riesgo de la ironía, que imposibilita la aparición de una “imagen” del otro no silueteada por nuestra mirada. Lo vimos en referencia a la presencia y, sobre todo, inquietante vida que tenía el otro en los poemas de Esperanza López Parada, con mención especial al Otro por excelencia, los muertos. En *Las veces*, se percibe una aporía entre el deseo de arrebatar de las garras de la muerte la presencia de la madre y la ironía con que la poeta desarma la expectativa de resurrección cristiana. Como esta resurrección se llevaría a cabo en nuestro mismo lenguaje y pondría en quiebra los valores de una sociedad que reprime lo sagrado, la ironía sortea el riesgo marcando la distinción sanitaria entre vivos y muertos. Como Kierkegaard señalaba, la ironía es una capacidad negativa del sujeto que protege con esta negatividad su privilegio sobre las cosas (1989: 242-248). La ironía mantiene una distancia respecto al mundo que preserva a buen recaudo el santuario de la mónada y por eso, la ironía halla cierta correlación con el fragmento, algo que se sabe desde la estética de Jena. Frente a esto, el encabalgamiento enuncia algunas posibilidades de encuentro entre las sintaxis y los léxicos de cada mónada, una revancha de la vida del pasado que, aún cancelada irónicamente por el futuro, regresa con cierta inevitabilidad.

Habiendo recorrido ya todo este camino, el vistazo atrás nos deja apreciar algunos elementos del paisaje que solo ahora, conseguida esta distancia, puedo señalar. Este resumen deja entrever que en la pérdida de la experiencia de la alteridad en la postmodernidad participa decisivamente el régimen imaginativo moderno, superviviente contra todo lo esperado y lo dicho en las manifestaciones culturales de la postmodernidad. La fortaleza de la que aún goza la imaginación manifiesta de alguna forma la ligazón de la postmodernidad con la deriva o radicalización de algunas estructuras propias de la modernidad, como ha sugerido Ihab Hassan (1975: 43-59),

pero también Harvey (1990: 339), Steiner (1971: 17)<sup>182</sup> y Jameson (1991: 122). En este sentido, la postmodernidad ha imprimido una alocada aceleración a estas estructuras modernas que, al desprenderse de los contrapesos que la filosofía moderna había diseñado para controlar su giro sin fin, actúan con una actividad frenética en la que se hunde la alteridad. Por eso hoy nuestra experiencia de la alteridad es alarmantemente frágil.

Nuestra frágil experiencia del otro puede entenderse mejor si se trae a colación la fragilidad de la ruptura de la diégesis que caracteriza las narraciones fantásticas. La irrupción sorpresiva de una otredad que compromete fatalmente la cotidianidad de nuestra vida puede equivaler al riesgo que entraña una verdadera experiencia de la alteridad, capaz de hacer tambalear los cimientos de nuestra ideología y redefinirnos bajo el escrutinio de su mirada. Esta amenaza y posibilidad de redefinir nuestra cultura –enseña la narratología de Todorov– es sumamente frágil: depende de un esencial estado de indeterminación en la que la conciencia –ofuscada por la presencia turbadora del otro– no decide el régimen al que pertenece esta experiencia (Todorov, 2001: 48). Este momento de irresolución puede de hecho disolverse en el trabajo de asimilación que la imaginación sobre todo lleva a cabo. Entonces la fantasía deviene imaginación: perturbación del orden del mundo que ya no protagoniza el otro, sino la facultad intoxicada que ha tenido una “alucinación”.

Creo que esta fragilidad se experimenta también en la poesía de los autores que he seleccionado. Por supuesto, estos poetas son conscientes de la naturaleza escurridiza de ese tú que siempre escamotea nuestra representación. Su presencia en nuestro texto

---

<sup>182</sup>. Cito de *In Bluebeard's Castle*: “Mi tesis es que algunos orígenes de lo inhumano, de la crisis de nuestro propio tiempo que nos emplaza a una redefinición de la cultura, pueden encontrarse en la larga paz del siglo XIX y en el corazón del complejo tejido de la civilización” (Steiner, 1971: 17).



parece casi imposible, siempre al borde de ser asumida por la imaginación que escribe, ordena y sintetiza lo heterogéneo en lo homogéneo. La presencia del otro fulgura siempre en un “instante de peligro”, una brizna que no dura en la mano cuando arrecia el viento de la imaginación o el parpadeo que tarda la mirada perturbada en resolver su conmoción. Solo en virtud de esta fugacidad creo que se comprende otro rasgo común que he señalado para estos poetas: su predisposición para adentrarse en un diálogo formal y temático con una otredad histórica.

Este diálogo no supone un conservadurismo museístico. Tampoco puede entenderse como una forma de la cita postmoderna que hace comparecer al pasado como pasado, es decir, como desprovisto de vida y de sentido. No es tampoco una arqueología crítica que excava la cultura en busca de las raíces de la dominación. Se trata más bien de una empresa realmente hermenéutica: la construcción del sentido mediante la “fusión de horizontes”, el levantar el mundo común contra la intemperie excavada por la deconstrucción postmoderna.<sup>183</sup> Soy consciente de que aquí me acerco peligrosamente a un modelo de hermenéutica que a veces incurre en una excesiva ontología, una hermenéutica que “en la versión de Gadamer puso tanto énfasis en la historicidad del comprender y en la ‘aplicación’ del texto a la situación del intérprete que acabó marginando el fundamental interés hermenéutico de la *comprensión del otro*, de la alteridad” (Wahnón, 2014: 18).<sup>184</sup> Pero este riesgo no torpedea mi lectura si se tiene en cuenta que los propósitos de la escritura poética pueden al menos diferir en algunos casos de los de la filología en sentido estricto. Quizá la escritura poética sea un

---

<sup>183</sup>. En este sentido, frente a la alienación del sujeto y la globalización de los mercados, Harvey detecta una preocupación social orientada a repensar y preservar las raíces y las identidades personales y colectivas (1990: 86-87).

<sup>184</sup>. Este es el punto candente del debate hermenéutico, donde se fragua el conflicto entre el historicismo y la historicidad, o, entre la interpretación “gramatical” y la “alegórica” que divide desde muy temprano la disciplina hermenéutica según Szondi (1997: 68).

lugar donde la hermenéutica requiera la cercanía de la ontología, pues algo que se desprende de mi trabajo es que la poesía española actual no abandona su intento de inscribir los sentidos del lenguaje en un mundo mantenido, aunque quizá no hollado, en la conversación entre dos.

Esto puede leerse como un movimiento que abandona el campo gravitacional de la estética postmoderna, que había convertido el pastiche en su principal dispositivo para desactivar la pretensión de verdad del pasado, para exponer su carencia de orden como carencia de sentido (Jameson, 1991: 15-28). El recurso de los poetas comentados a formas y tradiciones históricas, el trasvase que realiza su escritura del cauce de la cultura para irrigar el desierto de lo real, supone una relación con el pasado notablemente distinta. La apropiación creativa de las tradiciones –por enmendar con la pluralidad la visión excesivamente acotada de Gadamer– evidencian una búsqueda del horizonte común de la humanidad contra la fuerza deshumanizadora de la postmodernidad.

La atracción que en Jesús Aguado surte el pensamiento hindú se debe en parte a su visión proteica del ser, pero también a su irreductible alteridad, cuya antigüedad aporta de alguna forma una precedencia en la que el ser, agotado de engendrar de sí sus propios valores, descansa. El recurso de Álvaro García al poema extenso de corte autobiográfico que halla en los cuatro movimientos de Eliot su modelo puede leerse como un intento de aprovechar el poder asociativo que reside en esta forma para ensamblar el fragmentarismo postmoderno en una duración y una continuidad. O la lírica meditativa y locodescriptiva del Romanticismo inglés aporta en la poesía de Jordi Doce una forma de combatir la Nada, el “no lugar”. A su vez, la visita de Ada Salas y Esperanza López Parada del imaginario judeocristiano soporta una empresa de recuperación del otro y su dolor: la tradición judeocristiana vertebrada la posibilidad de

dar un sentido al dolor y una vida al muerto de los que reniegan el ludismo nihilista, la ironía exacerbada o el escepticismo de la postmodernidad.

La poesía pretende así habilitar su vivienda en la intemperie del presente mediante la aportación de las nuevas dimensiones con que el pasado fertiliza la desmadejada actualidad. Si Marc Augé contraponía al “no lugar” postmoderno el “lugar antropológico” atravesado de inteligibilidad, habitabilidad e historia (1993: 58), los poetas que he estudiado intentan transformar el “no tiempo” postmoderno en un “tiempo antropológico”. Para la construcción de este “tiempo antropológico” estos poetas entablan un diálogo con el pasado que no responde al deseo exhibicionista de algún culturalismo ni a la yuxtaposición crítica o lúdica de la postmodernidad, sino que pretende hallar una comunidad en el dolor con un otro –que además puede pertenecer a una tradición de la que el poeta se esfuerza en mantener la diferencia, como es el caso del hinduismo o el cristianismo para los autores estudiados–. Se busca, por tanto, enriquecer de sentido nuestro presente con la experiencia del dolor del pasado para hacerse mutuamente comprensibles, pues esta conmemoración funda una comunidad y una inteligibilidad sin arrollar la diferencia cultural.<sup>185</sup>

En *El destino de las imágenes*, Jacques Rancière describía con estas palabras la situación de las artes plásticas a finales del siglo XX:

Hoy en día, las series fotográficas, los monitores o vídeo-proyecciones, las instalaciones de objetos familiares o extraños que ocupan el espacio de nuestros museos y galerías buscan menos suscitar el sentimiento de distancia entre dos órdenes –entre las apariencias cotidianas y las leyes de la dominación– que avivar una sensibilidad nueva para con los signos y las huellas que testimonian una

---

<sup>185</sup>. Félix Duque urge a superar los modos estéticos de la postmodernidad para rescatar precisamente esta experiencia del dolor del otro, perdida en la banalización postmoderna: “el olvido del otro supone la pérdida del sentido de la comunidad humana. En la sociedad globalizada, el dolor del otro se ha hecho incomprendible” (2004: 104).

historia y un mundo comunes. Se puede dar el caso en que las formas de arte se declaren explícitamente en ese sentido, que invoquen la “pérdida del mundo” o la defección del “vínculo social” para atribuir a los ensamblajes y composiciones del arte la tarea de recrear los vínculos sociales y un sentido del mundo. La proyección de la gran parataxis sobre el estado ordinario de las cosas lleva entonces la frase-imagen hacia su grado cero: la pequeña frase que crea el vínculo o imita el vínculo. (2011: 81)

Una sensibilidad parecida detecta para su momento poético una de las autoras que figuran en este estudio. En un artículo sobre poesía colombiana, Esperanza López Parada dedica unas líneas a ilustrar una tendencia estética que le es contemporánea. Tomando como excusa el nadaísmo colombiano –del que Jaime Jaramillo Escobar sería su mejor representante–, la poeta apunta una dirección general de la escritura poética que supera las fronteras del país latinoamericano:

Frente al culto al individuo que, dominante en la modernidad, explicaba la tendencia poética al intimismo, el fin de siglo está privilegiando un arte coral que, sentido en común, antes que distinguimos nos congregue [...] la sociabilidad empieza a fundamentarse en las opiniones compartidas, en un conocimiento tribal y emotivo, en lo que Maffesoli ha llamado el “pensamiento de la plaza pública”. (1992: 230)

La confluencia de estas descripciones que en sus respectivos textos se proponen separadamente para las artes plásticas y para la poesía muestra la sensibilidad común que he tratado de describir en esta tesis. Frente a la tendencia centrífuga y fragmentaria –incluso esquizofrénica, según algunos– de la postmodernidad, la “gran parataxis” de la poesía española actual intenta trenzar con los fragmentos del mundo desmembrado “el tejido sin agujeros de la co-presencia”: “constituir el mundo de las imágenes como mundo de la co-pertenencia y de la entre-expresión generalizadas” (Rancière, 2011: 79).

Este cambio de tendencia en el énfasis y uso de la fragmentación, de la cita y de la referencia cultural ha recibido en la obra de Rancière el adjetivo de “neo-humanista” (82). De manera que, aprovechando esta nomenclatura, diré que mi trabajo ha identificado esta tendencia “neo-humanista” en poetas españoles que desarrollaron su obra poética al final del siglo XX y en las primeras décadas del siglo XXI. A partir de aquí, la poesía española actual ya no puede entenderse bajo el paradigma estético de la postmodernidad.

Nos encontramos, por tanto, ante un movimiento poético que aqueja el malestar ocasionado por la realización progresiva en la esfera social y personal de algunas de las aspiraciones de la postmodernidad. Puesto que el proyecto de la postmodernidad de alguna forma o de otra se ha cumplido, ya podemos experimentar este tiempo histórico desde la frustración de su promesa de alteridad. Ante este relativo fracaso, parte de la poética de estos autores opta claramente por alejarse del paradigma estético postmoderno y frecuenta un incipiente “neo-humanismo” que trata de traer al otro a la presencia dentro del discurso poético personal. Así, la escritura pretende romper el estrecho círculo de la mismidad y, mediante la fantasía, abrir el texto a una heterogeneidad que evite la angostura de sentido que puede aportar el malherido sujeto postmoderno.

Ante este término relativamente nuevo, es preciso aclarar que, como se habrá adivinado, no alude a otros conceptos parecidos como el “transhumanismo” o incluso el “anti-humanismo”. Tampoco se relaciona con diversos movimientos actuales que se han bautizado a sí mismos con la etiqueta del “humanismo”. De estos movimientos, Félix Duque critica dos rasgos: la “autorreferencialidad” y la “instancia superior de valoración”, que más o menos vienen a indicar que el discurso del humanismo, obsesionado con la figura del hombre, centra su visión del mundo en la perspectiva

humana, consagrando al ser humano como la medida de todas las cosas y el valor supremo de la realidad (Duque, 2003: 9-13). Más bien sucede lo contrario, el término acuñado por Rancière apunta hacia una pérdida de la comprensión autotransparente que requiere de la participación y recuperación de la voz del otro para sobrevivir en el dolor de un mundo que, lejos de estar a nuestra merced, infinitamente nos supera.

Este “neo-humanismo” caracteriza una poesía que busca apoyarse en la otredad para lograr la comprensión perdida en una época de crisis. Entronca por tanto en una hermenéutica que se acerca a la que describe Ricoeur, en la que “contrariamente a la tradición de Cogito y a la pretensión del individuo de conocerse a sí mismo por intuición inmediata” “solo nos comprendemos indirectamente, a través de los signos de humanidad que se encuentran en las obras culturales” (1997: 132). La “gran parataxis” de esta escritura prefiere además la alteridad que vive en el pasado preservado en la tradición literaria, quizá porque el pasado ha vivido ya el dolor y la muerte y los poetas buscan así precursar esa vivencia que esencialmente nos angustia al adivinarse irrepresentable, desconocida, inédita, *unheimlich*. La poesía conmemora y recupera de esta manera esta experiencia del otro en el discurso propio para generar una comunidad, al menos en el poema.<sup>186</sup>

Al incorporar “los signos de humanidad que se encuentran en las obras culturales”, el texto amplía su volumen temporal y adquiere una textura dia-crónica que proyecta el pasado sobre el presente, cartografiando así los pliegues, pero también los resquicios; los goznes, pero también los topes. El roce entre pasado y presente genera

---

<sup>186</sup>. No es mi intención afirmar que exista una especie de escuela “neo-humanista” en la poesía española actual. No describo un movimiento literario, sino una corriente estética a la que a veces determinado poeta se acerca, sin que esto significa que el “neo-humanismo” gobierne la totalidad de su producción. El “neo-humanismo” no es un estilo, sino una fuerza estética, un rasgo que va más allá de un determinado dispositivo retórico para englobar una comunidad de pensamientos y sentimientos.

una dinámica del sentido que no tiene que ver con lo trascendental –con la superación de lo histórico en lo esencial– sino que más bien señala y aprovecha para la habitabilidad la temporalidad de nuestras experiencias. La congregación de pasado y presente no fuerza una lectura teleológica del pasado ni una crítica conservadora del presente, pues su intención consiste en preservar la diferencia que permite la presencia en el modo temporal acuñado por Levinas de lo dia-crónico.

Y es aquí donde surge una tensión en el seno de esta poesía que contrarresta la fuerza centrífuga de la posmodernidad con la fuerza centrípeta del “neo-humanismo”. Esta poesía –como hemos visto para los poetas estudiados– solo puede presentar la dia-cronía como si fuese una fugaz irisación del discurso, pues el otro histórico emerge en un texto que en última instancia es producido por una sola voz en un solo tiempo. El efecto dia-crónico que caracteriza el “neo-humanismo” literario fulgura en un momento de efervescencia hermenéutica, en un instante de sobreabundancia de sentido del pasado –un “trance” de los que Jordi Doce nos describe–, pero el pasado y su otro no regresan como tales en *mi* voz, “tal y como ha sido”, pues entonces caeríamos en la falacia de la personificación. Como Walter Benjamin ha escrito, en otro contexto: “Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo ‘tal y como ha sido’. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en un instante de peligro” (2008, 307). Este “instante de peligro” no se reduce únicamente a determinada propaganda historiográfica por parte del discurso del poder, siempre dispuesto a avasallar la tradición y explotarla para sacar algún rédito político (Benjamin, 2008: 308), sino que acompaña en realidad cualquier intento de apropiarse del pasado.

Por eso, el momento de sobreabundancia semiótica del pasado deja paso a otro instante en que el texto vuelve a cerrarse sobre sí, como las aguas que se tragan algún naufragio. Entonces el texto regresa al ámbito de la mismidad individual, nos devuelve

al círculo de lo homogéneo. Pero en esta retracción el discurso conquista una presencia que tiene en su base la diferencia con el pasado que, en un momento, ha aflorado a la superficie. La dinámica de sentido del neo-humanismo es parecida a la estructura diferencial de lo que Derrida llama un “parpadeo”: “Desde el momento en que se admite esta continuidad del ahora y del no ahora de la percepción y de la no-percepción en la zona de originariedad común a la impresión originaria y a la retención, se acoge lo otro en la identidad consigo del *Augenblick*: la no-presencia y la inevidencia en el *parpadeo del instante* [...] Esta alteridad es incluso la condición de la presencia” (1985: 119).

Este texto –que ya he citado en un capítulo anterior– impugna la solitaria presencia para sí de la conciencia individual que había guiado las *Investigaciones lógicas* de Husserl. No extraña que Derrida en *La voz y el fenómeno* dirija su lectura deconstruccionista contra el filósofo alemán, y no solo por el prestigio del que goza la fenomenología en la filosofía europea de medio siglo. Husserl combinaba dos rasgos que, de alguna forma, pueden considerarse canónicos para la metafísica occidental: la presencia inmediata y transparente para sí de la conciencia y la dificultad para acceder a la experiencia del otro. El concepto de “parpadeo” tiene como misión socavar desde dentro el sistema de Husserl, ya que propone que la diferencia atraviesa necesariamente la presencia para sí de la conciencia de la que emana el tiempo presente. El “parpadeo” debilita la robustez de esa presencia para sí al demostrar que todo presente se funda en una presencia modificada de lo pasado, es decir, en una presencia de la ausencia.

Esta estructura también afecta a la dia-cronía del “neo-humanismo”. Como enseñan Benjamin y Gadamer, el pasado cultural no sale a flote de una forma puramente objetiva e historicista –“tal y como ha sido”–, sino que aparece gobernado por una lectura personal que hermana esta estética con la hermenéutica. La presencia del yo nunca se borra aquí del todo como sucede en el *collage* modernista o en el pastiche



postmoderno, pues en los momentos de mayor lucidez el yo no pretende eliminar la diferencia que lo separa del otro histórico al que convoca.<sup>187</sup> Esto solo nos conduciría a una impostación en la que la dia-cronía que genera sentido se pliega en la violencia de la mismidad apropiacionista que firma el discurso. Es cierto que, como hemos visto varias veces, todo discurso es heteroglósico, pero su heteroglosia no depende del disimulo o la mascarada sino del “parpadeo” con que el pasado horada el presente, lo fecunda con su alteridad y al mismo tiempo expone su contingencia, que no es otra cosa sino su historicidad.

Al desatender el desmantelamiento de la historia que caracteriza –según Vattimo– el momento cultural postmoderno, también en este sentido la escritura poética actual abandona el paradigma de la postmodernidad. La trabazón de un mundo común nacido en el seno de ese presente que acoge la diferencia del pasado –la presencia de su ausencia– se desmarca del nihilismo postmoderno en que el pasado cultural acaba en el basurero de la historia o aparece bajo la forma del *kitsch* –más o menos como si siempre hubiese sido una ruina–. A partir de aquí se reconstituye una forma de presencia distinta que, de acuerdo con la dinámica del “parpadeo”, encuentra en la alteridad la condición de su presencia. La obra de estos poetas comentados pone en pie la figura de una presencia que no pertenece a ninguna objetividad del pasado, sino que es más bien la imagen de una subjetividad donde fulgura en un instante de peligro la alteridad que la condiciona.

---

<sup>187</sup>. Emilio Lledó confirma esta irrenunciable raigambre del discurso en la individualidad que lo pronuncia, sin que este espacio necesariamente personal del discurso eclipse la alteridad que habita nuestra palabra: “La modulación de una lengua, aunque en todo momento nos trascienda, es siempre un hecho personal que lleva consigo en la larga sintaxis, ajena y distante, la incisión determinada del momento semántico personal, de la elaboración individual” (1997: 37).

*Conclusión. La fragilidad del otro*

El “peligro” de esta fulguración es doble, por no decir mutuo. Por una parte, la alteridad perturba una conciencia que descubre que su mundo cotidiano y su estructura sentimental e intelectual pueden verse de repente redefinidos. Por otra parte, la irrupción del otro se caracteriza por la alarmante fragilidad que pertenece a la escritura de lo fantástico: un movimiento resolutivo de la conciencia puede devolverlo al seno de lo mismo. Esta tensión ineludible define la poesía actual que se encamina por la vía del neo-humanismo. A cambio, la poesía de la que he hablado nos ofrece una instantánea en la que el relámpago de la alteridad impacta y conmueve el discurso personal, alumbrando confines de mundo que habían quedado ocultos en la noche y que lentamente la sombra vuelve a recuperar.

## CONCLUSION: The Fragility of the Other

Postmodernity presented itself as an opportunity to set aside personal ideologies and to give presence to the discourses of the others in the cultural and social space. The Postmodern ideology shattered into pieces the robustness of the traditional Self and decentered Western culture so that a multitude of voices could infiltrate through the cracks. Postmodernity promised a redistribution of social spaces and a restructuring of mental codes with the common goal of shaping a more polyhedral world. Its task was twofold: to ironise the ultimate lexicon of everyone in order to bring out their historicity and contingency, and, secondly, to rescue from the periphery more or less repressed discourses and bring them sound to the public square. The field of action of Postmodernity was also twofold, for by means of the analogy linking the strong Self of Modernity with the ethnocentrism of European cultures, the Postmodern movement sought to undermine this fortress, hoping that the persistent belief in the intellectual and moral superiority of Europe would collapse with it. The solidarity between ethnocentrism, logocentrism and subjectivity has been a commonplace of Postmodern critique ever since Derrida denounced their intricate complicity in establishing and maintaining power. This conceptual network enables Craig Owens to define the Postmodern project by its attempt to “alterar la estabilidad tranquilizadora de esa

*Conclusion. The Fragility of the Other*

posición de dominio” which occupies “el sujeto de la representación como absolutamente centrado, unitario, masculino” (1985: 95).

The Postmodern project was intimately committed to otherness and difference. Coherently, only this purpose can serve as a criterion for evaluating the success or failure of the Postmodern enterprise. We are surely more aware today of the position of domination and visibility with which history has privileged certain subjects and, above all, certain ideologies. It seems clear to me that our political sensibility to the pain of Others has been refined by the abundant public conversation concerned with alterity and otherness. In this sense, Postmodernity has been more or less palpably successful. However, it is possible to question whether this change in the structure of our sensibility and thinking is due to the sentimental and conceptual tools that Postmodernity has produced in its desire to transform public space and individual consciousness. I do not deny that Postmodernity has certainly brought about a transformation in our way of being in the world, which has become more susceptible to its contingent centrality and more attentive to the Other with whom we share or have shared the world. However, I have argued throughout these chapters that Postmodernity is traversed by various conceptual and behavioral aporias. In this situation, the Other –who was precisely the one we wanted to make visible– vanishes in the air.

The five poets I have researched on have entered into dialogue with the Postmodern sensibility that permeated Spanish literary culture in the early seventies –as Debicki, among others, has historicised in reference to the *novísimos*’ movement (1997: 201)–. As the eighties progressed, the “poetry of experience” kept alive the debate about the difficult relationship between its deliberate realism and its postmodern condition, and in general terms tried to align itself with at least some of the postulates of Postmodernity, as Gracia and Ródenas (2011: 825) and, above all, Araceli Iravedra

(2007: 33-38) argue. But we find precisely a deviation in the poetical adherence to the spirit of the times, for the poets I have written about do not try to consider themselves Postmodern. In fact, one finds in their writings a discontent with the ideology of their times. In the poetry and poetic thought we can trace a series of contradictions and difficulties that ultimately expose the frustration of the long for the Other ignited by Postmodernity. The techniques of Postmodern aesthetics and philosophy no longer satisfy our desire for otherness. Rather, at the end of this epoch, they are an obstacle to the experience of the much-talked-about otherness.

Despite the programmatic attempt to experience otherness, the Other has become ungraspable. Our five poets have embarked on a search for that essential second person armed with the tools of Postmodern thought, but they have returned from their adventure with greater loneliness. The case of Jesús Aguado clearly illustrates Spanish poetry's discontent with Postmodernity. His poetry is born on numerous occasions as an expression of the erotic impulse towards the Other, but the erotical absolute has survived the fall of the great narratives and has become the night where the difference that presence needs sinks. The promise of *jouissance* thus becomes the infinite loop of metaphor, the tourniquet of forms.

The collapse of difference produces in the poetry of Ada Salas the radical desubstanciation that her "Oratorio" narrates. Here all the voices sing the same complaint. But this does not solve the testimony's aporia that after Auschwitz disturbs our language. The suspicion against the anchoring of language in reality has not displaced European logocentrism but has turned all discourse into a machine of unlimited reproducibility, into a swelling of "floating" signifiers, into an apotheosis of the infinite spectacle of language that swallows in its emptiness the painful apostrophe of the Other.

### *Conclusion. The Fragility of the Other*

In his poetry, Álvaro García fights against the fragmentarism of Postmodern aesthetics. García aspires to conquer the fullness of his identity, the entire image of his life. To do so, however, he resorts to another romantic myth that Postmodernity has exploited. Since the self lacks essence, there has been a magnification of *autopoiesis*, which is, the literary creation of the self. This capacity of consciousness to define itself is the last privilege that the Self enjoys in the Postmodern era. However, by always keeping the last word, the Self can inscribe its personal meanings on the experience of the Other and return thus the fantastic irruption of the Other to the domain of the personal imagination.

Futhermore, Postmodernity has fostered an essentially ironic attitude that does not hesitate to unmask the contingency of any personal desires and claims. Irony has been oriented towards what Rorty calls the “ultimate lexicon” of each (1991: 91), in the hope that awareness of the radical historicity of any of our ideas about the world prepares us for the dialogue that will redefine society and its norms whenever this is necessary. But the ironic attitude complicates the understanding of the Other, who requires for her understanding, as Gadamer points out, the horizon of the world against which we can read his pretensions of truth and necessity. That is why, in Esperanza López Parada, although the enjambment enunciates possibilities of encounter between the syntaxes and lexicons of each monad, irony obstaculates the emergence of an “image” of the Other not silhouetted by our gaze.

Finally, the Postmodern insistence on the fact that everything is constructed and thence conventional equates the problem of truth with a problem of personification. Truth is no longer a question of inquiring into the nature of phenomena, but of the ideological motivations and interests that lie behind any assertion about a particular state of affairs. My reading of Jordi Doce's poetry has highlighted how public space is

### *Conclusion. The Fragility of the Other*

then abandoned to the imaginative manufacture of the private individual, entrapped in the vertigo and the trance of his own walking and writing on space.

The conclusions of my research on their poetry hints at a loss of the experience of Otherness through the action of an imaginative regime that survives in the cultural manifestations of Postmodernity. The strength that the imagination still enjoys somehow manifests the link between Postmodernity and the radical drift of some Modern structures, as suggested by Ihab Hassan (1975: 43-59), Harvey (1990: 339), Steiner (1971: 17) and Jameson (1991: 122). Postmodernity has accelerated the action of Modern dynamics, which, having shed the counterweights that Modern philosophy had designed to control their endless spinning, engage in a frenetic activity in which otherness sinks.

The relationship between Postmodernity and Modernity has thus made even more fragile our experience of otherness. In my thesis I have drawn a parallel between the experience of the Other and the rupture of homodiegesis that occurs in fantasy narratives. The surprising irruption of the otherness that fatally compromises the quotidianity of our lives can be equivalent to the risk involved in a true experience of otherness, capable of shaking the foundations of our ideology and redefining ourselves under the scrutiny of the Other's gaze. But the threat and opportunity of redefining our culture – according to Todorov's narratology– is extremely fragile: it depends on an essential state of indeterminacy in which consciousness –confused by the disturbing presence of the Other– does not decide the regime to which her experience belongs (Todorov, 2001: 48). This moment of irresolution can in fact be dissolved in the work of assimilation that imagination above all carries out. Then fantasy becomes imagination and the disturbance of our inner logic results not from the presence of the Other, but from the intoxicated faculty that has had a “hallucination”.

### *Conclusion. The Fragility of the Other*

The fragile experience of otherness is caused by the ultimate privilege of our faculty of imagination, but it is also experienced in the poetry of the authors I have selected. Of course, I believe that these authors are aware of the elusive nature of the Other, that always eludes our representation. The presence of the Other in our text seems almost impossible, always on the verge of being taken over by the imagination that writes, orders and synthesizes the heterogeneous into the homogeneous. The presence of the Other always flashes in an “instant of danger”, a wisp that is soon carried away by the wind of the imagination or that blink of the eye that takes the disturbed gaze to resolve its commotion. It is only by virtue of this fleetingness that I believe we can understand another common trait I have pointed out for these poets: their predisposition to enter into a formal and thematic dialogue with the historical otherness.

This dialogue does not imply a museistic conservatism. Nor can it be understood as a form of Postmodern quotation that makes the past appear as past, devoid of life and meaning. Nor is it a critical archaeology that excavates culture in search of the roots of domination. Rather, it is a truly hermeneutic enterprise: the construction of meaning through the “fusion of horizons”, the lifting up of the common world against the wilderness left by Postmodern deconstruction. I am aware that here I come dangerously close to a model of hermeneutics that is guilty of excessive ontology. In this sense, Sultana Wahnón has warned: “la versión de Gadamer puso tanto énfasis en la historicidad del comprender y en la ‘aplicación’ del texto a la situación del intérprete que acabó marginando el fundamental interés hermenéutico de la *comprensión del otro*, de la alteridad” (Wahnón, 2014: 18) But this risk does not threaten my reading if one takes into account that the purposes of poetic writing may at least differ in some cases from those of philology. Perhaps poetic writing is a place where hermeneutics requires the closeness of ontology. For one thing that emerges from my thesis is that current Spanish



*Conclusion. The Fragility of the Other*

poetry does not abandon its attempt to inscribe the meanings of language in a world maintained, though perhaps not trodden, in the conversation between two.

The search for dialogue can be read as a move away from the gravitational field of Postmodern aesthetics, which had made pastiche its main device for deactivating the past's claim to truth, for exposing its lack of order as a lack of meaning (Jameson, 1991: 15-28). The poets I have studied establish a notably different relationship with the past. They have looked for historical forms and literary traditions to irrigate the desert of the real. The way in which they turned to Hindu thought, the baroque oratorio, the sonnet, the recovery of the locodescriptive lyric of English Romanticism are evidence of a search for the common horizon of humanity against the dehumanising force of Postmodernity. Poetry thus seeks to make its dwelling in the wilderness of the present by bringing in the fertile meanings of the past. If Marc Augé contrasted the Postmodern “non-place” with the “anthropological place”, which is traversed by intelligibility, habitability and history (1993: 58), the poets I have studied attempt to transform the Postmodern “non-time” into an “anthropological time”.

These poets no longer display culturalism as the *novísimos*' generation did. Instead, they aim to graft the richness of meaning of the past onto personal and current discourse. The form of this grafting is neither exhibition nor collage, but fantasy: the irruption of an otherness that redefines us and the duel of consciousness against this otherness in order to define it. It therefore takes the form of a dialogue that emerges precisely because, unlike the exuberant and sometimes exhibitionist collage, here the referents are reduced in number. Intimacy is thus sought with this presence of the past, with this linguistic resurrection of the dead, in the hope of extracting from this confrontation the meanings to be applied to the Postmodern world.

### *Conclusion. The Fragility of the Other*

Regarding to this, Jacques Ranci re has described the situation of visual arts at the end of the 20th century:

Hoy en día, las series fotográficas, los monitores o vídeo-proyecciones, las instalaciones de objetos familiares o extraños que ocupan el espacio de nuestros museos y galerías buscan menos suscitar el sentimiento de distancia entre dos órdenes –entre las apariencias cotidianas y las leyes de la dominación– que avivar una sensibilidad nueva para con los signos y las huellas que testimonian una historia y un mundo comunes. Se puede dar el caso en que las formas de arte se declaren explícitamente en ese sentido, que invoquen la “pérdida del mundo” o la defección del “vínculo social” para atribuir a los ensamblajes y composiciones del arte la tarea de recrear los vínculos sociales y un sentido del mundo. La proyección de la gran parataxis sobre el estado ordinario de las cosas lleva entonces la frase-imagen hacia su grado cero: la pequeña frase que crea el vínculo o imita el vínculo. (2011: 81)

One of the poets that figures in my thesis detects a similar sensibility for her poetic moment. In an article on Colombian poetry, Esperanza López Parada devotes the following lines to illustrating a contemporary aesthetic trend. Writing about Colombian nada simo –of which Jaime Jaramillo Escobar would be its best representative–, Esperanza López Parada points to a general direction in poetic writing that goes beyond the frontiers of the Latin American country:

Frente al culto al individuo que, dominante en la modernidad, explicaba la tendencia poética al intimismo, el fin de siglo est  privilegiando un arte coral que, sentido en común, antes que distinguirmos nos congregate [...] la sociabilidad empieza a fundamentarse en las opiniones compartidas, en un conocimiento tribal y emotivo, en lo que Maffesoli ha llamado el “pensamiento de la plaza pública”. (1992: 230)

### *Conclusion. The Fragility of the Other*

Both fragments, which in their respective texts are proposed separately for the visual arts and for poetry, shows the common sensibility that I have tried to describe in this thesis. In the face of the centrifugal and fragmentary tendency of Postmodernity, the “great parataxis” of current Spanish poetry attempts to weave with the fragments of the dismembered world “el tejido sin agujeros de la co-presencia”: “constituir el mundo de las imágenes como mundo de la co-pertenencia y de la entre-expresión generalizadas” (Ranciére, 2011: 79).

The change of tendency in the emphasis and use of fragmentation, quotation and cultural reference has been called “neo-humanist” in Ranciére's work (2011: 82). Using this nomenclature, I will say that my work has identified this “Neo-humanist” tendency in Spanish poets who developed their poetic work at the end of the twentieth century and in the first decades of the twenty-first century. From this point on, current Spanish poetry can no longer be understood under the aesthetic paradigm of Postmodernity.

Some trends of current Spanish poetry afflict the malaise caused by the progressive realisation in the social and personal sphere of some of the aspirations of Postmodernity. Since the project of Postmodernity has been realized, we can already experience this historical time from the frustration of its promise of otherness. In the face of this relative failure, part of the poetics of our authors clearly opts to move away from the Postmodern aesthetic paradigm and shows an incipient “neo-humanism” that seeks to bring the Other into presence within the personal poetic discourse. Thus, poetical writing aims to break the narrow circle of sameness and, through fantasy, to open the text to heterogeneity.

These poets seek otherness in the literary tradition. By incorporating it, the text expands its temporal volume and acquires a dia-chronic texture that projects the past onto the present, mapping thus the folds, but also the chinks; the hinges, but also the

*Conclusion. The Fragility of the Other*

obstacles. The friction between past and present generates a dynamic of meaning that has nothing to do with the transcendental –the overcoming of the historical in the essential– but rather points to and makes use of the temporality of our experiences. The congregation of past and present does not force a teleological reading of the past or a conservative critique of the present, for its intention is to preserve the difference that allows for presence in the temporal mode of the dia-chronic coined by Levinas.

At this point, however, tension arises within this poetry that counters the centrifugal force of Postmodernity with the centripetal force of Neo-humanism. This poetry can only present dia-chrony as if it were a fleeting iridescence of discourse, for the historical Other emerges in a text that is ultimately produced by a single voice in a single time. The dia-chronic effect that characterizes literary “Neo-humanism” flashes in a moment of hermeneutic effervescence, in an instant of overabundance of meaning from the past –a “trance” of the kind Jordi Doce has portrayed for us– but the past and its Other do not return as such in my voice, “just as it has been”, for then we would fall into the fallacy of personification. As Walter Benjamin has written, in another context: “Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo ‘tal y como ha sido’. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en un instante de peligro” (2008, 307). The “instant of danger” is not only limited to certain historiographical propaganda patronized by the discourse of power, always ready to subvert tradition and exploit it for political gain (Benjamin, 2008: 308), but actually accompanies any attempt to appropriate the past.

Therefore, the moment of semiotic overabundance of the past gives way to another moment in which the text closes in on itself again, like the waters that swallow a shipwreck. Then the text returns to the realm of individual selfhood, returning us to the circle of the homogeneous. But in this retraction the discourse conquers a presence

that establishes itself in the difference with the past that, in a moment, has come to the surface. The dynamics of meaning of “Neo-humanism” is similar to the differential structure of what Derrida calls the *Augenblick*: “Desde el momento en que se admite esta continuidad del ahora y del no ahora de la percepción y de la no-percepción en la zona de originariedad común a la impresión originaria y a la retención, se acoge lo otro en la identidad consigo del *Augenblick*: la no-presencia y la inevidencia en el *parpadeo del instante* [...] Esta alteridad es incluso la condición de la presencia” (1985: 119).

This text –which I have already quoted in a previous chapter– challenges the solitary presence for itself of individual consciousness that had guided Husserl's *Logical Investigations*. It is not surprising that Derrida in *The Voice and the Phenomenon* directs his deconstructionist reading against the German philosopher, and not only because of the prestige enjoyed by phenomenology in the European philosophy of half a century ago. Husserl combined two features that can be considered canonical for Western metaphysics: the immediate and transparent presence of consciousness to itself and the difficulty of accessing the experience of the Other. The concept of *Augenblick* is meant to undermine Husserl's system from within, as it proposes that difference necessarily cuts through the self-presence of consciousness from which the present emanates. The *Augenblick* slices through the robustness of that presence-for-itself, demonstrating that every present is founded on a modified presence of the past, that is to say, on the presence of an absence.

This structure also affects the diachrony of “Neo-humanism”. As Benjamin and Gadamer have thought, the cultural past does not emerge in a purely objective and historicist way. The past appears governed by a personal reading that links aesthetics and hermeneutics. The presence of the self is never completely erased here as it is in the Modernist collage or the Postmodern pastiche. For in the moments of greatest lucidity

### *Conclusion. The Fragility of the Other*

the Self does not seek to eliminate the difference that separates it from the historical Other it summons. This would only lead us to an imposition in which the dia-chrony that generates meaning folds into the violence of the appropriationist sameness that signs the discourse. It is true that all discourse is heteroglossic, but its heteroglossia does not depend on dissimulation or masquerade but on the *Augenblick* with which the past pierces the present and at the same time fertilizes it with its otherness, exposing its contingency, which is nothing other than its historicity.

If, according to Vattimo, the dismantling of history characterizes the Postmodern cultural moment, the poetic writing of today abandons the paradigm of Postmodernity. The weaving of a common world born in the bosom of that present that welcomes in the difference of the past dissociates itself from the Postmodern nihilism in which the cultural past ends up in the dustbin of history or appears in the form of kitsch –more or less as if the past had always been a ruin–. From here a different form of presence is reconstituted: in accordance with the dynamics of the *Augenblick*, what is present finds in the otherness the condition of its presence. The work of the poets that I have researched on sets up the figure of a presence that does not belong to any objectivity of the past but is rather the image of a subjectivity where otherness shines in an instant of danger.

The "danger" of this coming forth is twofold. On the one hand, the Other disturbs our consciousness, since our everyday world can suddenly be redefined. On the other hand, the irruption of the Other is characterized by the alarming fragility that corresponds to the condition of the fantastic: a resolute movement of consciousness can return the Other to the bosom of the Self. This inescapable tension defines today's Spanish poetry, which is heading down the path of "Neo-humanism". However, the poetry I have written about offers us a snapshot in which the lightning of otherness

*Conclusion. The Fragility of the Other*

impacts our personal discourse, illuminating confines of the world that had been hidden in the night and which the shadow slowly recovers.

ABSTRACT

This thesis studies the discontents and resistances that Postmodernity has generated in our contemporary society as they are expressed in current Spanish poetry and poetic thought. To this end, I have devoted five studies to analysing the work of five Spanish poets born in the 1960s: Álvaro García, Jesús Aguado, Ada Salas, Jordi Doce and Esperanza López Parada.

Each chapter is not limited to an in-depth study of the poetic work of these authors. The chapters also meditate on a certain topic which, having attracted the intellectual work of Postmodern thinkers, has nevertheless not found a satisfactory solution. Indeed, the treatment received by some traditional philosophical problems in the Postmodern era has left us with the heavy legacy of a series of aporias and intellectual difficulties which, far from comforting us, disturbs us.

The chapters start with an exposition of the way in which Modernity and Postmodernity have delineated a certain problem, and conclude with the aporia in which this development encloses us. Subsequently, I study this aporia in the work of one of the selected poets in order to analyze how his poetry affects and is affected by the problem in question. There is a far from univocal relationship between poetry and the Postmodern aporia, but the poets studied do show a complex discontent with the solution that Postmodernity has proposed. Poetry then embarks on a search for a way out of this aporetic situation. The result of this poetic endeavor –as I will defend in the final conclusion of this thesis– situate our authors out of the Postmodern paradigm.



## *ABSTRACT*

Having revealed the aim of my thesis, the reader may wonder why these poets –and not others– offer a suitable field of research for exploring Postmodernity and its discontents. After all, Postmodernity was introduced on the national scene with the *novísimos* in the seventies –as Juan José Lanz (1994) or Prieto de Paula (1996) have shown– and remained a valid aesthetic category during the emergence of the so-called “poetry of experience” throughout the eighties –according to Iravedra (2007) and Bagué Quílez (2006)–. Nonetheless, the advantage of studying the poetry of those who began their literary journey under the triumph of these aesthetics consists on the fact that these poets reached their lyrical maturity when Postmodern poetics were exhausted. The sentimental and literary education of the poets I study coincided with the rise of Postmodernity, so they were exposed to the Postmodern movement. If on the one hand our poets had Postmodernity as their cultural scenario, on the other they became disenchanted with Postmodernity as a vital horizon. This poetry has had enough time to appreciate the rise and the failure of Postmodern promises.

Although my work focuses on the poetry of the above-mentioned authors, there will be some commentary here and there in relation to the generations that preceded them. However, since it has already been sufficiently treated by the critics, I will not devote too much time to preceding Spanish generations. Moreover, I believe that the work of the five poets I study is best understood in relation to a Modern and Postmodern context that is not confined within national borders. Evidently, we can sometimes appreciate an “anxiety of influence” in these current poets: a search for one's own imaginative space by clearing and perhaps misinterpreting previous generations (Bloom, 2009: 55). Nonetheless, the significant context for these poets is not the oedipal and provincial diatribe against Montero or Carnero, but a dialogue with European Modernity and its Postmodern drift, that is, with the imaginative tradition and its

## ABSTRACT

dismemberment into fragmentary and schizoid multiplicity. As Alfredo Saldaña has written, current Spanish poetry is “decididamente internacional” (2009: 103) and this “decision” must be respected if we want to understand this aesthetics.

In 2005, Eduardo García (1965 - 2016) published *Una poética del límite*. This essay mainly delimits the geography of his own poetic task. The book does not hide a second intention, and invites us to think about the poetry of his generation within the coordinates in which Eduardo García situates himself. Eduardo García claims the influence in his own work of what I have called here the imaginative tradition. Eduardo García does not use this term, but speaks of Romanticism, Symbolism, fantastic literature, psychoanalysis... all of them ultimately moved by "imagination" (2005: 248). Behind this project lies neither nostalgia nor a conservative zeal, but a vital need: the urge to confront the de-humanizing processes to which today's society subjects us. Eduardo García appropriates the Romantic slogan –to re-enchant the world– in order to recover us from the de-humanization of the era of the global market: “A medida que dependemos cada vez más de la tecnología y su mentalidad pragmática, que entroniza el dinero como máximo valor; según la oferta de la industria cultural se hace cada vez más superficial y niveladora a la baja; cuanto más parecen imponerse el individualismo y la incomunicación...más necesaria se revela la poesía” (255-256).

However, the general trend will not be, as Eduardo García states, the recovery of the Modern programme: the re-enchantment of the world by means of the “symbolic imagination” while fusing together “Romanticismo e Ilustración, la exploración onírica y el control de la palabra” (2005: 257). This return to the paradigms of Modernity will certainly be a temptation present in the majority of the poets of my research. But, in their moments of greatest lucidity, these poets accept the irreversibility of historical time and move their poetry towards a new aesthetic form that arises from an attempt to

## *ABSTRACT*

escape the malaise and aporias of the material, intellectual and social conditions of the Postmodern era. If, in addition to offering a thorough study of the poetry of these authors, my work also serves to think about the aporias and discontents generated by Postmodernity in a broader context, the strategy of spying on Postmodernity while it is sleeping, that is, where it was not so ardently defending itself, will have served its purpose.

## *AGRADECIMIENTOS*

Tras investigar las huellas que el otro ha dejado en los numerosos poemas que han ido apareciendo a lo largo de estas páginas, no podía sino acabar dirigiendo la mirada hacia mi propio discurso y reconocer las presencias que lo habitan. De tantas huellas, mis palabras parecen un campo nevado al lado de un colegio.

La primera palabra de agradecimiento la dirijo a mis padres, que apoyaron, siempre con su tanto amor, mi vocación a la literatura. Intuyo que más de un pensamiento preocupado en alguna noche de insomnio les causó mi decisión de descartar la segura tradición familiar del Derecho y la Farmacia para internarme en el futuro nada halagüeño de las Letras. Pero ahí su silencio a la mañana siguiente fue la más firme prueba de su confianza en mí. Empresas más arduas son realizables con ese apoyo tan paciente y tan incondicionalmente generoso.

Mi deuda intelectual con mis directores alcanza una astronómica cifra de números en rojo y hace tiempo que sé que no podré pagarla. Eugenio Maqueda me ha dado una auténtica lección de generosidad al acoger con tanto entusiasmo este proyecto que le llegaba de repente. Gabriel Insausti me ha enseñado que ensayo y poesía, inspiración y cultura, pueden ser una misma cosa si uno tiene la entrega suficiente.

Pero la mejor lección de ambos es que uno sabe muy poco si no tiene las prioridades claras. Inmerso en la tesis, uno olvida a veces que hay mundo más allá de la literatura. No puedo dejar de agradecer a Estefanía las veces que me ha devuelto el mundo cuando más lo perdía. Gracias a ella, el amor es seguramente lo que más he

aprendido en este tiempo. Los mejores pasajes de esta tesis están sin duda escritos desde mi convivencia con ella en la poesía [y no pongo punto final a esta convivencia]

Agradezco además la ayuda tan atenta que me han prestado algunos de los poetas que aquí he estudiado. Ignoro si alguna vez, por arte y magia de algún espiritismo, Dante o Eliot se quedaron hasta las tantas de la madrugada hablando en cualquier bar con un joven doctorando que tenía ideas descabelladas acerca de sus obras. El siempre generoso Álvaro García lo ha hecho. Ada Salas y Jordi Doce han facilitado mucho también este camino.

Quiero mostrar mi gratitud a la Universidad de Navarra y en especial al Departamento de Filología, donde he encontrado verdaderos maestros. Javier de Navascués, Luis Galván, Víctor García Ruiz y Carmen Pinillos me han dado apoyo y aliento. Andreas Geltz me acogió amablemente en Friburgo y Nuria Rodríguez Lázaro hizo lo propio en Burdeos. También recuerdo con afecto a Alison Sinclair, Dominic Keown y Martin Ruehl, allá en Cambridge. Por supuesto, quedo agradecido a la Asociación de Amigos de la Universidad de Navarra por la financiación del proyecto.

Por último, no podrían dejar de figurar aquí mis hermanos, mi imprescindible abuela, mi recordado abuelo y mis compañeros en la lid Juan Pablo Rodríguez, Martín Zulaica, Rafael Reyna, Jorge Latorre y Santiago de Navascués.



BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, Meyer Howard. *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. Londres: Oxford University Press, 1971a.
- Abrams, Meyer Howard. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Londres: Oxford University Press, 1971b.
- Abrams, Meyer Howard. "Structure and Style in the Greater Romantic Lyric". *The Correspondent Breeze. Essays on English Romanticism*. Nueva York y Londres: W.W. Norton and Company, 1984.
- Agamben, Giorgio. "The End of the Poem". *The End of the Poem. Studies in Poetics*. Standford: Standford University Press, 1999.
- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia:Pre-Textos, 2000.
- Agamben, Giorgio. *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 2016.
- Aguado, Jesús. *Diccionario de símbolos*. Sevilla: Paréntesis Editorial, 2010.
- Aguado, Jesús. *El fugitivo. Poesía reunida (1985-2010)*. Madrid: Vaso Roto, 2011.
- Aguado, Jesús. "Nota final". *El fugitivo. Poesía reunida (1985-2010)*. Madrid: Vaso Roto, 2011.
- Aguado, Jesús. *La luna se mueve quieta*. Sevilla: La Isla de Siltolá, 2015.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, Jesús (ed.). *¿En qué estabas pensando? Antología de poesía devocional de la India, siglos V-XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Aguado, Jesús. *Benarés, India*. Valencia: Pre-Textos, 2018.
- Aguado, Jesús. *Dice Kabir y otros poemas*. Valencia: Pre-Textos, 2019.
- Aguado, Jesús. *Heridas que se curan solas. Aforismos sobre la poesía*. Madrid: Libros de la resistencia, 2020.
- Ahearn, Edward. *Rimbaud. Visions and Rehabitations*. Berkeley: University of Carolina Press, 1983.
- Aleixandre, Vicente. *Poesías completas*. Madrid: Visor, 2005.
- Althusser, Louis. *La filosofía como arma de la revolución*. México D.F.: Ediciones Pasado y Presente, 1986.
- Amorós, Amparo. *La palabra del silencio. La función del silencio en la poesía española a partir de 1969*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1991.
- Anónimo. “Precisión de forma para una complejidad de fondo”. *Mercurio*. 159. 2014.
- Arendt, Hannah. *Essays in Understanding. Formation, Exile and Totalitarianism*. Nueva York: Schocken Books, 1994.
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Aristóteles. *Física*. Madrid: Gredos, 1995.
- Aristóteles. *Politics*. Indianapolis y Cambridge: Hacket Publishing Company, 1998.
- Aristóteles. *Acerca del alma*. Buenos Aires: Colihue Clásica, 2010.
- Aristóteles. *Poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- Aristóteles. *Retórica*. Madrid: Alianza Editorial, 2020.
- Arnau, Juan. *Antropología del budismo*. Barcelona: Kairós, 2006.



## BIBLIOGRAFÍA

- Ashbery, John. *Autorretrato en espejo convexo*. Trad. Julián Jiménez Heffernan. Barcelona: DVD, 2006.
- Augé, Marc. *Los “no lugares”. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1993.
- Azancot, Nuria. “Es un poema de amor donde no se dice *te quiero*”. *El Cultural*. 28/12/2012: 13.
- Azúa, Félix de. “Prólogo a *Farra*”. *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*. Ed. Pedro Provencio. Madrid: Hiperión, 1988.
- Azúa, Félix de. *Última sangre (Poesía 1968 – 2007)*. Barcelona: Bruguera, 2007.
- Bachmann, Ingeborg. *Literatura como utopía. (Selección de escritos críticos)*. Valencia: Pre-Textos, 2012.
- Bagué Quílez, Luis. *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia, Pre-Textos: 2006.
- Bagué Quílez, Luis. “Un sujeto cualquiera. Identidades improbables en la poesía de Felipe Benítez Reyes”. *Felipe Benítez Reyes. La literatura como caleidoscopio*. Ed. José Jurado Morales. Madrid: Visor, 2014.
- Balakian, Anna. *El movimiento simbolista*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- Barella, Julia. “Pere Gimferrer”. *(En)claves de la Transición. Una visión de los novísimos. Prosa, poesía, ensayo*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2009.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. Madrid: Siglo XXI, 2007.
- Bartoszynski, Kazimierz. *Teoría del fragmento*. Valencia: Ediciones Episteme, 1998.
- Bataille, George. *El erotismo*. Barcelona: Mateu, 1971.

## BIBLIOGRAFÍA

- Baudelaire, Charles. *Poesía completa. Escritos autobiográficos. Los paraísos artificiales. Crítica artística, literaria y musical*. Madrid: Espasa-Calpe, 2000.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1984.
- Bauman, Zygmunt. *Postmodernity and its discontents*. Cambridge: Polity Press, 1997.
- Bauman, Zygmunt. *Ética postmoderna*. Madrid: Siglo XXI, 2006.
- Bell, Daniel. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Londres: Heinemann, 1976.
- Benítez Reyes, Felipe. *Vidas improbables*. Madrid: Visor, 1995.
- Benjamin, Walter. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Barcelona: Península, 1988.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Barcelona: Taurus, 1990.
- Benjamin, Walter. “Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo”. *Obras*. Libro 1. Vol. 2. Madrid: Abada, 2008.
- Benjamin, Walter. “Parque central”. *Obras*. Libro 1. Vol. 2. Madrid: Abada, 2008.
- Benjamin, Walter. “Sobre el concepto de historia”. *Obras*. Libro 1, 2. Madrid: Abada, 2008.
- Benveniste, Émile. “De la subjetividad del lenguaje”. *Problemas de lingüística general*. Vol. I. Madrid: Siglo XXI, 2004.
- Bergson, Henri. *La evolución creadora*. Barcelona: Planeta de Agostini, 1985.
- Bergson, Henri. *Introducción a la metafísica. La risa*. México D.F.: Porrúa, 1986.
- Bessiere, Irene. “El relato fantástico. Forma mixta de caso y adivinanza”. *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001.
- Blake, William. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Madrid: Trotta, 2015.

## BIBLIOGRAFÍA

- Blesa, Túa. “Las veces”. *El cultural*. 30/01/2015. <https://elcultural.com/Las-veces>. [Última consulta el 25/05/2021].
- Bloom, Harold. *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid: Trotta, 2009.
- Blumenberg, Hans. *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Trotta, 2003.
- Bonilla, Juan. “Mendigo”. Prólogo a *Mendigo. Antología poética (1985-2007)*. Renacimiento, Sevilla: 2012.
- Bousoño, Carlos. *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Gredos, 1968.
- Bousoño, Carlos. “La poesía de Guillermo Carnero”. Prólogo a *Ensayo para una teoría de la visión*. Guillermo Carnero. Madrid: Hiperión, 1983.
- Bowra, Cecile Maurice. *La herencia del Simbolismo*. Buenos Aires: Losada, 1951.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor, 2002.
- Breton, André y Paul Éluard. *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid: Siruela, 2003.
- Breton, André. *Los vasos comunicantes*. Madrid: Siruela, 2005.
- Buber, Martin. *Yo y tú*. Madrid: Caparrós Editores, 1993.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Cabello, Estefanía. “Carta florentina (2018), de Guillermo Carnero. En la estela de Ovidio y la *Fábula de Polifemo y Galatea*”. *Anales de literatura española*. 35. 2021. 9-32.
- Cadenas, Rafael. *Obra completa. Poesía y prosa (1958-1995)*. Valencia: Pre-Textos, 2007.
- Cage, John. “Conferencia sobre nada”. *Silencio*. Madrid: Árdora, 2002.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Madrid: Alhambra, 1988.

## BIBLIOGRAFÍA

- Calinescu, Matei. *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington y Londres: Indiana University Press, 1977.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1989.
- Capellanus, Andreas. *De amore. Tratado sobre el amor*. Barcelona: Edicions del Quaderns Crema, 1984.
- Carnero, Guillermo. “Culturalismo y poesía ‘novísima’. Un poema de Pere Gimferrer: ‘Cascabeles’; de *Arde el mar*”. *Novísimos. Postnovísimos. Clásicos. La poesía de los 80 en España*. Ed. Biruté Ciplijauskaitė. Madrid: Orígenes, 1990.
- Carnero, Guillermo. *Dibujo de la muerte. Obra poética*. Ed. Ignacio Javier López. Madrid: Cátedra, 1998.
- Carnero, Guillermo. *Carta florentina*. Sevilla: Vandalia, 2018.
- Castoriadis, Cornelius. “Herencia y revolución”. *Figuras de lo pensable*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Cassirer, Ernst. *La filosofía de la Ilustración*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Cavallo, Giancarlo. “Ada Salas: l’ insanabile ferita della poesia”. <https://www.potlatch.it/verso-casa-poeti-lontani-visti-da-vicino/ada-salas-linsanabile-ferita-della-poesia/>. 2017. [Última consulta: 22/03/2021].
- Cavell, Stanley. *En busca de lo ordinario. Líneas entre el Romanticismo y el escepticismo*. Valencia: Universidad de Valencia, 2002.
- Celan, Paul. *Obras completas*. Madrid: Trotta, 1999.
- Celan, Paul. *Microlitos. Textos en prosa*. Madrid: Trotta, 2015.
- Certeau, Michel de. “Walking in the City”. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1984.

## BIBLIOGRAFÍA

- Certeau, Michel de. "Montaigne's 'Of Cannibals': The Savage 'I'". *Heterologies. Discourse on the Other*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1986.
- Cioran, Emil. "Caída del tiempo". *La caída en el tiempo*. Barcelona: Tusquets, 1993.
- Coleridge, Samuel Taylor. "On Poesy or Art". *Biographia Literaria. Vol II*. Ed. J. Shawcross. Londres: Oxford University Press, 1962.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Trad. Gabriel Insausti. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Poemas*. Sevilla: Renacimiento, 2010.
- Cortés, Rafael. "El amor se parece mucho a la poesía porque aspira a la totalidad". *Sur*. 09.11.2011.
- Coseriu, Eugenio. "Tesis sobre el tema 'lenguaje y poesía'". *El hombre y su lenguaje*. Madrid: Gredos, 1977.
- Cossalter, Fabrizio. "Las raíces del desencanto. Notas sobre la memoria literaria de la transición". *(En)claves de la Transición. Una visión de los novísimos. Prosa, poesía, ensayo*. Eds. Enric Bou y Elide Pittarello. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2009.
- Cruz, Francisco José. "Preguntas a Jesús Aguado". <http://franciscojosecruz.blogspot.com/2012/05/preguntas-jesus-aguado.html>. (1995) [Última consulta el 02/02/2021].
- Cruz, Francisco José. "Jesús Aguado. La prisión del fugitivo". <http://franciscojosecruz.blogspot.com/2011/08/la-prision-del-fugitivo.html>. (2011). [Última consulta el 02/02/2021].
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1981.

## BIBLIOGRAFÍA

- D'Ors, Miguel. *El misterio de la felicidad. Antología poética*. Sevilla: Renacimiento, 2009.
- Dasgupta, Surendranath. *La mística hindú*. Barcelona: Herder, 2009.
- Debicki, Andrew. *Historia de la poesía española del siglo XX. (Desde la modernidad hasta el presente)*. Madrid: Gredos, 1997.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2016.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2009.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pre-Textos, 2016.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.
- Derrida, Jacques. *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia: Pre-Textos, 1985.
- Derrida, Jacques. "The double session". *Stéphane Mallarmé. Modern Critical Views*. Ed. Harold Bloom. Nueva York: Chelsea House publications, 1987.
- Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Díaz de Castro, Francisco. "Caída". *El Cultural*. 6.03.02:13
- Díaz Rosales, Raúl. "Canción en blanco". *Paraíso*, 8, 2012: 113-115.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2006.
- Dilthey, Wilhelm. *Dos escritos sobre hermenéutica*. Madrid: Istmo, 2000.
- Doce, Jordi. *Hormigas blancas*. Madrid: Bartleby Editores, 2005.
- Doce, Jordi. *Imán y desafío. Presencia del Romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*. Barcelona: Península, 2005.

## BIBLIOGRAFÍA

- Doce, Jordi. “Poesía española de hoy. De la arbitrariedad a la domesticación”. *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*. Ed. Andrés Sánchez Robayna y Jordi Doce. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- Doce, Jordi. “Diálogo con Francisco León”. *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*. 36. 2009.
- Doce, Jordi. *La ciudad consciente. Ensayos sobre T.S. Eliot y W.H. Auden*. Barcelona: Vaso Roto, 2010.
- Doce, Jordi. *Perros en la playa*. Madrid: La Oficina, 2011.
- Doce, Jordi. *Zona de divagar*. Madrid: Vaso Roto, 2014.
- Doce, Jordi. *No estábamos allí*. Valencia: Pre-Textos, 2016.
- Doce, Jordi. *En la rueda de las apariciones. Poemas 1990 – 2019*. Oviedo: Ars Poetica, 2019.
- Doce, Jordi. “Tríptico y coda para *Descendimiento*, de Ada Salas”. <https://elcuadernodigital.com/2019/04/23/triptico-y-coda-para-descendimiento-de-ada-salas/>. 2019. [Última consulta el 10/04/2021].
- Duque, Félix. *Contra el humanismo*. Madrid: Abada, 2003.
- Duque, Félix. *Terror tras la postmodernidad*. Madrid: Abada, 2004.
- Eagleton, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.
- Eliade, Mircea. “Sobre la erótica mística india”. *Erotismo místico en la India*. Barcelona: Kairós, 2002.
- Eliot, Thomas Stearn. *Knowledge and Experience in the Philosophy of F.H. Bradley*. Londres: Faber and Faber, 1964.
- Eliot, Thomas Stearn. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Londres: Faber and Faber, 1968.

## BIBLIOGRAFÍA

- Eliot, Thomas Stearn. *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber, 1969.
- Eliot, Thomas Stearn. "Ulysses, Order and Myth". *Selected Prose*. Londres: Faber and Faber, 1975.
- Eliot, Thomas Stearns. "Notes towards the Definition of Culture". *Christianity and Culture*. San Diego: Harvest Book, 1976.
- Eliot, Thomas Stearn. *The Wasteland and Other Poems*. Londres: Faber and Faber, 1986.
- Eliot, Thomas Stearn. *Cuatro cuartetos*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Ellmann, Richard. *Yeats. The Man and the Masks*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- Ferraris, Maurizio. *Manifiesto del nuevo realismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.
- Fichte, J.G. *Doctrina de la ciencia*. Buenos Aires: Aguilar, 1975.
- Ficino, Marsilio. *Sobre el amor. Comentarios al Banquete de Platón*. México D.F.: UNAM, 1994.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1968.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. Vol I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- Frey, Hans-Jost. "The tree of doubt". *Stéphane Mallarmé. Modern Critical Views*. Ed. Harold Bloom. Nueva York: Chelsea House Publications, 1987.
- Freud, Sigmund. *Obras completas. La interpretación de los sueños*. Vol. III. Ediciones Buenos Aires: Orbis, 1993.
- Freud, Sigmund. "La sexualidad infantil". *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Madrid: El País, 2002.
- Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía". *Obras completas*. Volmunen XIV (1914-16). Buenos Aires: Amorrortu, 2008.



## BIBLIOGRAFÍA

- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1959.
- Frontisi-Ducroix, Françoise. *Du Masque au Visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*. París: Flammarion, 1995.
- Fuente, Manuel de la. "La poesía hace que la vida respire y se ensanche". *ABC, Libros*. 15.03.2012.
- Fundación Loewe. "Entrevista a Álvaro García". <http://www.blogfundacionloewe.es/2011/12/entrevista-a-alvaro-garcia/>. [Última consulta: 05/05/2021].
- Fundación Loewe. "Álvaro García, un año después". <http://www.blogfundacionloewe.es/2012/11/alvaro-garcia-un-ano-despues/>. [Última consulta: 05/05/2021].
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1984.
- García, Álvaro. "Poética". *10 menos 30. La ruptura interior en la "poesía de la experiencia"*. Ed. Luis Antonio de Villena. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- García, Álvaro. *Poesía sin estatua*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- García, Álvaro. *Ser sin sitio*. Sevilla: Vandalia, 2014.
- García, Álvaro. *El ciclo de la evaporación*. Valencia: Pre-Textos, 2016.
- García, Eduardo. *Una poética del límite*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- García, Eduardo. "Una fugaz eternidad". *Mercurio* s/n. Abril 2012: 43.
- García Jambrina, Luis. "Dolor y ruinas". *ABC*. 23/08/2008. 16.
- García Jambrina, Luis. "Ciclo ambicioso". *La opinión de Murcia*. 13.04.2012.
- García Lorca, Federico. *Obras completas. Prosa*. Vol.III. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997.
- García Martín, José Luis. *Selección nacional. Última poesía española*. Gijón: Libros del Peixe, 1995.

## BIBLIOGRAFÍA

- García Martín, José Luis. “Más es menos o el arte de editar”. *La Nueva España*.  
<https://www.lne.es/cultura/2012/01/16/o-arte-editar-20961577.html> 16/01/12.  
[Última consulta el 08/01/2021].
- García Montero, Luis. “La otra sentimentalidad”. *La otra sentimentalidad*. Granada:  
Don Quijote, 1983.
- García Montero, Luis. “Una musa vestida con vaqueros”. *Última poesía española  
(1990-2005)*. Antología. Ed. Rafael Morales Barba. Madrid: Marenostrom, 1996.
- García Montero, Luis. “El oficio como ética”. *Poesía histórica y (auto)biográfica  
(1975-1999)*. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). Madrid:  
Visor, 2000.
- García Montero, Luis. *Poesía, cuartel de invierno*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- García Román, Juan Andrés. “Ironías y paradojas: la soportable levedad del decir”.  
*Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*. Ed. Luis  
Bagué Quílez y Alberto Santamaría. Madrid: Visor, 2013.
- García Ros, Beatriz. “El amor vuelve y ensancha el mundo, incluso geográficamente”.  
*Cuadernos Hispanoamericanos*. 796. 2016. 108-121.
- Gelpi, Albert. “Stevens and Williams The Epistemology of Modernism”. *Wallace  
Stevens. The Poetics of Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press,  
1985.
- Genette, Gérard. “Discurso del relato”. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Giddens, Anthony. *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en  
las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Gimferrer, Pere. *Poemas (1962-1969)*. Madrid: Visor, 2000.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1998.

## BIBLIOGRAFÍA

- Goethe, Johann Wolfgang. *Las afinidades electivas*. Trad. Jose María Valverde. Barcelona: Random House Mondadori, 2008.
- Gómez Sancho, Arantxa. “Se escribe con el cuerpo. Conversación con Jordi Doce y Ada Salas”. *Ínsula*. 795. 2013.
- Gómez Toré, José Luis. “Jordi Doce. La disciplina de la mirada”. *Cuadernos hispanoamericanos*. (2016). <https://cuadernoshispanoamericanos.com/jordi-doce-la-disciplina-de-la-mirada>. [Última consulta el 05/10/2020].
- Góngora, Luis de. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Gracia, Jordi y Domingo Ródenas. *Historia de la literatura española. Vol. 7. Derrota y restitución de la postmodernidad (1939-2010)*. Madrid: Crítica, 2011.
- Guillén, Jorge. *Cántico*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”. *Anthropos. Boletín de información y documentación*. Nº Extra 29. 1991. 9-18.
- Habermas, Jürgen. “La crisis del Estado de Bienestar y el agotamiento de las necesidades utópicas”. *Ensayos políticos*. Barcelona: Península, 1988.
- Habermas, Jürgen. “La modernidad: un proyecto inacabado”. *Ensayos políticos*. Barcelona: Península, 1988.
- Habermas, Jürgen. *Conciencia moral y acción comunicativa*. Barcelona: Península, 1996.
- Hamann, Johann Georg. “Aesthetica in Nuce”. *Writings on Philosophy and Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origin of Cultural Change*. Oxford y Cambridge, Basil Blackwell: 1990.
- Hassan, Ihab. *Paracriticism. Seven Speculations of the Times*. Londres y Urbana: University of Illinois Press, 1975.

## BIBLIOGRAFÍA

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Heidegger, Martin. “Hölderlin and the Essence of Poetry”. *Existence and Being*. Londres: Vision, 1949.
- Heidegger, Martin. “The Question Concerning Technology”. *The Question Concerning Technology and other Essays*. Nueva York: Garland Publishing, 1977.
- Heidegger, Martin. *Kant y el problema de la metafísica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Heidegger, Martin. “La época de la imagen del mundo”. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial, 2015.
- Heidegger, Martin. “¿Y para qué poetas?”. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial, 2015.
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. Trad. Vicente Gaos. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Heisenberg, Werner. *La imagen de la naturaleza en la física actual*. Barcelona: Seix Barral, 1969.
- Herder, Johann Gottfried. “Ensayo sobre el origen del lenguaje”. *Obra selecta*. Madrid: Alfaguara, 1982.
- Herder, Johann Gottfried. “Otra filosofía de la historia para la educación de la humanidad”. *Obra selecta*. Madrid: Alfaguara, 1982.
- Hildebrand, Dietrich von. *The Nature of Love*. South Bend: St. Augustine’s Press, 2009.
- Hillis Miller, Joseph. *Poets of Reality. Six Twentieth-Century Writers*. Cambridge: Harvard University Press, 1966.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Una carta (de Lord Chandos a Sir Francis Bacon)*. Valencia: Pre-Textos, 2008.

## BIBLIOGRAFÍA

- Hölderlin, Friedrich. “El devenir en el declinar”. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Ed. Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos, 2014.
- Huidobro, Vicente. *Poesía y creación*. Madrid: Fundación Banco Santander, 2012.
- Husserl, Edmund. *Fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Trotta, 2002.
- Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica I. Introducción general a la fenomenología pura*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Insausti, Gabriel. “La caída”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 628. 2002.
- Insausti, Gabriel. “Dos copas con Álvaro García”. *Clarín*. 59. 2005.
- Insausti, Gabriel. “*El alma cautiva: Ashbery y su «Autorretrato en espejo convexo»*”. *Revisiones. Revista de crítica cultural*. Nº 5. Pamplona. 2009.
- Internacional Situacionista. “Instrucciones para tomar las armas”. *Panfletos y escritos de la Internacional Situacionista*. Madrid: Fundamentos, 1976.
- Iravedra, Araceli. *La poesía de la experiencia*. Madrid: Visor, 2007.
- Jakobson, Roman. “Los conmutadores, las categorías verbales y el verbo ruso”. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Jauss, Hans-Robert. *La historia de la literaria como provocación*. Barcelona: Península, 2000.
- Jay, Paul. *El ser y el texto. La autobiografía del Romanticismo a la postmodernidad*. Madrid: Megazul-Endymion, 1993.
- Jenny, Laurent. *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*. Madrid: Cátedra, 2003.

## BIBLIOGRAFÍA

- Juaristi, Jon. "El pacto realista". *Ínsula*. Nº 565. 1994. 25-26.
- Kant, Immanuel. *Critique of Pure Reason*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- Kearney, Richard. *The Wake of Imagination. Ideas on Creativity in Western Culture*. Londres: Hutchison, 1988.
- Keats, John. *Poesía completa*. Tomo II. Ed. bilingüe. Barcelona: Río Nuevo, 1978.
- Kenner, Hugh. *The Pound Era*. Londres: Faber and Faber, 1972.
- Kermode, Frank. *Continuities*. Nueva York: Random House, 1968.
- Kierkegaard, Soren. *The Concept of Irony, with Continual Reference to Socrates*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Koselleck, Reinhardt. "«Espacio de experiencia» y «Horizonte de expectativas». Dos categorías históricas". *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Kristeva, Julia. "La palabra, el diálogo y la novela". *Semiótica. Vol I*. Madrid: Fundamentos, D.L., 1978.
- Lacan, Jacques. "The Mirror Stage as a Formative of the Function I as Revealed in Psychoanalytic Experience". *Écrits*. Nueva York: Norton and Company, 1977.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy. *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism*. Albany: State University of New York Press, 1988.
- Langbaum, Robert. *La poesía de la experiencia*. Ed. Julián Jiménez Heffernan. Granada: Comares, 1996.
- Lanz, Juan José. *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*. Mérida: Editorial Regional de Extremadura, 1994.

## BIBLIOGRAFÍA

- Lanz, Juan José. *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*. Madrid: Devenir, 2007.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Monadología. Discurso de la metafísica*. Madrid: Sarpe, 1984.
- Letrán, Javier. *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento, 2005.
- Levinas, Emmanuel. *El tiempo y el Otro*. Trad. José Luis Pardo. Barcelona: Paidós, 1993.
- Levinas, Emmanuel. *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Valencia: Pre-Textos, 1993.
- Levinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2016.
- Lewis, Clive Staples. *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*. Londres: Oxford University Press, 1951
- Lipovetsky, Gilles. *De la ligereza. Hacia una civilización de lo ligero*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- Llano, Alejandro. *La nueva sensibilidad. En la era de la desconexión*. Madrid: Ediciones Palabra, 2017.
- Lledó, Emilio. “Literatura y crítica filosófica”. *Hermenéutica*. Ed. José Domínguez Caparrós. Madrid: Arco Libros, 1997.
- López Parada, Esperanza. “La patria escrita. Tres momentos de la poesía de Colombia”. *Anales de literatura hispanoamericana*. 21. 1992.
- López Parada, Esperanza. “Poética”. *Fin de siglo. El sesgo clásico en la poesía en la última poesía española. (Antología)*. Ed. Luis Antonio de Villena. Madrid: Visor, 1992.
- López Parada, Esperanza. *Los tres días*. Valencia: Pre-Textos, 1994.

## BIBLIOGRAFÍA

- López Parada, Esperanza. “Poesía joven, poesía del afuera, poesía oculta”. *Ínsula*. N.º 565. 1994. 9-10.
- López Parada, Esperanza. “Poética. Lenguaje poético – Lenguaje de uso”. *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española. Antología*. Ed. Noni Benegas y Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión, 1997.
- López Parada, Esperanza. *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 1999.
- López Parada, Esperanza. *El encargo*. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- López Parada, Esperanza. *La rama rota*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- López Parada, Esperanza. “Reductores de lenguaje”. *Una carta (de Lord Chandos a Sir Francis Bacon)*. Hugo von Hofmannsthal. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- López Parada, Esperanza. *Las veces*. Valencia: Pre-Textos, 2014.
- López Parada, Esperanza. *El botón de seda negra. Traducción religiosa y cultura material en las Indias*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2017.
- Lord Houghton. *Vida y cartas de John Keats*. Valencia: Pre-Textos, 2003
- Lotman, Iuri. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.
- Luhmann, Niklas. “Lo moderno de la sociedad moderna”. *Complejidad y modernidad. De la unidad a la diferencia*. Ed. y trad. Josetxo Beriain y Jose María García Blanco. Madrid: Trotta, 1998.
- Lyotard, Jean-François. “Answering the Question: What is Postmodernism”. *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press: Manchester, 1989.
- Malkoff, Karl. *Escape from Self. A Study in Contemporary American Poetry and Poetics*. Nueva York: Columbia University Press, 1977.



## BIBLIOGRAFÍA

- Mallarmé, Stéphane. *Obra poética*. Madrid: Hiperión, 1980.
- Mallarmé, Stéphane. “Crise de vers”. *Oeuvres Complètes II*. Paris: Gallimard, 2003.
- Mallarmé, Stéphane. “Carta a Villiers de l’Isle-Adam”. *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*. Ed. Antonio Marí. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010.
- Mallarmé, Stéphane. “La música y las letras”. *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*. Ed. Antonio Marí. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010.
- Man, Paul de. “El concepto de ironía”. *La ideología estética*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Man, Paul de. *La retórica del Romanticismo*. Madrid: Akal, 2007.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Barcelona: Ariel, 1981.
- Marinetti, Filippo Tomasso. “Manifiesto técnico de la literatura futurista”. *Expresiones sintéticas del futurismo*. Barcelona: DVD, 2008.
- Martín, Consuelo (ed.). *Upanisad. Con los comentarios advaita de Sankara*. Madrid: Trotta, 2001.
- Martínez Fernández, José Enrique. *El fragmentarismo poético contemporáneo. Fundamentos teórico-críticos*. León: Universidad de León, 1996.
- Marx, Karl. *La ideología alemana y otros escritos filosóficos*. Madrid, Losada: 2005.
- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.
- Merleau-Ponty, Maurice. “Sobre la fenomenología del lenguaje”. *Signos*. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- Menand, Louis. *Discovering Modernism: T.S. Eliot and his Context*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Micó, José María. *El Polifemo de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*. Barcelona: Península, 2001.

## BIBLIOGRAFÍA

- Mora, Vicente Luis. “Piezas para un puzle”. *El fugitivo. Poesía reunida (1985-2010)*. Jesús Aguado. Madrid: Vaso Roto, 2011.
- Mora, Vicente Luis. *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2016.
- Mora, Vicente Luis. “Mirar atrás en también mirar en torno”. *Ínsula*. 847 - 848. 2017.
- Mora, Vicente Luis. “El trazado del pensamiento. Callejear por la poesía de Jordi Doce”. *En la rueda de las apariciones. Poemas 1990 – 2019*. Jordi Doce. Oviedo: Ars Poetica, 2019.
- Morales Barba, Rafael. *La musa funámbula. La poesía española entre 1980 y 2005*. Madrid: Huerga y Fierro, 2008.
- Morales Barba, Rafael. “Las poéticas del malestar (2000-2015). Fragmento, reivindicación, desasosiego, perplejidad y reticencia en la última poesía española”. *Poéticas del malestar. Antología de poetas contemporáneos*. Ed. Rafael Morales Barba. Errentería: Ediciones El Gallo de Oro, 2017.
- Nadeau, Maurice. *Historia del surrealismo*. Barcelona: Ariel, 1972.
- Nagarjuna. *Versos fundamentales del camino medio*. Barcelona: Kairós, 2002.
- Nagel, Thomas. *Una visión de ningún lugar*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Nantell, Judith. *The Poetics of Epiphany in the Spanish Lyric of Today*. Pensilvania: Bucknell University Press, 2019.
- Nehamas, Alexander. *Nietzsche. La vida como literatura*. Madrid: Turner, 1985.
- Nehuén, Tes. “Sólo en un trato íntimo con el problema puede haber un poema creíble”. <http://www.poemas-del-alma.com/blog/especiales/alvaro-garcia-trata-venza>  
<http://www.poemas-del-alma.com/blog/especiales/alvaro-garcia-trata-venza>  
[02.07.2015](http://www.poemas-del-alma.com/blog/especiales/alvaro-garcia-trata-venza). [Última consulta: 05/03/2021]

## BIBLIOGRAFÍA

- Nehuén, Tes. “Se trata de que en el día a día se venza la obsesión de que todo es práctico”. [http:// www.poemas-del-alma.com/blog/especiales/alvaro-garcia-trata-venza 06.07.2015](http://www.poemas-del-alma.com/blog/especiales/alvaro-garcia-trata-venza-06.07.2015) [Última consulta: 21/03/2021]
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 1999.
- Nietzsche, Friedrich. *Fragmentos póstumos*. Madrid: Abada, 2004.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en un sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Madrid: Tecnos, 2012.
- Novalis. “Die Christenheit oder Europa”. *Werke in einem Band*. München: Hanser, 1984.
- Novalis. “Fragmentos logológicos”. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Ed. Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos, 2014.
- Novalis. “Fragmentos y estudios”. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Ed. Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos, 2014.
- Novalis. “Granos de polen”. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Ed. Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos, 2014.
- Oleza, Joan. “Un realismo postmoderno”. *Ínsula*. Nº 589-590. 1996. 39-42.
- Ortega, Antonio. “Nueva poetas: tradición y proyecto”. *La prueba del nueve. Antología poética*. Ed. Antonio Ortega. Madrid: Cátedra, 1994.
- Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- Oteiza, Jorge. “Hacia un arte receptivo”. *Oteiza*. Pamplona: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Navarra, 2000.

## BIBLIOGRAFÍA

- Owens, Craig. "El discurso de los otros. Las feministas y el posmodernismo". *La postmodernidad*. Ed. Hal Foster. Barcelona: Kairós, 1985.
- Panero, Leopoldo María. "Poética". *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*. Ed. Pedro Provencio. Madrid: Hiperión, 1988.
- Panero, Leopoldo María. *Agujero llamado Nevermore. (Selección poética, 1968 – 1999)*. Ed. Jenaro Talens. Madrid: Cátedra, 2008.
- Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1973.
- Panofsky, Erwin. *Idea. A Concept in Art Theory*. Columbia: University of South Carolina Press, 1995.
- Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- Paz, Octavio. *Libertad bajo palabra*. Madrid: El País, 2003.
- Pérez López, María Ángeles. "Escribir la asfixia". *Nayagua. Revista de poesía*. 20. 2014.
- Perloff, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Platón. "El banquete". *Diálogos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1986.
- Poe, Edgar Allan. "El principio poético". *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*. Ed. Antonio Marí. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010.
- Poe, Edgar Allan. "Fantasía e imaginación. El hada culpable de Drake y Aldifrón de Moore". *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*. Ed. Antonio Marí. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010.
- Poe, Edgar Allan. "La poética de la composición". *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*. Ed. Antonio Marí. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010.

## BIBLIOGRAFÍA

- Porter, Lawrence M. *The crisis of French Symbolism*. Ítaca: Cornell University Press, 1990.
- Pound, Ezra. "Psychology and the Trobadours". *The Spirit of Romance*. Norfolk: New Directions, 1960.
- Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Prieto de Paula, Ángel Luis. *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión, 1996.
- Putnam, Hilary. *El significado y las ciencias morales*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- Quine, Willard Van Ornam. *La relatividad ontológica y otros ensayos*. Madrid: Tecnos, 1986.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Nigrán: Politopías, 2011.
- Reverdy, Pierre. *Il guanto di crine. (Appunti)*. Milán: Ares, 1993.
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI, 1996.
- Ricoeur, Paul. "La función hermenéutica del distanciamiento". *Hermenéutica*. Ed. José Domínguez Caparrós. Madrid: Arco Libros, 1997.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración. Vol. 3. El tiempo narrado*. Madrid: Siglo XXI, 2006.
- Rimbaud, Arthur. *Prosa completa*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Rodríguez, Ana. "La mística de la escritura. 'Suspensión, extrañeza'. Entrevista a Ada Salas". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. VIII. n.º 1. 2019. 187-192.
- Rodríguez, Claudio. *Poesía completa*. Barcelona: Tusquets, 2009.

## BIBLIOGRAFÍA

- Rodríguez Lázaro, Nuria. “Voz, enunciación e instancia creadora en la poesía de Ada Salas o el poder absoluto de la palabra”. *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*. 46. 2021.
- Romero, Juan Manuel. “Canción en blanco”. *Cincinatti Romance Review*. 34. 2012: 192-194.
- Rorty, Richard. *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Rorty, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1991.
- Rosenzweig, Franz. *La estrella de la redención*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1997.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Madrid: Akal, 1980.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1990.
- Salas, Ada. “Poética”. *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española. Antología*. Ed. Noni Benegas y Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión, 1997.
- Salas, Ada. *Alguien aquí. Notas acerca de la escritura poética*. Madrid: Hiperión, 2005.
- Salas, Ada. *No duerme el animal. (Poesía 1987-2003)*. Madrid: Hiperión, 2009.
- Salas, Ada. “Lo no reconocible que vive en lo real”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 709 / 710. 2009b.
- Salas, Ada. *El margen. El error. La tachadura. (De la metáfora y otros asuntos más o menos poéticos)*. Badajoz: Editora Regional de Extremadura, 2010.
- Salas, Ada. *Limbo y otros poemas*. Valencia: Pre-Textos, 2013.
- Salas, Ada. *Descendimiento*. Valencia: Pre-Textos, 2018.
- Saldaña, Alfredo. *No todo es superficie. Poesía española y postmodernidad*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009.
- Salvador, Álvaro. “De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad”. *La otra sentimentalidad*. Granada: Don Quijote, 1983.

## BIBLIOGRAFÍA

- Santayana, George. "The Soul at Play". *The Birth of Reason and other Essays*. Ed. Daniel Cory. Nueva York y Londres: Columbia University Press, 1969.
- Sartre, Jean Paul. *Baudelaire*. Buenos Aires: Losada, 1957.
- Saussure, Ferdinand de. *Escritos sobre lingüística general*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Schelling, Friedrich. *System of Transcendental Idealism*. Charlottesville: University Press of Virginia: Charlottesville, 1993.
- Schelling, Friedrich. "Filosofía del arte". *Antología*. Barcelona: Península, 1987.
- Scheler, Max. *Esencia y formas de la simpatía*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2005.
- Schiller, Friedrich. *Sobre la gracia y la dignidad*. Icaria, Barcelona: 1985.
- Schlegel, Friedrich. "Alocución sobre la mitología". *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Ed. Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos, 2014.
- Schlegel, Friedrich. "Fragmentos del *Athenäum*". *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Ed. Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos, 2014.
- Schlegel, Friedrich. "Fragmentos del *Lyceum*". *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Ed. Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos, 2014.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst. *Los discursos sobre hermenéutica*. Trad. Lourdes Flamarique. Pamplona: Universidad de Navarra, 1999.
- Schopenhauer, Arthur. *La estética del pesimismo. El mundo como voluntad y representación. Antología*. Barcelona: Editorial Labor, 1976.
- Sellars, Wilfrid. "El empirismo y la filosofía de lo mental". *Ciencia, percepción y realidad*. Madrid: Tecnos, 1971.
- Shaftesbury, Earl of. *Sensus communis. Ensayo sobre la libertad de ingenio y humor*. Valencia: Pre-Textos, 1995.
- Siles, Jaime. "Tratado de ipseidades". *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*. Ed. Pedro Provencio. Madrid: Hiperión, 1988.

## BIBLIOGRAFÍA

- Siles, Jaime. “Últimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización”. *Novísimos. Postnovísimos. Clásicos. La poesía de los 80 en España*. Ed. Biruté Ciplijauskaitė. Madrid: Orígenes, 1990.
- Siles, Jaime. “Los novísimos: la tradición como ruptura y la ruptura como tradición”. *Estados de conciencia. Ensayos sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Abada, 2006.
- Siles, Jaime. *Cenotafio. Antología poética (1969-2009)*. Ed. Sergio Arlandis. Madrid: Cátedra, 2011.
- Simic, Charles. *El mundo no se acaba y otros poemas*. Barcelona: DVD, 1999.
- Skaff, William. *The Philosophy of T.S. Eliot. From Skepticism to a Surrealistic Poetic (1909 – 1927)*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1986.
- Sloterdijk, Peter. *Eurotaoísmo. Aportaciones a la crítica de la cinética política*. Barcelona: Seix Barral, 2001.
- Smith, Adam. *La teoría de los sentimientos morales*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Soja, Edmund. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Nueva York y Londres: Verso, 1990.
- Sontag, Susan. *Estilos radicales*. Madrid: Taurus, 1997.
- Spears Brooker, Jewell. *Mastery and Escape*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994.
- Starkie, Enid. *Arthur Rimbaud*. Madrid: Siruela, 2000.
- Stein, Edith. *On the Problem of Empathy*. La Haya: Martinus Nijhoff, 1964.
- Steiner, George. *In Bluebeard's Castle. Some Notes towards the Re-Definition of Culture*. Londres: Faber and Faber, 1971.



## BIBLIOGRAFÍA

- Steiner, George. *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino, 1998.
- Stevens, Wallace. “The Noble Rider and the Sounds of Words”. *The Necessary Angel. Essays on Reality and Imagination*. Nueva York: Alfred Knopf, 1951.
- Stevens, Wallace. *De la simple existencia. Antología bilingüe*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Random House Mondadori, 2006.
- Szondi, Peter. “Introducción a la hermenéutica”. *Hermenéutica*. Ed. José Domínguez Caparrós. Madrid: Arco Libros, 1997.
- Szondi, Peter. “Lectura de ‘Strette’. Ensayo sobre la inteligibilidad del poema moderno”. *Estudios sobre Paul Celan*. Madrid: Trotta, 2005
- Talens, Jenaro. “Notas sobre una práctica particular (2º tiempo)”. *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*. Ed. Pedro Provencio. Madrid: Hiperión, 1988.
- Talens, Jenaro. “Contrapolíticas del realismo. (De ética, estética y poética). *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*. Ed. Andrés Sánchez Robayna y Jordi Doce. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2005.
- Todorov, Tzvetan. “Definición de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001.
- Tortosa, Virgilio. “De poe-lítica: el canon literario de los 90”. *Poesía histórica y (auto)biográfica*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Visor, 2000.
- Touraine, Alain. “¿Después del postmodernismo?...La modernidad”. *Y después del posmodernismo, ¿qué?*. Ed. Rosa María Magda y María Carmen África Vidal. Barcelona: Anthropos, 1999.

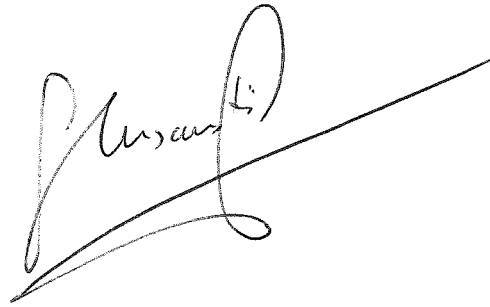
## BIBLIOGRAFÍA

- Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- Valente, José Ángel. *Variaciones sobre el pájaro en la red, precedido de La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets, 2000.
- Valente, José Ángel. *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Valéry, Paul. *El cementerio marino*. Madrid: Millenium, 1999.
- Vattimo, Gianni. *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*. Milán: Garzanti, 1985.
- Vattimo, Giani. *Más allá del sujeto*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Venutti, Lawrence. *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. Nueva York y Londres: Routledge, 1998.
- Vico, Giambattista. *Ciencia nueva*. Madrid: Tecnos, 2006.
- Villena, Luis Antonio de. “Tradición y renovación en la poesía española última”. *10 menos 30. La ruptura interior en la “poesía de la experiencia”*. Valencia, Pre-textos, 1997.
- Volney. *Las ruinas, o Meditación sobre las revoluciones de los imperios seguida de La ley natural*. Madrid: Imprenta de Don Constantino Armesto, 1854.
- Wahnón, Sultana. “Actualidad de la hermenéutica”. *Perspectivas actuales de hermenéutica literaria. Para otra ética de la interpretación*. Ed. Sultana Wahnón. Granada: Universidad de Granada, 2014.
- Wellek, René. “Varieties of Imagination in Wordsworth”. *The Romantic Imagination*. Ed. John Spencer Hill. Londres: Macmillan Press, 1977.
- White, Hayden. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1989.
- Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

## BIBLIOGRAFÍA

- Williams, William Carlos. "Spring And All". *Imaginations*. Nueva York: New Directions, 1970.
- Wilson, Edmund. *El Castillo de Axel. Estudios sobre literatura imaginativa (1870 - 1930)*. Barcelona: Versal, 1989.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus. Investigaciones filosóficas*. Madrid: Gredos, 2017.
- Wordsworth, William. *The Collected Poems of William Wordsworth*. Hertfordshire: Wordsworth Edition Limited, 2006.
- Wordsworth, William. "Preface to *Lyrical Ballads*". *The Norton Anthology of English Literature*. Ed. Stephen Greenblatt, Nueva York y Londres: W.W. Norton and Company, 2012.
- Yeats, William Butler. "Magic". *The Yeats Reader*, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2002.
- Zambrano, María. "Dos fragmentos sobre el amor". *Andalucía, sueño y realidad*. Granada: E.A.U.S.A., 1984
- Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Esta tesis doctoral cuenta con el V° B° de su director, el Prof. Dr. Gabriel Insausti.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'G. Insausti', with a long horizontal flourish extending to the right.

Firmado, en Pamplona, el 5 de julio de 2021