

VNIVERSITAT
D VALÈNCIA

Facultad de Filología, Traducción y Comunicación

Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación



**POESÍA EN EXILIO:
EN LOS LÍMITES DE LA COMUNICACIÓN**

Tesis doctoral presentada por:

ARTURO BORRA

Dirigida por: Dr. Antonio Méndez y Dra. Nuria Girona

Programa de doctorado en Estudios Interdisciplinarios de la Comunicación

Valencia, 2015

ÍNDICE

<i>Agradecimientos</i>	6
<i>Introducción</i>	7
<i>-I-</i>	7
<i>-II-</i>	12
<i>-III-</i>	16
<i>El discurso poético como extranjería</i>	19
<i>a- La construcción del corpus de lectura</i>	19
<i>b- Poesía, historia y extraterritorialidad</i>	28
<i>c- Una reflexión germinal sobre la poesía</i>	35
<i>d- Poesía y comunicación</i>	42
<i>e- El exilio como posición</i>	48
<i>Juan Carlos Bustriazo: sobre un dialecto secreto</i>	59
<i>Héctor Viel Temperley: la melancolía del transeúnte</i>	76
<i>María Negroni: la escritura como fuga</i>	90
<i>Miguel Casado: una tienda nómada</i>	107
<i>Chantal Maillard: la indefensión de las trazas</i>	133
<i>Mercedes Roffé: la errancia del canto</i>	152
<i>Arnaldo Calveyra: el ángel de la intemperie</i>	177
<i>Antonio Méndez Rubio: el confín de la voz</i>	193
<i>Antonio Gamoneda: la música de los límites</i>	224
<i>Lucía Sánchez Saornil: los caminos borrados</i>	247

<i>La poesía como exilio comunicacional</i>	271
<hr/> <hr/>	
<i>-I-</i>	271
<hr/> <hr/>	
<i>-II-</i>	281
<hr/> <hr/>	
<i>-III-</i>	289
<hr/> <hr/>	
<i>-IV-</i>	291
<hr/> <hr/>	
<i>-V-</i>	298
<hr/> <hr/>	
<i>Bibliografía consultada</i>	300
<hr/> <hr/>	

El huésped

Bien antes de la tarde
hace tránsito en tu casa quien ha cambiado el saludo con la oscuridad.
Bien antes del día
despierta
y enciende un sueño antes de irse,
un sueño resonante de pasos:
lo oyes recorrer las lejanías
y arrojas tu alma hacia allí.

Paul Celan

Agradecimientos

No quisiera iniciar este camino sin agradecer a quienes me han ayudado a trazarlo. Si bien evito la apelación a la primera persona del plural -ante todo, como una forma de asumir la intemperie de esta exploración-, el reconocimiento a aquellos que me han orientado en este itinerario es una manera de afirmar que todo trabajo intelectual es, en última instancia, de carácter comunitario. A ellos les debo la posibilidad de haber atravesado, con mayor o menor acierto, algunas de las dificultades que ese trabajo presupone.

En particular, deseo agradecer a mis codirectores de tesis, Antonio Méndez Rubio y Nuria Girona, quienes además de haberme sugerido líneas fértiles para seguir reflexionando, han sido más que pacientes y receptivos ante mis vacilaciones. También agradezco a aquellos amigos que en estos años mostraron su apoyo e interés por este trabajo, comenzando por Víctor Silva Echeto, Víktor Gómez, Antonio Rodríguez, Cristian Aliaga, Benito del Pliego, Eduardo Milán y, especialmente, Laura Giordani. La misma gratitud para algunos de los autores de los textos aquí analizados, por su voluntad de diálogo y su impagable disposición a revisar de forma conjunta las lecturas efectuadas sobre sus producciones poéticas: María Negroni, Miguel Casado, Mercedes Roffé, Antonio Méndez Rubio y Chantal Maillard. A todos ellos les debo que mis confusiones no sean definitivas.

Introducción

-I-

Quizás porque toda investigación teórica no sea sino una transposición objetivada de la propia historia del investigador, no puedo desligar este trabajo de las coordenadas de mi existencia¹. Como cualquier otro trabajo intelectual, constituye una *aproximación personal* a una problemática poliédrica que no puede ser resuelta de una vez por todas. Pero que una aproximación revista un carácter personal no significa que no pueda ser realizada procurando atenerse a pautas intelectuales que atiendan a la complejidad de la problemática y a las exigencias de la tarea que tiene por delante. Puesto que toda teoría se articula a una práctica vital concreta, es parte del camino dar cuenta de esta articulación.

Tal vez por eso resulten pertinentes tres aclaraciones que me atañen. Antes de migrar a España, por mi parte, se fue consolidando la consciencia de que la poesía que más me ha interpelado (y me sigue interpelando) está ligada a un cierto «sentido de la extranjería»: un posicionamiento discursivo que es también un modo de distanciarse de las percepciones, formulaciones e interpretaciones más extendidas de nuestro entorno social. De hecho, también mi escritura poética ha procurado ahondar en esa dirección: convertir la extrañeza en un *modo de producción discursiva*.

Si bien esta forma de extrañeza poética no plantea una relación *necesaria* con el viaje como movimiento geográfico de quien escribe (ni mucho menos con esos escritores viajeros que poblaron el siglo XIX como cronistas de lo exótico²), tampoco cabe descartar que la experiencia migratoria en mi caso haya intensificado la percepción

¹ Como señala de forma excepcional Gérard Vicent (1992, tomo 9: 7): “El historiador jamás se encuentra ausente del enunciado de lo que produce, y aunque nunca apuremos tanto la paradoja como para pretender que todo libro de historia es autobiografía de su autor antes que relación científica con datos irrefutables, sí debemos confesar como punto de partida el carácter de aproximación personal que reviste lo que sigue”. La observación vale, a mi entender, para toda empresa intelectual.

² Una investigación relevante sobre el exotismo en la literatura francesa puede consultarse en Todorov (1991: 305-383). En su referencia al “exota”, Todorov remarca: “En nuestra existencia cotidiana, los automatismos de la vida nos ciegan; tomamos por natural aquello que no es más que convencional, y la costumbre le sustrae a la percepción una gran cantidad de gestos” (1991: 392). El exota cultiva la alternancia: evita toda asimilación. Pero en vez de exacerbar la extrañeza, para una renovación del regreso, lo que aquí me propongo explorar son formas de extranjería en las que *no hay regreso*, como ocurre en el caso del exilio. La “impertenencia” –por utilizar un neologismo– se ha hecho permanente: una condición duradera.

de una *distancia estructurante* de ciertas formas de escritura. En cualquier caso, más que remitir esa «extrañeza» a la plétora de poetas (no sólo latinoamericanos) que han migrado por razones diversas en las últimas décadas tanto a Europa como a Estados Unidos, se trata de plantearla como un modo de posicionamiento específico y contingente ante el mundo histórico-social contemporáneo.

Así, la hipótesis básica que orienta este trayecto podría formularse del siguiente modo: no hay *distancia* poética sin una subversión de la mirada o, dicho en términos menos metafóricos, sin una alteración radical de la *forma* misma de enunciación. La consecuencia más tangible de esta idea (embrionaria) es el cuestionamiento del «didactismo estético» y, en particular, de las formas habituales del panfletarismo, al plantear lo «obvio» como criterio de verdad. Y aunque podría defenderse la legitimidad del panfleto como modo de intervención política (a condición de no eximirlo de las exigencias más básicas de un poema, como por ejemplo que no sea banal, previsible o tópico), no hay razones para convertir esa forma en un derrotero obligatorio. Antes bien, desde el momento en que cuestionamos la relación asimétrica de poder que se construye entre esa poesía didáctica y el lector (concebido como depositario de un saber preconstituido), la posibilidad de otras concepciones de escritura no sólo es rehabilitada sino que adquiere centralidad política: permite imaginar otras formas de relación social, marcadas por una voluntad igualitaria, dialógica y crítica³.

La cuestión no se agota, desde luego, en unas implicaciones formales que podrían ser circunscriptas a un debate específico en torno a las técnicas literarias. Al menos, podrían inferirse dos consecuencias menos manifiestas: la revisión del sentido del “compromiso poético”, omnipresente en los debates de la izquierda en el campo literario durante varias décadas; y el cuestionamiento de un cierto modo de concebir lo

³ En el campo de la pedagogía, Rancière ha formulado un valioso cuestionamiento al «orden explicador» que está en la base del modelo educativo dominante. Dicho modelo instituye una relación pedagógica basada en la desigualdad, mediante la cual el enseñante, en tanto portador del saber, *explica* al alumno -reducido al lugar de la ignorancia- unos saberes dados. Merece la pena detenerse un instante: “Quien coloca la igualdad como el fin a conseguir a partir de una situación desigualitaria la coloca de hecho en el infinito. (...) No hay ignorante que no sepa una multitud de cosas y es sobre ese saber, sobre esa capacidad en acto, sobre el que toda enseñanza debe fundarse, instruir puede entonces significar dos cosas exactamente opuestas: confirmar una incapacidad en el acto mismo que pretende reducirla o, a la inversa, forzar una capacidad, que se ignora o se niega, a reconocerse y a desarrollar todas las consecuencias de este reconocimiento. El primer acto se llama atontamiento, el segundo emancipación” (2010:11-12). El planteamiento, por lo demás, plantea una especial afinidad con la «pedagogía del oprimido» de Paulo Freire (1985), en el que se cuestiona un modelo educativo bancario para sustituirlo por un modelo dialógico como práctica de libertad.

“político” en esos debates⁴. Más que restaurar la dicotomía entre presencia o ausencia de “compromiso”, lo que entra en juego con estas formas de escritura es la posibilidad misma de religar dicho compromiso a un cierto «poder de extrañamiento», vinculado a lo que hay de específicamente poético en esa toma de partido. Es ese poder el que permite mostrar la contingencia de los discursos hegemónicos y, por extensión, de las decisiones instituyentes que producen y legitiman. La dimensión política de lo poético, lejos de ser reductible a una recuperación tópica de algunos “contenidos sociales”, irrumpe en la misma forma de enunciación y el vínculo específico que plantea con respecto al mundo histórico-social en el que se constituye⁵.

Para decirlo de forma sintética: lo «técnico» y lo «político» son inseparables y asumir este reto forma parte de una teoría crítica de la poesía. Si la «falacia técnica» se produce cuando hipostasiamos el recurso a la «técnica» como terreno primario de evaluación estética (separada ilegítimamente de lo «político»), inversamente, la «falacia política» se produce cuando lo político es elevado a categoría estética independiente, esto es, cuando la evaluación de un poema omite sin más su elaboración técnica en función de unas declaraciones explícitas.

En suma, una escritura así concebida conduce a replantear el vínculo entre «poesía» y «sociedad»: más que una relación de subordinación unilateral en nombre de la utilidad política, se trata de reafirmar el momento *irreductible* de lo poético a fines sociales utilitarios y, correlativamente, el *distanciamiento* que el ejercicio de la crítica hace posible en términos técnicos. Puesto que una escritura extranjera no se limita a

⁴ Una reconstrucción del estado del debate al respecto fue recopilado en VVAA (2007, 2007b).

⁵ En “El autor como productor” (en Benjamin, 1975) Benjamin explora en una crítica dialéctica hacia la «técnica» como terreno neutral e independiente -que haría *decidible* la elección entre dos textos literarios desde un espacio evaluativo no dividido-. Aunque la terminología de Benjamin es diferente a la que aquí utilizo, en última instancia, plantea de forma similar el carácter insatisfactorio de un debate centrado de forma exclusiva en la “calidad de ejecución” en tanto no da cuenta de su interconexión o su relación dialéctica con la “tendencia”. En ese sentido para Benjamin es insostenible una noción como “tendencia literaria” si no está contenida dentro de una “tendencia política correcta” que incluye su “calidad literaria”. La misma contraposición entre «forma» y «contenido» es puesta en entredicho: la «técnica» es el modo en que la obra se inscribe en las condiciones de producción y su posición más o menos reactiva o progresiva. El autor como «productor» piensa “con las cabezas de otras gentes”, no con el “pensamiento privado”. En ese plano, su lugar en la lucha de clases está ligada, de una forma electiva, sobre la base de su posición en las condiciones de producción. Su posición progresiva dependerá, pues, no tanto del deseo de «renovación espiritual», sino de sus «innovaciones técnicas», en tanto subvierte el aparato de producción, más allá de la riqueza falsificada de la “personalidad creadora”, capaz de convertir la miseria en objeto de consumo.

reproducir unos discursos preexistentes sino que, de modo regular, los pone bajo cuestión, exigir una adecuación lingüística o un isomorfismo entre esos universos discursivos incurre en una *petición de principio*. ¿Por qué esta poesía debería dar por *presupuestos* o *válidos* aquellos lenguajes que constituye como uno de sus objetos centrales de crítica? ¿No es esa adecuación la que *clausura* la posibilidad de pensar la alteridad radical, aquello que queda apartado de los lenguajes sedimentados?

Demasiado a menudo la exigencia de «compromiso» ha conducido, dentro del campo de la poesía, a interpretar de forma simplista el vínculo entre «escritura» y «público», concebido como una relación unidireccional y monológica, en la que el discurso poético -en tanto vehículo ideológico transparente- permitiría denunciar las *distorsiones* de la ideología dominante o la *alienación* de las masas (de las que el analista, desde luego, estaría felizmente eximido) en el contexto del capitalismo. Sin embargo, la confianza en ese tipo de optimismo epistemológico, caracterizado por la voluntad de desvelar las estratagemas de la ideología burguesa o de revelar lo que el sistema oculta, se ha desmoronado. No sólo porque no hay ninguna garantía epistémica que sustraiga al propio discurso de esas “distorsiones” o esa “alienación” sino, en primer lugar, porque estos términos ponen en juego una serie de presupuestos teóricos que deben ser interrogados (Sloterdijk, 2003: 47-62 y 2005; Morin, 1976; Althusser, 1999: 39-57).

A diferencia de dicha terminología, mi punto de partida son los «discursos» poéticos que construyen un imaginario de la extranjería no como *temática* sino ante todo como *posición enunciativa*, al poner en acto «otra lengua», planteando un desnivelamiento con respecto a ese continente heteróclito que llamamos, de forma abusiva, «lenguaje cotidiano». En términos diferenciados, la relación entre lo que Foucault (1985a) denomina «formaciones discursivas» y estas formaciones poéticas contemporáneas se plantea, *en algunas de sus líneas centrales*, como una relación marcada por la distancia, esto es, como *tensión* entre dos haces heterogéneos: una relación política que, *en determinadas variantes*, puede ser descrita por la lógica del «antagonismo», en tanto “exterior constitutivo”⁶.

⁶ La categoría de «antagonismo» es elaborada en el trabajo de Laclau (2000: 21-57) y de Laclau y Mouffe (2010: 129-189). Al respecto, Laclau especifica el carácter de esta exterioridad: “Es un «exterior» que *bloquea* la identidad del «interior» (y que es a la vez, sin embargo, la condición de su constitución). En el

La condición política de esa relación antagónica supone que los términos antagónicos, siendo interdependientes, no sólo se diferencian entre sí sino que se desestructuran mutuamente. Así, no se trata de una simple diferenciación funcional, propia de dos géneros o clases de discurso. La referencia a una *extranjería poética* marca, más bien, un distanciamiento en múltiples dimensiones. ¿Se desprende de ahí la aceptación de la tesis moderna de la «autonomía artística»? La respuesta exige algunas matizaciones. Que determinada escritura poética plantee una relación de distancia no implica admitir una *separación* con respecto a lo extrapoético. Por el contrario, lo poético está *sobredeterminado* por el mundo histórico-social efectivo, planteando simultáneamente *cierta autonomía* con respecto a este mundo y un sistema de dependencias con respecto a lo cultural, lo económico y lo político⁷.

Si la relación de determinada producción poética con sus condiciones sociales de producción puede describirse, de forma eventual, como antagónica, en principio no hay nada que nos impida reconstruir los rastros de dicho antagonismo a partir de las múltiples tensiones que aparecen en esa *superficie significativa* que denominamos «discurso poético». Como procuraré mostrar, dichos rastros implican necesariamente la *forma* misma del discurso: ante todo, como desestructuración lingüística, especialmente en las variantes del verso libre. En segundo lugar, dichas tensiones se hacen manifiestas como colisión entre horizontes de sentido divergentes. La dificultad que se le atribuye a buena parte de la poesía moderna, en este punto, no es sólo de índole formal (relativa a cierto universo lexical, a la versificación de los enunciados o a los recursos retóricos que despliega), sino también de índole semántica: plantea *construcciones de sentido* que

caso del antagonismo la negación no procede del «interior» de la propia identidad sino que viene, en su sentido más radical, *del exterior*; en tal sentido es pura facticidad que no puede ser reconducida a ninguna racionalidad subyacente” (Laclau, 2000: 34).

⁷ El concepto de «sobreterminación», de procedencia freudiana, no es equivalente a un modelo basado en la multicausalidad. Aunque admite múltiples determinaciones, plantea una articulación contingente y jerárquica entre las mismas, a partir de la constitución de una entidad en objeto simbólico. La «sobreterminación» en sentido estricto niega una *determinación en última instancia* de la dimensión económica sobre otros “niveles” de la vida social, como pensara Althusser. “Si esta determinación última es una verdad válida *para toda sociedad*, esto significa que la relación entre la determinación y las condiciones que la posibilitan no procede a través de una articulación histórica y contingente, sino que es una necesidad apriorística” (Laclau y Mouffe, 2010: 135). A los efectos de nuestro debate, podríamos señalar que lo «artístico» ni constituye un mero epifenómeno superestructural ni se explica en términos puramente internos: da cuenta de una zona de entrecruzamientos discursivos irreductibles a principios simples (tales como la “utilidad política”, la defensa del “arte por el arte” o la primacía del “valor de cambio”).

desnaturalizan nuestras interpretaciones más habituales del mundo y de nosotros mismos. Dicha poesía puede inscribirse dentro de una pluralidad de “tácticas alternativas” de producción de sentido: “(...) obligan a repensar la comunicación a partir de la heterogeneidad de sentidos y usos, así como a partir de una atención cercana a los ejemplos textuales y contextuales, es decir, a todo aquello que había perdido de vista la teoría crítica tradicional” (Méndez Rubio, 2008b: 165).

No es sorprendente que esas “tácticas alternativas” produzcan efectos de «opacidad». Si lo poético en algunas de sus variantes contemporáneas constituye *otra lengua*, ello implica que también pondrá en juego cierto extrañamiento en las instancias de su recepción. Así, a la previsible (y, por momentos, demagógica) acusación de “aristocratismo” que de forma insistente se le hace a esas producciones poéticas, no cabe sino replicar: la dificultad de lectura no remite *primariamente* a una específica *estrategia textual* sino al efecto de este antagonismo entre dos universos discursivos relativamente distintos y distantes. Si los discursos sedimentados en la vida cotidiana y los discursos poéticos mantienen de forma regular relaciones de distancia (lo que no habilita en absoluto a suponer que la *relación* sea nula o inexistente), es previsible que ese contraste lingüístico planteará dificultades de recepción ineludibles, como no sea negando la autonomía relativa de lo poético. Si bien es innegable que ese contrapunto en la lectura también es variable según el texto del que se trate, rebasa en cualquier caso la intencionalidad comunicativa del autor.

Las estrategias deliberadas de repliegue de algunas escrituras poéticas, en este sentido, pueden ser distinguidas de esta economía discursiva diferencial producto de una relación antagónica. Dicho lo cual, no es difícil advertir que la negación de esa *autonomía relativa* es la renuncia misma al arte (poético) como posibilidad de crítica no sólo del mundo histórico-social efectivo sino también de los discursos heredados que lo estructuran. Por el contrario, se trata de pensar cómo esa crítica puede dar lugar a otras formas de comunidad, en la que una cierta extranjería toma cuerpo.

-II-

La idea de lo poético como forma de extranjería resulta inseparable de otra intuición que parece desmentirla: que la poesía (como cualquier otro género de

discurso) necesariamente está atravesada por una condición comunitaria, aun si no cesa de ser acusada por su “ilegibilidad” o su “incomprensibilidad”, remitidas con demasiada frecuencia a presuntas actitudes “elitistas” por parte de sus autores.

No hay por qué repetir esos prejuicios. Como intentaré mostrar, incluso si ciertas búsquedas poéticas no tuvieran primariamente vocación “comunicativa”, no existe nada semejante a un «discurso poético» que pudiera separarse de manera válida de sus condiciones sociales de producción y recepción. Dicho de otro modo: la *dimensión comunicacional de lo poético*, antes que reenviar a una exigencia de transmisibilidad comunicativa, más o menos transparente y unívoca, remite a la participación efectiva de esta clase de discursos en la producción social de sentido que configura nuestras vidas y nuestros vínculos intersubjetivos. Eso no niega, por lo demás, que esas formas de producción simbólica planteen modalidades comunicacionales diferenciadas (*eventualmente* antagónicas) a las formaciones discursivas cotidianas e institucionales más habituales. Así, que un discurso poético no aparezca bajo la forma de un intercambio comunicacional explícito no significa que no sea elaborado a partir de determinadas relaciones sociales de sentido que le confieren una específica inteligibilidad al interior de una comunidad interpretativa.

La indisociabilidad de «poesía» y «comunicación», por tanto, constituye una premisa de este trabajo: todo poema contiene un potencial de sentido, por más diferido que sea, que habilita a diferentes interpretaciones⁸. A mi entender, es precisamente esa *apertura semiótica* lo que socava las fronteras de lo instituido, incluyendo la primacía que habitualmente se le asigna al «sentido» configurado por sobre los «juegos significantes». Aunque mi propio itinerario en el campo de la comunicación me hace propenso a reafirmar este lazo como *constitutivo*, considero que -en términos más amplios- dicha tesis puede reafirmarse por *otras vías*, incluyendo aquella que remite lo «lingüístico» a lo «social».

⁸ Doy por supuesto que la «multiplicidad de lecturas» a las que habilita un texto no significa que todo acto de lectura sea similarmente válido o aceptable o que no deban plantearse límites de la interpretación, tal como han enfatizado, por caminos diversos, autores como Eco (1992) o Said (2008). Los textos se contextualizan a sí mismos, planeando restricciones sobre lo que es válido hacer con ellos en términos interpretativos.

Por limitarte a la precursora crítica materialista de Voloshinov (1993): separar el «signo» de las formas comunicacionales concretas pierde de vista las luchas que se producen en este “nivel” de la vida social. Si el «idealismo» desconoce la condición material y social de la producción ideológica (refiriéndola a una subjetividad o un alma individual trascendental, independiente con respecto a ciertas condiciones históricas), el «antipsicologismo» cae en el error inverso de reducir la conciencia a un mero reflejo de esas condiciones. Signo ideológico y psiquis se sostienen mutuamente; de ahí que el énfasis unilateral en uno u otro conduce al «subjetivismo individualista» o al «objetivismo abstracto» respectivamente. Para aproximarlos a nuestra problemática: pensar la poesía es irreductible a un análisis de la «expresión» individual o a un «sistema objetivo» más allá de los sujetos hablantes. Una de las consecuencias más importantes de esta operación separadora es la exclusión del «enunciado» como unidad contextual de la comunicación (diferenciado nítidamente de la «palabra» y la «oración» en tanto «unidades de la lengua», tal como sistematizara Bajtín en su *Estética de la creación verbal* [1982]).

La separación de la «lengua», al modo saussureano, de esos contextos sociales vivos, reifica el lenguaje. Por el contrario: “*La palabra siempre aparece llena de un contenido y de una significación ideológica o pragmática*” (Voloshinov, 1993: 101). Así pues, más que pensar los enunciados que articulan un discurso (poético) como creación individual sustraída de las relaciones sociales, se trata más bien de pensar dichas relaciones sociales como condición de producción de esos enunciados que, a su vez, intervienen en una “cadena de actuaciones discursivas”.

En síntesis, la «poesía» -como producto lingüístico- tiene un carácter primariamente *dialógico*: reenvía de forma constitutiva a la vida social. Toda separación analítica corre el riesgo de impedirnos conocer la dinámica social de esos enunciados: nos priva del estudio contextual y pragmático de los *discursos poéticos* que participan en la producción de sentido mediante los que una formación social se interpreta y se transforma a sí misma. Revocar esa separación, en este orden, es parte del punto de partida, a pesar de las dificultades recurrentes que se alzan al momento de pensar específicamente la «comunicación poética» y más todavía en un contexto hegemónico que reduce lo comunicacional, alternativamente, a la transmisión eficaz de mensajes, a

unos requisitos formales (tales como la sencillez y la claridad) o a unas exigencias no menos discutibles de estilo, como el uso de un lenguaje directo y realista.

Sin embargo, los presupuestos de esa *reducción comunicacional* no tienen por qué mantenerse. La teoría de la recepción que subyace en esas exigencias estéticas me parece insostenible, en particular, el supuesto de un receptor pasivo incapaz de asignar sentido al poema como no sea mediante la referencia a un sustrato unívoco de significados explícitos y reforzados mediante un sistema de indicaciones textuales. Como contrapartida, la idea de un sujeto soberano capaz de controlar el sentido de los poemas resulta no menos inaceptable. Puesto que todo texto se autonomiza de su enunciador, la pretensión de prever la totalidad de los efectos de sentido de un poema no constituye más que una fantasía de control desmentida sistemáticamente por la práctica de la lectura. Lo que junto a Derrida (2001) se ha dado en llamar «inconsciente textual» no es sino esta «deriva» del texto, en última instancia incontrolable, que abre a virtualidades de sentido que no sólo no conectan con la intencionalidad comunicativa del sujeto sino que ni siquiera son producto de su subjetividad inconsciente. Antes bien, parte de la alteración semántica que produce la actividad interpretativa de los otros.

Aun si nos desplazamos de ese funcionalismo vulgarizado a un cierto neomarxismo reductivo, la inflación del autor, en nombre de su papel desalienante o doctrinal, constituye un presupuesto dogmático que demasiado a menudo compromete a quienes se reconocen como “autores comprometidos”. No sólo habría que dar cuenta de la propia sustracción del sistema alienante, sino ante todo, justificar en nombre de qué prerrogativas teóricas, epistemológicas o políticas cabe arrogarse semejante poder.

En cualquier caso, toda poesía se inscribe en una red de intercambios simbólicos de los que el autor no necesariamente es consciente. Por más reflexividad que concedamos al «autor», tanto los repertorios lingüísticos que utiliza como las específicas tradiciones culturales desde las que produce determinados sentidos, no sólo reenvían lo poético a lo social, sino que reafirman la existencia de unas estructuras colectivas (o «dispositivos») de enunciación a las que todo individuo o grupo apela necesariamente para constituirse como sujeto autorial⁹.

⁹ Al respecto, hago mía la indicación de Talens (2013: 48-49): “La noción de autoría, en el caso de un poeta, no remite tanto a un individuo cuanto a una firma, una marca, esto es, a la institucionalización de

Por lo demás, la autorreflexión, más que controlar la deriva interpretativa, la condiciona restringiendo algunos de sus contrasentidos más previsibles. Sería un error, por tanto, atribuirle al enunciador la responsabilidad exclusiva de las interpretaciones que suscita. Por más límites de pertinencia que pudiera fijar, ningún sujeto está en condiciones de anticipar recontextualizaciones futuras más o menos radicales o la resemantización de ciertos términos a partir de acontecimientos históricos y discursivos que, estructuralmente, no forman parte de su horizonte de enunciación.

-III-

De esas dos ideas fundamentales y complementarias (la poesía como «forma de extranjería» y como «discurso comunitario») nace la presente tesis. Su objetivo central no es otro que ahondar en sus implicaciones mediante una lectura específica de algunos materiales poéticos. Aunque la consistencia conceptual de esas afirmaciones de partida no es de por sí evidente, la referencia a *otra lengua* sin una lengua en común que le preexista es contradictoria. Después de todo, ¿cómo podría señalarse que esa lengua es *otra* sin trazar una comparación tácita con respecto a un elemento distinto (la «lengua materna»)? En suma, la condición de posibilidad de la alteridad es la identidad, por más precaria y cambiante que se la conciba.

A la inversa, es similarmente impensable una alteridad que no *altere* de forma activa esa base identitaria que es su condición. A los fines de esta tesis, ello implica que no hay *poética de la extranjería* que no sea, de forma estructurante, *lenguaje de la alteridad*: como *lengua otra* subvierte las fijaciones parciales de sentido que son cristalizadas como «identidad». Si los discursos sociales hegemónicos producen efectos de cierre, delimitando referencias “familiares”, esa otra lengua implica su erosión activa, esto es, el extrañamiento radical del universo referencial sedimentado.

Más que la confianza en verdades últimas que cabría revelar a lo largo de un periplo épico, confío en la reformulación fecunda de algunas preguntas persistentes. Si

un dispositivo retórico que lo produce como resultado y que, fundamentalmente, le otorga lo que podemos llamar la «propiedad privada del sentido» (y de los medios económicos de su explotación) de todo aquello que circula bajo su nombre”.

el espacio poético puede compararse con una «madriguera», tal como es posible sugerir a partir de Kafka¹⁰, ello se debe precisamente a la imposibilidad de un término o lugar de arribo al que pudiéramos acceder de una vez: los límites trabajan *dentro* de la escritura, por así decirlo.

De forma similar, la reflexión sobre semejante espacio, en tanto «morada imposible» -al decir de Susana Thénon (2001)-, más que la promesa de un conocimiento acabado y concluyente, hace posible una nueva forma de errancia, basada en un proceso de interrogación necesariamente abierto. En esa apertura necesaria, la extranjería poética se convierte en posibilidad de otra práctica comunicacional, allí donde la *diferencia* no sólo no constituye un impedimento, sino que es condición misma para pensar nuevas formas de comunidad.

En cualquier caso, considero que la actividad intelectual consiste en buena medida en esa tarea de deconstruir/reconstruir un campo de interrogación inestable y, desde ese campo, trazar una reflexión necesariamente inconclusa. Hago mía así la “(...) necesidad de *indisciplinar* a la comunicación, de concebirla como *creación*, de transgredir una «comunicación» diseñada como información, de resistir a esa información monológica, unidireccional y autor(izada), y por tanto, des(aurotizarla), interrogarla y des(ordendarla). Es, en consecuencia, sobre esos ejes complejos, amplios y transversales que se mueve, nomádicamente, este libro” (Silva Echeto y Browne Sartori, 2007: 17).

Por lo demás, considero que tiene razón Said cuando cuestiona algunos estudios literarios marxistas que aceptan el confinamiento disciplinar: “Tanto la «literatura» como el «marxismo» quedan (...) confirmados en su contenido y metodología apolíticas: la crítica literaria todavía sigue siendo «sólo» crítica literaria, el marxismo sólo marxismo y la política principalmente aquello de lo que el crítico literario habla con nostalgia y desesperanza” (Said, 2005: 148).

Por mi parte, confío en que este trabajo de lectura sea también un modo de entrecruzar dimensiones de análisis ilegítimamente separadas. Si cualquier

¹⁰ He procurado reflexionar sobre esta cuestión en “El espacio literario como madriguera” (Borra, 2011).

interpretación colinda con la posibilidad de errar, no por ello pierde valor el esfuerzo de ensayarla. Al menos en lo que atañe a mi trayecto intelectual, poético y vital, no veo forma de seguir caminando como no sea *pasando por ahí*. “Tiene, por así decirlo, que arrojar la escalera después de haber subido por ella” (Wittgenstein, 1994: 183).

El discurso poético como extranjería

“¿Cómo hacer de lo imposible el comienzo?”

Blanchot (1992: 123).

a- La construcción del corpus de lectura

No cabe descartar que ensayar una definición omnicomprensiva para cubrir lo que se entretene en una multiplicidad de prácticas poéticas resulte estéril. Sería tan indeterminada como la que propone Eagleton (2010: 35): “Un poema es una declaración moral, verbalmente inventiva y ficcional en la que es el autor (...) quien decide dónde terminan los versos”. Apenas avanzamos: las declaraciones morales abundan en múltiples formas de discurso (como ocurre en el campo de la filosofía y la teología). Lo mismo puede argumentarse con respecto a lo inventivo y ficcional, apenas distinguibles entre sí: tanto las narrativas antiguas como modernas están plagadas de construcciones ficcionales con implicaciones morales y políticas relevantes. Desde la tragedia griega a la novela europea o latinoamericana, lo ficcional ha sido una dimensión central para pensar las decisiones humanas ante circunstancias diversas, más allá de su facticidad histórica inmediata.

Lo definido apenas permite delimitar un corpus de lectura (basado en un criterio formal) y no contribuye a superar la tautología del sujeto que pone en el predicado lo que ya estaba contenido previamente. Si «poético» es simplemente aquello que un sujeto poético determina o decide que lo sea, entonces, no tenemos más camino que repreguntar acerca de las condiciones que hacen que sólo en determinados casos –no necesariamente a partir de la versificación- atribuyamos a determinados textos ese estatuto.

Puesto que no todo poema está estructurado en forma versal, la alternativa más plausible es ampliar nuestra concepción de partida, a riesgo de excluir algunas escrituras poéticas que se estructuran como prosa. Incluso podría señalarse que *puesto que es el autor quien decide dónde terminan los versos*, bien podría decidir terminar los versos de forma idéntica a la que se terminan los textos prosaicos. Con ello, se trataría de textos

poéticos *formalmente indecibles* con respecto a textos no poéticos¹¹. En suma: no es la disposición versal o prosaica lo que determina el estatuto poético de un texto, sino una cierta disposición textual, en la que la *intensificación rítmica del significante* corre en simultáneo a la *condensación de sentido* que propicia. El problema definicional, sin embargo, persiste: estos rasgos textuales podrían reconocerse *también* fuera del género que reconocemos como poético.

No superamos esta *petición de principio* si no nos desplazamos del campo de la «teoría literaria» –suponiendo de forma provisoria que dicha teoría es algo más que una ficción conceptual– a una investigación específica sobre determinados textos poéticos. Aunque confío en que a lo largo de estas páginas pueda especificar algunas premisas de esa teoría necesariamente fragmentaria, me limitaré de forma provisoria con señalar que la elección de determinado tipo de textos (y la exclusión de otros) responde, ante todo, a una *convención de género* necesariamente revisable. Puesto que «teoría» y «lectura» son interdependientes, esa selección genérica bien puede mostrarse inválida *post facto*, en un movimiento inverso de la lectura hacia la teoría. No habría posibilidad alguna de revisar nuestras perspectivas conceptuales iniciales sin esa vuelta crítica que implica la lectura de un material.

La selección de determinados textos en un *corpus de lectura*, desde esta perspectiva, no constituye un punto de partida neutral y necesario sino que responde a una decisión contingente que requiere una serie de pasos argumentales para justificarse. Antes de avanzar en esa dirección, procuraré especificar ante todo el estatuto de los textos poéticos como materiales irreductibles a una teoría preexistente. En vez de tratarse de «ejemplos» de una teoría previa (casos que ilustrarían unos principios generales o una concepción general de la poesía), en tanto materiales específicos de análisis, forman parte de las condiciones de producción y validación teórica. Permiten elaborar determinadas tesis literarias y poner a prueba su alcance. El movimiento conceptual es múltiple: de unas hipótesis de lectura generales a unos casos singulares y viceversa. La tensión insoslayable entre «teoría» y «poesía» resulta manifiesta.

¹¹ Dentro de nuestro corpus de lectura es el caso en algunos textos de Temperley, Maillard, Calveyra, Méndez Rubio y Gamoneda.

Se trata entonces de afrontar una relación crítica entre teoría y poesía estrictamente inagotable: un diálogo reflexivo interminable. La relación así planteada no remite a una subsunción de lo poético por lo teórico, sino a una interacción que se mueve *entre* las polaridades lógicas de la deducción y la inducción, para *contrastar* nuestras hipótesis de trabajo y *revisarlas* en función de un corpus textual que permanece irreductible en tanto *excedente de sentido*¹².

Puesto que nos topamos de forma ineludible con ese excedente, toda lectura particular supone un recorte que niega, de antemano, la posibilidad de una exégesis exhaustiva que tenga como objetivo restituir el “sentido verdadero” de un texto¹³, lo que no significa que toda lectura sea equivalente o que debamos privarnos de elaborar juicios críticos al respecto. La pugna de interpretaciones forma parte constitutiva de la historia de la lectura; asumir esa condición agonística no es razón suficiente, sin embargo, para no arriesgar una interpretación crítica –tan provisoria como se quiera– sobre algunos de esos textos que inscribimos en el campo de la poesía.

En particular, los textos que incluiré en el corpus de lectura son: *Herejía bermeja* (parte II y III) de Juan Carlos Bustriazo; *Hospital Británico*, de Héctor Viel Temperley; *Arte y fuga*, de María Negroni; *Tienda de fieltro*, de Miguel Casado; *Husos*, de Chantal Maillard; *Canto errante seguido de Memorial de agravios*, de Mercedes Roffé; *Diario de Eleusis*, de Arnaldo Calveyra; *Extra*, de Antonio Méndez Rubio; *El libro del frío*, de Antonio Gamoneda y “Ultraísmo” de *Poesía*, de Lucía Sánchez Saornil. Desde luego, podrían ser otros títulos e incluso otros autores. La falta de exhaustividad es innegable y, sin embargo, esa falta nada dice sobre la *pertinencia* y *validez* de la selección.

¹² En el plano epistemológico, son conocidas las polémicas que durante el S.XX se mantuvieron en torno al «inductivismo». Si bien no puedo explayarme al respecto, es pertinente recordar que incluso un autor como Lakatos, vehemente defensor del racionalismo crítico de inspiración popperiana, ha admitido la necesidad de un «principio de inducción». En el juego científico sin ese principio resulta imposible revisar la teoría inicial a partir de enunciados singulares determinados (Lakatos, 1993: 203 y ss). Por lo demás, existe bibliografía extensa que ha propuesto complementar esas inferencias lógicas con la «abducción» y la «analogía» (Samaja, 1994; Sebeok, T. y Sebeok, J, 1997; Eco y Sebeok T., 1989).

¹³ La referencia de Barthes (2002: 54) sobre “Dios” como “significado último” que garantiza toda la cadena significativa es elocuente. “A partir del momento en que se afirma que no hay significado último y que los signos son siempre sistemas infinitamente alejados de diferencias, se manifiesta evidentemente un desacuerdo radical con la teología, y también con la noción misma de origen”. La investigación del lenguaje como estructura descentrada permite pensar diferentes *regímenes de sentido* sin garantías metafísicas que aporten una clave última de inteligibilidad.

De forma más específica, los criterios de selección de los textos poéticos que conforman mi corpus de lectura podrían resumirse en cinco principios.

- a) En primer término, el recorte planteado no está ligado a un criterio autorial –esto es, a la recuperación de autores más o menos consagrados y canónicos- sino a un *principio de pertinencia textual*. Todos los *textos poéticos* seleccionados plantean, tanto en un nivel formal como en un nivel semántico, desplazamientos enunciativos con respecto a los modos de producción discursiva dominante (incluyendo cierta producción poética que, tanto en España como en Argentina, fueron centralizadas como «poesía de la experiencia» y «poesía neobarroca», respectivamente¹⁴). Aunque uno de los efectos de dicho desplazamiento enunciativo es la desestructuración lingüística, en términos más generales implica un emplazamiento en una posición de extranjería con respecto al mundo histórico-social en el que se constituye y, en particular, de los discursos hegemónicos que lo sostienen. Así, en todos los textos incluidos se produce un desplazamiento que se puede reconstruir a partir de una serie de marcas y huellas textuales. Como he sostenido previamente, se trata no sólo de una diferenciación típica entre «discurso cotidiano» y «discurso poético» sino, de forma más radical, de una relación de *distancia* con respecto al contexto histórico-social en el que se constituyen. No es difícil advertir que ese movimiento textual genera *efectos de extrañamiento*, tanto en términos de *dislocación formal* como en términos de *planteamientos políticos, éticos y vitales* que horadan un modo de producción discursivo hegemónico. Tras las formas dislocadas de los textos aquí reunidos nos topamos simultáneamente con el deseo de construir una salida a la realidad histórica de la que nacen. El distanciamiento, aunque compromete una auténtica colisión entre formas de discurso, implica de forma central el cuestionamiento de lo instituido, haciendo concebible un *horizonte* más allá de las fronteras del presente.
- b) He acotado mi campo de selección a algunos textos poéticos de autores hispano-argentinos. Semejante *recorte geográfico* no responde a una pauta comparativa de calidad estética o a un criterio de origen o nacionalidad, sino a la necesidad

¹⁴ Para una reconstrucción de estas matrices poéticas, respectivamente, puede consultarse VVAA (1996) y Foffani (2012)

de acotar un campo de estudio de por sí inabarcable. En términos metodológicos, semejante procedimiento selectivo semejante reenvía a las limitaciones inherentes a cualquier «corpus de lectura» que no cubra la totalidad de los textos pertinentes. Llegados a este punto, sin embargo, es dudoso que dicha cobertura totalizadora sea algo más que una ficción metodológica que encubre las propias operaciones contingentes de selección. Desde el momento en que asumimos la parcialidad de la propia perspectiva de lectura y su inscripción en unas tradiciones culturales específicas, no hay ninguna razón para negar la condición *necesariamente* incompleta de toda selección. Es indudable que en otros países latinoamericanos podrían mencionarse textos de similar valor estético y relevancia. ¿Por qué no Raúl Zurita, María Auxiliadora Álvarez, Rafael Cadenas, Eduardo Milán, José Koser, Lorenzo García Vega, Mario Montalbetti, Carlos Belli, Marisa Di Giorgio o Ida Vilariño por mencionar sólo algunos poetas latinoamericanos contemporáneos? El juego de inclusiones y exclusiones no responde, pues, a una *jerarquía* de las obras, acorde a algún canon estético indiscutido; son producto de un recorrido intelectual selectivo que da cuenta de las limitaciones de mi lectura. Incluso *dentro* de la poesía argentina y española contemporánea no están todos los poetas que podrían estar por derecho propio: ¿por qué no analizar discursos poéticos como los de Juan Gelman, Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Bustos, Susana Thénon, Hugo Gola, Juana Bigozzi, Juan L. Ortiz, Olvido García Valdés, Jenaro Talens, Clara Janés, José Valente, Idelfonso Rodríguez o Juan Carlos Mestre, entre otros? Tampoco parece plausible omitir la herencia crítica de primer orden de textos como *La massmédula*, *Altazor* o *Trilce*, por referirme a algunos casos eminentes. Es manifiesto, pues, que la construcción del *corpus* excluye múltiples autores que podrían aportar materiales fecundos para mi propósito, incluyendo una plétora de poetas hispanoamericanos más recientes. La selección de textos, en síntesis, se limita a estudiar algunos casos de un archipiélago poético significativamente más vasto. La injusticia de la omisión es innegable: no hay análisis que no se mueva sobre un trasfondo de exclusiones.

- c) Lo mismo podría señalarse, *mutatis mutandis*, con respecto a una plétora de discursos poéticos escritos en otros idiomas. La opción por autores hispanoamericanos también supone tomar como marco idiomático el castellano. Una

vez más, no hay ninguna razón objetiva para adoptar este *principio idiomático*, como no sean mis propias limitaciones lingüísticas y la dificultad para abordar textos poéticos escritos en otras lenguas. Estudiar algunos de esos discursos exigiría un trabajo de análisis comparativo y crítico (ligado a la calidad de las versiones traducidas) que, además de la problemática aquí planteada, supondría sumergirse en la problemática de la traducción. Todo ello constituye de por sí un andamiaje para un estudio independiente, no menos apasionante, que rebasa con creces la tarea que me propongo en estas páginas. Como alguna vez preguntó Po I-Po: “La traducción, ¿es traición? /La poesía, ¿es traducción?” (citado en Gelman, 2004: 269). A los fines de la presente reflexión, sin embargo, resulta suficiente distinguir entre «traducción» e «interpretación», asumiendo que si bien la primera supone de forma irreductible operaciones interpretativas, estas operaciones no necesariamente implican una lengua traductora diferente a la traducida (Kuhn, 1996). Interpretar de forma situada algunos textos ya es de por sí una actividad suficientemente desafiante y compleja como para atenerme a ella.

- d) Los textos seleccionados no son agrupables de forma válida en una misma corriente estética ni, mucho menos, en una “escuela poética” al uso. Un *principio de heterogeneidad* reenvía, por el contrario, a discursos diversos entre sí que, como iré mostrando, tienen en común la negación de algunos presupuestos: a nivel formal, con respecto a una “exigencia comunicativa” (en la acepción reductiva y simplista a la que me referiré más adelante)¹⁵ que pone en juego una «estética de la transparencia» y, a nivel semántico, la toma de distancia con respecto al universo de sentido producido por los discursos hegemónicos. De este modo, los textos seleccionados constituyen despliegues poéticos diferenciados que trazan sus propias líneas de fuga o, si se prefiere, una cierta singularidad de recorrido que habitualmente identificamos bajo el concepto de “estilo” pero que cabe hacer extensible a «lo ideológico» como dimensión de análisis de los textos (Verón, 1984). No se trata, sin embargo, de destacar algún rasgo simple que podría aislarse de la complejidad efectiva de los textos. Por el contrario, en tanto *tejidos significantes*, esos textos constituyen

¹⁵ Ver especialmente Sección C, pág. 45 y ss.

universos relativamente autónomos que plantean singularidades que es preciso investigar.

- e) Finalmente, aunque la selección no responde a un criterio generacional, sí he apostado por recuperar textos poéticos fuera de esas vertientes poéticas que he aludido como “poesía de la experiencia” o “poesía neobarroca”. Si bien estas etiquetas al uso son susceptibles de ser discutidas de forma crítica, mi objetivo central es reconstruir *trayectorias de escritura* que han recibido menos atención por parte de la crítica contemporánea (Casado, 2012; Méndez Rubio, 2008b; Milán, 2012a y 2012b, Saldaña, 2009 y 2013). Dicha trayectoria puede trazarse no sólo por la *magnitud* de su obra sino también por la *relevancia* que entraña, independientemente a si constituyen producciones poéticas agrupables en un «canon estético» dominante o en algún «contra-canon» (por más crítico que se declare) reconocible. Antes bien, constituyen escrituras *desplazadas* con respecto a lo que en un momento histórico dado es centralizado como referente literario nacional (Pliego, 2013). Lo dicho, sin embargo, exige al menos tres matizaciones. En primer lugar, es innegable que algunos de los textos seleccionados en su *devenir* han adquirido una manifiesta notoriedad poética. Por poner dos ejemplos: el valor estético que en la actualidad, dentro del campo artístico, se le reconoce a *El libro del frío* o a *Hospital Británico* (publicados ambos en 1985), es radicalmente distinto al que se le reconoció en el contexto histórico de su aparición. Es claro que una relectura crítica puede centrar textos inicialmente marginados o, al menos, no suficientemente atendidos. En segundo lugar, que un texto poético no sea agrupable bajo alguna corriente estética dominante no significa *necesariamente* que sea marginal ni, mucho menos, marginado. El caso de *Husos* o *Tienda de fieltro* ilustran lo dicho. Se trata de publicaciones realizadas por editoriales importantes con amplia distribución y reconocido prestigio. Aunque constituyan textos poéticos singulares, diferenciados de unos discursos poéticos dominantes, su posición en el campo difícilmente pueda considerarse «marginal», a menos que esa «marginalidad» esté asociada simplemente a su singularidad estilística. Finalmente, dentro de nuestro corpus aparecen nombres de autor prestigiados por diferentes premios nacionales e internacionales (incluyendo el Premio Nacional de Poesía o el Premio Cervantes de Poesía). Si bien dichos reconocimientos institucionales

muestran que una *trayectoria* de escritura puede ser *retroactivamente* recuperada por la crítica especializada, no niega una cierta vocación clandestina o un recorrido escritural que se ha movido por un derrotero antagónico con respecto a las formaciones poéticas hegemónicas. En suma, parto de la convicción de que los textos incluidos se inscriben en trayectos poéticos singulares y valiosos que justifican una lectura detenida, sin negar por ello que algunos de sus autores cuentan con un grado de reconocimiento colectivo tan amplio que los acerca a la experiencia de la «consagración»¹⁶. En buena medida, en este trabajo cuenta menos el reconocimiento social del sujeto que el juicio con respecto a una *obra poética*, del que la recepción de un poemario en particular no es sino uno de sus momentos. Dicho juicio constituye una suerte de síntesis retrospectiva de una multiplicidad de lecturas en torno a una trayectoria valiosa. Más que ocultar los juicios de valor que subyacen en la misma *elección de objeto*, confío que a lo largo de estas páginas dichos juicios puedan adquirir cierta validez crítica.

En suma, puesto que todo estudio es *incompleto* por definición, esta parcialidad no es un accidente que podría subsanarse sino un rasgo estructural de toda lectura. Mostrar la pertinencia de unos textos para pensar una problemática específica no equivale a negar la pertinencia potencial de otros textos. En tanto énfasis selectivo apunta a mostrar la «fecundidad» de ciertos posicionamientos poéticos que quizás sólo podemos juzgar de forma justa *retroactivamente*. La «fecundidad», más que una virtud espontánea de los discursos, reconocible de forma instantánea, es una cualidad que reconocemos en buena medida por un *devenir* imprevisible.

Dicho lo cual, al menos en dos casos es preciso hacer algunas aclaraciones adicionales, en tanto podrían considerarse «anomalías» más o menos manifiestas. En primer lugar, la inclusión de “Ultraísmo” de Lucía Sánchez Saornil requiere alguna justificación especial. En lo referente a esa elección, podría señalarse un cierto desnivelamiento que ese texto produce con respecto al corpus: “Ultraísmo” precede en varias décadas a los demás textos poéticos seleccionados y su inclusión plantea un *desfasaje temporal*. Asimismo, dicho texto tiene un carácter *excepcional* en la propia escritura de Sánchez Saornil. La ruptura estilística que supone en su trayectoria podría

¹⁶ Queda por escribir una *historia de la consagración*, sin excluir el estudio de los efectos que esa experiencia que consagra al sujeto tiene sobre el propio *proceso de escritura*.

sugerir que su inclusión no está suficientemente elucidada. En efecto, aunque no pretendo negar la *excepcionalidad* de ese texto en su producción poética, considero que su inclusión se justifica por el desconocimiento abrumador que existe alrededor de su obra. En particular, un texto como “Ultraísmo” constituye un caso-límite (o un «umbral») que da cuenta de un *devenir extranjero* interrumpido de *cierta poesía* escrita por mujeres a principios del siglo XX. En ese sentido, su «actualidad» podría plantearse ante todo como la persistencia contemporánea de un olvido histórico que es oportuno revocar.

En segundo lugar, por razones distintas, podría señalarse que *El libro del frío* de Gamoneda constituye un texto ya canónico, esto es, una referencia literaria modélica y quizás ineludible dentro de lo que se llama, de forma acrítica, “tradicción poética española”. A diferencia de otros textos, el poemario de Gamoneda sería un *ejemplo indiscutible* de lo mejor de la poesía nacional. Sin embargo, considero que tal “tradicción”, relativamente unitaria y homogénea, no existe como tal. Se trata más bien de una reconstrucción *post facto*, que no niega en este caso una escritura que por décadas se ha movido en los márgenes de la poesía canonizada (no sólo en la década del ochenta). Que Gamoneda sea en la actualidad un poeta consagrado nada nos dice con respecto a la *significación* de un texto que, al menos por dos décadas, distó de ser considerado un “ejemplo indiscutible”. Su vocación clandestina sigue siendo crucial. No hace falta insistir en que una escritura semejante se ha movido a *contracorriente* de la llamada «poesía de la experiencia» dominante en España en las últimas décadas del siglo XX. Una razón adicional, todavía, cabe aducir al respecto: si bien existe bibliografía erudita abundante sobre toda la obra de Gamoneda, considero que la presente (re)lectura puede aportar algunas claves adicionales; a saber, aquellas que ponen en relación su escritura con lo que aquí llamo «exilio comunicacional». No pretendo, en ese sentido, sino apuntalar algunas consideraciones a una masa crítica de textos referentes a la obra de Gamoneda y que no puedo sino aludir de forma parcial.

Puesto que la unidad de análisis que aquí planteo no son los *autores* ni las *obras* sino los *textos verbales* -en tanto materiales interpretables que permiten una revisión crítica de las tesis de partida- es inevitable que interrumpa el análisis en un punto que no carece de cierto grado de arbitrariedad y que no necesariamente coincide con los límites de la unidad material del libro. La *regresión al infinito* que supondría estudiar la red de

relaciones de sentido con otros textos (propios o ajenos) me obliga a poner término a un trabajo de reflexión que no tiene término lógico. Proyectos semejantes, como señaló en alguna ocasión Lautréamont, amenazan con tragarse a quienes los escriben. Confío que esa interrupción, antes que una operación de clausura, sea una forma de seguir abriéndonos a una problematización crítica acerca del estatuto de la poesía.

Como práctica de crítica cultural no cabe, sin embargo, eludir la responsabilidad que me atañe. Antes bien, el desafío es teórico y político de manera simultánea: no sólo propiciar un cuestionamiento a ciertas teorías de la comunicación y la poesía, sino también a una forma de institución social desigual e injusta que ha confinado la experiencia poética a los márgenes –por más “distinguidos” que se los considere- de las prácticas culturales. Sin espíritu conclusivo, entiendo que esa crítica -apoyada en lecturas específicas- es condición para imaginar tanto otra comunicación poética como otra formación social.

b- Poesía, historia y extraterritorialidad

«Experiencia de extranjería», «discurso de la diáspora», «poética en exilio» o «escritura extraterritorial» son modos diferenciados de referirnos a formas lingüísticas *dislocadas* que identificamos con la poesía contemporánea en sus mejores versiones, especialmente a partir de la irrupción de las vanguardias estéticas –tanto europeas como latinoamericanas- de principios del siglo XX¹⁷. Si bien no *toda* poesía actual puede interpretarse con esas categorías con el mismo grado de fecundidad, procuraré mostrar que, en sus variantes más relevantes, diversas producciones poéticas *perforan* las fronteras discursivas que delimitan, de forma relativamente estable, la vida cotidiana.

Formular una tesis así no significa que toda poesía relevante, desde una perspectiva crítica, se mueva en esos límites o fronteras *del mismo modo*, con idénticos recursos estilísticos o retóricos, sino que *necesariamente* partirá de esa experiencia. Si bien los efectos de este afrontamiento son heterogéneos, están marcados por una *desestructuración lingüística* que afecta de forma regular la producción poética en el

¹⁷ Puesto que en este trabajo me referiré de forma exclusiva a la poesía contemporánea occidental, omitiré en lo sucesivo esta restricción geográfica y cultural.

presente. No todo poema; sí aquellos que están grabados en la *verdad de otro mundo*. Quizás porque “(...) seguirán buscando entre los escombros de esta tierra sólo para saber si aún es posible contar con un consuelo” (Zurita, 2006: 24) o quizás, más radicalmente, para desmontar la promesa misma de un consuelo duradero, hogar trascendental en el que podría descansar alguna vez el sujeto exiliado.

Ese desmontaje, en cualquier caso, sería impensable sin la «revolución lingüística» propiciada por la poesía contemporánea. La «carencia de patria» no es sino uno de los efectos de esta revolución (Steiner, 2002a: 10). Relacionada a la pérdida de un centro, la «extraterritorialidad» subvierte la comprensión de lo poético. En vez de percibir la lengua como *casa propia*, lo que está en juego es el *destierro lingüístico* de la escritura poética, situada en la frontera entre la *lengua materna* y una *lengua extranjera* que se despliega en su interior y la desestructura. Estas diferencias lingüísticas, con todo, se producen dentro de una misma matriz idiomática: remiten a un modo específico de posicionarse en el campo del lenguaje.

A diferencia de Gombrowicz (2006) que sugiere que la poesía más relevante se produce *fuera* de esa patria lingüística que es el idioma propio¹⁸, la tesis que quisiera sostener parte de una premisa diferenciada: la «lengua extranjera» que construye la poesía extraterritorial nace como extrañamiento de la lengua materna, ante todo, mostrando su *impropiedad*. El discurso poético, irreductible a una mera *jerga profesional*, pone en juego una auténtica *transfiguración* idiomática, esto es, produce una crítica radical al automatismo lingüístico en el que nos movemos. Ser «monolingüe» significa ante todo permanecer en esa lengua que nunca será estrictamente *propia*, que llevará la marca de la fractura y de la impureza, los «trastornos de la identidad».

El «monolingüismo» no implica *monologismo* alguno. Al contrario: a esa lengua le toca “(...) invocar la apertura heterológica que le permita hablar de otra cosa y dirigirse al otro” (Derrida, 1997a: 111). La operación, por más paradójica que sea, nos

¹⁸ En su polémico ensayo, Gombrowicz lanza el siguiente reto: “A veces me gustaría mandar a todos los escritores del mundo al extranjero, fuera de su propio idioma y fuera de todo ornamento y filigranas verbales, para comprobar qué quedará de ellos entonces” (2006: 11). Contra el supuesto tácito de una posición así, cabe afirmar que *devenir extranjero* en la lengua materna no implica un cambio idiomático. He intentado elaborar una crítica a ese supuesto en “De poesía y poetas: la otra lengua” (2008).

instala en la necesidad de reinventar *otra lengua* en la lengua materna, en desautomatizar su dinámica, en hablar una «lengua del otro», con su estructura promisorio y deseante que nunca se posee y sólo se reúne en la «diseminación» (Derrida, 1997b)¹⁹. Esa lengua loca está fuera de control, a pesar del furor por apropiarse de la lengua como *natural*, a pesar del amo que intenta definirla como *suya*, dando lugar a un discurso de la ex-propiación, condición de una (otra) política, un derecho y una ética no marcados por la propiedad de la lengua que se habla, capaz de no ceder a la hegemonía de las lenguas dominantes. La experiencia impropia de la lengua liga una universalidad trascendental y una singularidad testimonial en el cuerpo de la escritura. La responsabilidad de quien habla parte de una alienación constitutiva que es la lengua del otro:

En cada instante de la escritura o de la lectura, en cada momento de la experiencia poética, la decisión debe conquistarse sobre un fondo de indecidibilidad. Con frecuencia es una decisión política, y con respecto a lo político (Derrida, 1997a: 103).

La idea misma de una «extraterritorialidad» es bastante reciente y se remonta no más allá del siglo XIX (Steiner, 2002a: 17-20). La “otra lengua” de Wilde, Beckett o Borges –y las referencias son indudablemente más vastas- no es sino la *posibilidad de escribir* o, mejor dicho, de *cierta posibilidad de escritura*: como una suerte de «criptolengua» necesaria para poder ahondar en específicas construcciones de sentido. Desde esta perspectiva, la historia de la poesía de los dos últimos siglos es la historia de una creciente autonomización de diferentes matrices poéticas con respecto a las formas relativamente estereotipadas del discurso cotidiano, planteando un giro hacia formas retóricas distintas y distantes.

Aunque no se trata de una periodización histórica, lo dicho permite emplazar lo poético no ya en el campo de lo que escapa al devenir -de lo que en la temporalidad se sustrae a ella, conquistando una suerte de «eternidad» añorada-, sino en el terreno primario de la historia: el material mismo del lenguaje es portador de una radical

¹⁹ Siguiendo a este autor, la diseminación da cuenta de la imposibilidad de reducir un texto a sus efectos de sentido (Derrida, 1997b: 13) o, más precisamente, señala la resistencia (o «restancia») de la escritura a esa reducción. “La diseminación abre, sin fin, esta *ruptura* de la escritura que ya no se deja recoser, el lugar en que ni el sentido, aunque fuese plural, ni *ninguna forma de presencia* sujeta ya la huella. La diseminación trata el *punto* en que el movimiento de la significación vendría regularmente a ligar el juego de la huella produciendo así la historia. Salta la seguridad de este punto detenido en nombre de la ley. (...) Y el rodeo de una escritura de la que no se vuelve” (1997c: 41).

historicidad y la poesía -como creación lingüística- no escapa a ella²⁰. En tanto *devenir lingüístico* la creación poética implica el despliegue de una temporalidad y su *ser-en-el-tiempo* como *ser otro*. Siguiendo la línea que va de Adorno a De Man (lectores críticos de Hegel y Heidegger), la implicación de la afirmación previa es rotunda: el lazo entre historia y poesía es constitutivo.

En vez de confinar lo poético a lo que está, esencialmente, *fuera del tiempo*, esto es, al resplandor perdurable de lo eterno, se trata de partir de la consideración del lenguaje como materialidad significante que lleva inscrita la historia efectiva con la que está indisolublemente entrelazada.

Lejos de ser antihistórico, el acto poético (en el sentido general que abarca todas las artes) es el acto histórico por antonomasia: el acto que nos hace conscientes del carácter escindido de nuestro ser y, por consiguiente, de la necesidad de realizarlo, de cumplirlo en el tiempo, en lugar de sufrirlo en la eternidad (De Man, 1996: 116).

La condición histórica de la poesía reintroduce en términos conceptuales la *finitud*. Puesto que toda escritura se despliega en una temporalidad específica, la experiencia de los límites resulta ineludible: ese despliegue necesariamente será interrumpido. Si –parafraseando a Valery- *los poemas no se terminan sino que se abandonan*, ello significa, ante todo, que la «discontinuidad» constituye una dimensión central de la producción poética. Puesta en crisis la idea de una «perfectibilidad» alcanzable, la «experimentación» y la «exploración» aparecen en diversos horizontes estéticos como respuesta al peculiar fracaso del poema: la irrupción del límite que es, también, interrupción/ reformulación de un trabajo incesante de (re)escritura.

En otro nivel de análisis, la tesis sobre la historicidad del lenguaje implica asimismo la remisión de los discursos poéticos a contextos culturales en los que se plantean luchas políticas específicas. Incluso si se intentara remitir la poesía a la “historia interna” del campo literario, esa historia necesariamente estará entrecruzada con una historia más vasta. Para retomar uno de los hilos del debate filosófico y político actual: no cabe descartar que estemos en el punto de encrucijada en que *ya no es posible*

²⁰ Siguiendo a Bürger (1997: 52), las propias categorías estéticas no escapan a su carácter histórico. La “historización de la teoría estética” se convierte en “(...) reflexión que capta por medio de *un* lenguaje la historicidad de su propio discurso”.

escribir poesía después de Auschwitz –por citar a Adorno (1984: 248)²¹- y que, de forma paradójica, *tampoco resulte posible no escribir*. Al respecto, podríamos preguntar en sentido contrario: “Y después de Auschwitz/ y después de Hiroshima, cómo no escribir” (Valente, 2001: 234). La encrucijada también podría formularse en términos de dilema ético. Al decir de Primo Levi: “Habría que hacer poesía con Auschwitz o, al menos, teniendo en cuenta Auschwitz”²².

Por retomar los términos de nuestra argumentación, la aporía a la que nos enfrentamos podría resumirse del siguiente modo: necesitamos lo poético como consciencia de nuestro ser escindido y, sin embargo, el material mismo del que lo poético se vale está marcado por la experiencia de las ruinas de nuestra historia. Puesto que el material (lingüístico) está arruinado, la consciencia de nuestro ser será estructuralmente precaria. Con ello, nos topamos con una inadecuación entre lo que la poesía persigue y lo que, como práctica discursiva, logra efectivamente. Ello nos sitúa en el campo de una tensión: entre la necesidad de la poesía y la imposibilidad con la que de forma ineludible se topa.

Las huellas de esa batalla aparecen como *forma derruida*, en la *ruina* como *forma poética*. En su *devenir extranjero* este proceso no conduce a un lugar final en el que la enunciación podría al fin hallar su morada, su reposo, su fundamentación definitiva. Como desplazamiento incesante, somos lanzados a esas ruinas poéticas donde el lenguaje tiene que afrontar su propia disgregación. Nada que se asemeje al reino resplandeciente de una belleza eterna, a la consagración de una verdad final o la determinación de un sentido trascendente.

El trabajo poético se asemeja así a un trabajo de zapa. El pensamiento benjaminiano sobre la *destrucción de la forma* como tarea de la crítica nos ayuda a elucidar esta tensión estructural: la crítica como posibilidad de la «autorreflexividad poética» (la *condición metapoética* de la poesía) *abisma* la obra, la erosiona desde dentro y así pone en cuestión los efectos de transparencia y armonía del clasicismo. La

²¹ Si bien Adorno reconoce con posterioridad la posibilidad de haberse equivocado al respecto (admitiendo que el sufrimiento tiene tanto derecho a la expresión como los torturados al grito), su rectificación no conduce a ningún consuelo. El interrogante se hace más radical: en concreto, si se puede seguir *viviendo* después de Auschwitz (Adorno, 1992: 203 y ss.).

²² La cita es un extracto de la entrevista a Primo Levi de Lucía Borgia, “Volver a la vida”, disponible en <http://www.youtube.com/embed/-C5ChmoDBeo>.

crítica no es sino el *medium* del arte (y, por extensión, de la poesía). No se trata ante todo de un asunto de «contenidos» sino de la «forma estética» misma como “célula originaria de la idea de arte” (Benjamin, 1988b: 67). El “despliegue de la reflexión” en la creación es *interiorización* de la crítica no como “juicio” sino como “método de consumación” (1988b: 105). Por este camino, «crítica» y «poesía» coinciden: su diferencia queda abolida²³.

Podríamos variar las condiciones (y términos) del problema. Si no hay una «idea» unitaria de las formas poéticas ni un «ideal» exclusivo y vinculante basado en un modelo arquetípico, ¿cómo seguir pensando en *la* poesía o *el* arte poético? La respuesta que esbozaré es que estos conceptos sólo pueden ser pensados en su fractura, en tanto multiplicidad desgarrada de «ideas» e «ideales» estéticos que se despliegan en prácticas comunicacionales específicas, esto es, en una sucesión de actos de escritura. Si no hay más que «obras» inacabadas o, en términos diferenciados, «textos poéticos» plurales que trazan un horizonte semántico que no preexiste a su despliegue, si su devenir no conduce a lo absoluto sino a un modo de construir un espacio inmanente que no cesa de desplazarse, entonces, el punto de partida no es la totalidad apriorística del arte o la unidad de la obra sino la multiplicidad de sus *formas constituyentes*. La apertura de su producción no puede ser suturada por ninguna concepción o ideal unitario y universal del arte y, con ello, la misma definición de “arte” se topa con su propia imposibilidad. Dicho lo cual, constatar un estallido signifiante y una proliferación de sentidos no exime de la aspiración a formular una «poética» (como «estética del lenguaje») que, simultáneamente, *accepte* la reflexividad como principio constitutivo y *niegue* su condición transicional que conectaría a una totalidad infinita.

Ahora bien, semejante simultaneidad equivale a sostener que el trabajo reflexivo necesariamente se encontrará con sus propios límites, mostrando su condición precaria e incompleta. En vez de un movimiento conceptual que abarque de forma sistemática el objeto, hallamos una poética que no puede suturar sus propias fisuras. No cabe descartar, así, una *distancia de la obra con respecto a sí misma*, esto es, una auto-

²³ No tenemos que seguir los presupuestos del arte romántico, esto es, las tesis referentes a la idea de «arte absoluto» en el que cada obra participa en una totalidad infinita. La «ironía» no conduce ya a una verdad eterna sino a la producción de una distancia irreductible entre “obra” y “absoluto”. Si damos por válida la remisión de la obra a la forma autorreflexiva y por tanto crítica, por otra parte, esa forma no conduce a una poesía trascendental sino a un discurso inmanente al proceso histórico.

reflexividad incapaz de cubrir de forma plena el propio despliegue de la textualidad. A ese hiato reflexivo, que compromete la ceguera, hay que referirse para derivar las consecuencias radicales de una práctica poética que no coincide con sus productos textuales. La «soledad de la obra» a la que se refiere Blanchot no es sino esta distancia íntima de la escritura con el mundo familiar y, ante todo, con quien la escribe (1992: 17):

El escritor pertenece a la obra, pero a él sólo le pertenece un libro, un mudo montón de palabras estériles, lo más insignificante del mundo. El escritor que siente ese vacío cree que la obra sólo está inconclusa, y cree que un poco más de trabajo y la suerte de momentos favorables le permitirá, a él solo, terminarla. (...) Al final, la obra lo ignora y vuelve a cerrarse sobre su ausencia impersonal, anónima, de que es, y nada más.

Es precisamente sobre esa “ausencia impersonal, anónima” de la «obra»²⁴ en obras, sobre lo que quisiera incidir bajo el planteamiento de una *poesía en exilio*, extraterritorial, que toma como punto de partida los desplazamientos que presupone la revolución lingüística contemporánea. Sin embargo, en vez de dar por sentado el *alcance lógico universal* de ese planteamiento, me limitaré a señalar su relevancia como *clave de lectura* para interpretar algunas transformaciones comunicacionales de cierta poesía contemporánea. Aunque una posible línea de desarrollo de ese planteo o tesis podría apoyarse en el análisis de la relación entre «literatura» y «locura» -tal como desarrolla Foucault en algunos de sus trabajos²⁵-, me propongo elucidar una relación más vasta y heterogénea entre «poesía» y «exilio». Si por una parte la locura es una forma de extranjería radical (una suerte de distancia absoluta con respecto al mundo de la producción, de lo familiar, de la comunicación y del juego), habrá que admitir, por otra, que no toda extranjería adquiere esa forma.

²⁴ Aunque el carácter problemático del concepto de «obra» -como ocurre con el de «autor»- ha sido sobradamente señalado desde hace al menos cuatro décadas desde Barthes a Foucault (1985b), no por ello deja de estar requerido desde el punto de vista interno a la exigencia artística. La paradoja de esta exigencia interna es que el «autor» no puede renunciar a ella pero tampoco llevarla a un término feliz. La terminación de una obra sería en este sentido un “desenlace ideal” nunca totalmente justificado. Más que ocultar la ruina, quizás por ello se trate de asumir esta imposibilidad en el seno mismo de la “obra” nunca realizada: “El punto central de la obra es la obra como origen, el que no se puede alcanzar, el único, sin embargo, que vale la pena alcanzar” (Blanchot, 1992: 48). La obra, como distancia respecto a sí misma, aparece como «intimidad desgarrada» abierta al mundo que sólo se realiza en el lector. De ahí su continuo hacerse que en su búsqueda “(...) designa una región donde la imposibilidad ya no es privación sino afirmación” (1992: 211).

²⁵ Para resumirlo en sus términos: “A fin de cuentas, la locura y la literatura son marginales respecto del lenguaje cotidiano y se busca el secreto de la producción literaria general en un modelo que es la locura” (Foucault, 1999: 365).

Más en general, esa relación entre poesía y exilio no constituye una invariante estética ni habilita a omitir sin más los contextos histórico-sociales en que los textos se inscriben, incluso si en el caso de los discursos poéticos no cesaran de producir nuevos contextos o habilitar a múltiples recontextualizaciones en el proceso de recepción. Sin el estudio o reconstrucción de esos contextos, por más fragmentaria que se considere la labor, el sentido configurado de esos textos se difumina o, lo que no es menos relevante, termina encerrándonos en un textualismo estrecho que no da cuenta de las relaciones de lo textual con el mundo. Aunque la operación sea inagotable, reenviar el texto a esas condiciones lo torna ininteligible. Así pues, “(...) los textos son mundanos, son hasta cierto punto acontecimientos, e incluso cuando parecen negarlo, son parte del mundo social, de la vida humana y, por supuesto, de momentos históricos en los que se sitúan y se interpretan” (Said, 2008: 15). Es sobre ese trasfondo como mejor podemos intentar articular una consciencia crítica que nunca cabe dar por sentada.

c- Una reflexión germinal sobre la poesía

Para retomar el «principio de reflexividad» del texto poético al que me referí previamente: ¿qué implicaciones tiene ese principio en la interpretación de un determinado texto poético? A mi entender, al menos dos fundamentales: 1) desmonta la posibilidad de abordar una poética prescindiendo de la *gramática autorreflexiva* que pudiera estar operando en su construcción, incluso si parte del trabajo interpretativo implica a menudo rebasarla; y 2) dificulta la separación de «obra» y «autor», aunque puedan diferenciarse en términos analíticos²⁶.

Lo poético así concebido está coligado a una consciencia crítica del lenguaje, no como instrumento neutral para reflejar una realidad externa preconstituida, sino como espacio autorregulado en el que se articula un específico sentido de realidad. La tesis de

²⁶ Rancière, refiriéndose a Proust, se pregunta al respecto: “¿Pero dónde señalar, en una novela cuyo tema es la propia posibilidad de la obra, lo que pertenece a la obra misma y lo que pertenece a la consciencia del autor? (...) Habría que deshacer la estructura de la obra para poder considerarla solo por sí misma. Si existe una contradicción, esta afecta, no la relación de la obra con la consciencia del autor, sino el principio mismo que la engendra” (2009: 204-205).

la «intransitividad lingüística» o «autotelismo del lenguaje», desde esta perspectiva, si mantiene *cierta* validez, requiere ser disociada de un cierto formalismo:

Si el lenguaje solo se ocupa de sí mismo no es porque se trata de un juego autosuficiente sino porque ya es en sí mismo experiencia de mundo y texto de saber, porque él mismo dice, antes que nosotros, esa experiencia (Rancière, 2009: 59).

En este punto, intransitividad no es sinónimo de auto-referencialidad²⁷. El texto reenvía a lo que no es él mismo, aunque se trate de un reenvío simbólico mediatizado por el lenguaje y, por tanto, fuera de cualquier ilusión «realista» de transparencia o inmediatez. En particular, el texto poético como «fragmento» es ruina de una totalidad faltante. Sin embargo, si lo que falta es la totalidad, hablar de «ruina» mantiene el malentendido de un esplendor primigenio. «Germen» es el término que introduce Rancière para referirse al «fragmento» como aquella unidad que es introducida en el “movimiento de la metamorfosis” (2009: 80).

Cabe abordar, así, esos fragmentos como gérmenes de una reflexión que ahonda en un espacio poético horadado, que no puede clausurarse en alguna instancia de lo absoluto. Para ello, es preciso internarse en la singularidad de diversas poéticas, en una metamorfosis que no halla término en ninguna reconciliación final. Como se dice hasta el agotamiento, no hay sustitución posible de lecturas concretas, singularizadas, a pesar de la sospecha de que más de una teoría de la literatura se ha construido prescindiendo de la literatura misma. Puesto que la «textualidad» -definida negativamente- es esa materialidad significativa que *rebasa* cualquier lectura singular, nada impide aventurarse asumiendo este desbordamiento sin complejos.

Si el texto poético es ante todo “espacio vacío” (aunque condicionante), entonces la lectura como acto interpretativo supone una doble inmersión, tanto en una dimensión formal y semántica -indisociables en última instancia- como en un contexto pragmático específico que lo enmarca. «Forma» y «contenido» -por mantener

²⁷ La pregunta de Todorov podría utilizarse aquí como contrapeso (2005: 21): “¿Qué es un lenguaje que no se refiera a nada que le sea exterior? Es un lenguaje reducido a su sola materialidad, sonidos o letras, un lenguaje que rechaza el sentido”. La idea misma de «autotelismo» queda en entredicho desde esta otra perspectiva. Si bien podría mantenerse como una forma de distinguir los *énfasis* que diferencian el «discurso literario» (que tiene su fin en sí mismo) del «discurso cotidiano» (orientado prioritariamente hacia una finalidad externa), dichos énfasis, antes que invariantes estructurales determinadas por el *tipo* de discurso, constituyen a mi entender una *variable* de los juegos de lenguaje en general.

momentáneamente esta terminología- no remiten a una separación real presente en la producción discursiva sino a una distinción analítica que nos permite atender diferentes dimensiones textuales, articuladas en una práctica de escritura culturalmente situada.

Por otra parte, puesto que los “contenidos” no pueden ser sustraídos de los «juegos de lenguaje» que los producen, esto es, en términos de Wittgenstein (1988), puesto que el *significado es el uso*, omitir la «pragmática de la comunicación» en la producción poética constituye un error conceptual de primer orden (VVAA, 1999). La inseparabilidad de estas dimensiones semióticas (ligadas a una «sintaxis», una «semántica» y una «pragmática») se acentúa en la poesía en su acepción genérica: diferentes aspectos formales (ritmo, repetición fonética, estructura sintáctica, versificación, tipografía, entre otros elementos) pueden intensificar el sentido del poema y potenciar una relación comunicativa específica. Eagleton (2007: 83) resume la cuestión: “Parece como si la poesía, por encima de todo, revelase la verdad secreta de todo escrito literario: que la forma es constitutiva del contenido y no un mero reflejo de éste”. No hay razones, sin embargo, para confinar esa “verdad secreta” al campo de la poesía: también en los discursos cotidianos la tonalidad, el énfasis y otros elementos formales inciden en el *sentido producido*. En efecto, entre la producción literaria y otras formas de producción discursiva no hay ningún abismo: la primera no hace sino *visibilizar*, llevándolas al límite, dimensiones desapercibidas de las prácticas de comunicación cotidianas.

Aunque en términos más generales cabría incluso constatar un lazo primordial entre lo literario y lo vital, para el caso me interesa destacar esta *interdependencia relativa* entre «forma» y «contenido» que evita tanto las implicaciones formalistas (el juego puramente autorreferencial del signo) como las semanticistas (la subordinación del lenguaje a un sentido que le preexistiría). Ambas implicaciones, a mi entender, derivan respectivamente de una separación dicotómica de los términos.

Lo dicho conduce a una segunda consideración: la interpretación crítica de un texto poético, además de analizar los recursos retóricos que dicho texto despliega, no puede eludir de forma válida su sentido, esto es, lo que determinadas formas significantes configuran en un contexto discursivo determinado. Si esto es así, las problemáticas del lenguaje y del sentido son inescindibles para pensar teóricamente el

discurso poético. Dicho de otro modo: la poesía, como unidad de análisis, antes que mero producto estético, constituye una específica intervención comunicacional. Sustraer la creación poética de los procesos sociales de producción de sentido es, en suma, perder de vista una de sus dimensiones centrales.

Ello no es óbice para admitir que cualquier trabajo interpretativo, estructuralmente incompleto, incluye “signos/realidades” que escapan del análisis de la significación, yendo más allá de los límites de la semiótica (Rowe, 2014: 37-38)²⁸. Dicho de otra manera: puesto que no hay horizonte de interpretación pleno, que permitiría cubrir sin fisuras la totalidad de lo interpretable, necesariamente la significación -como estructura de reenvíos- se interrumpirá. Los límites de la simbolización aparecen así, de forma simultánea, al propio proceso de asignación de sentido que llamamos «interpretación». La semiótica no agota, por así decirlo, la producción poética: los restos a-significantes persisten²⁹.

En suma, si por un lado se plantea la irreductibilidad del lenguaje a sus componentes semánticos -mucho menos, a su «contenido proposicional»-, teniendo centralidad las *formas* en tanto que *constitutivas*, por otra parte es fundamental no perder de vista lo que Williams llamó lo «formacional», esto es, los sentidos constituidos³⁰. Puesto que la “auténtica conciencia” no está fuera de la materialidad del lenguaje, se trata de partir de lo *formal* para pensar lo *formacional*. La multivocidad o la polifonía lingüística deben estudiarse en términos históricos, remitiendo ante todo al terreno de las prácticas sociales (incluyendo las prácticas poéticas). La lectura de textos verbales específicos supone remitirse, por tanto, a las prácticas comunicacionales que

²⁸ Por retomar el argumento referido al «antagonismo»: puesto que toda «significación» está asediada por una exterioridad que la niega, ello significa al mismo tiempo que no logrará cristalizar en un sistema cerrado de diferencias. Necesariamente será desestructurada por su exterior constitutivo. La interrupción de la interpretación, así, permite pensar como concomitantes el «sentido» configurado y aquello que lo limita.

²⁹ Como muestra William Rowe (2014: 163), en la “poética del dolor” de César Vallejo, entre otras, ciertos elementos lingüístico-sonoros no se dejan interpretar: “Entran en la zona más indefensa del ser. Por otra parte, como suele ocurrir en toda poesía vanguardista, los sonidos se desconectan relativamente de los significados estabilizados”.

³⁰ En su crítica al formalismo ruso, Williams señala con razón la pérdida de consideración (en el horizonte de este tipo de estudios literarios) de la *multiacentualidad* del lenguaje, en su típico rechazo de la “representación”, el “contenido” y la “intencionalidad”. En otras palabras, no captaron “(...) el sentido de los usos literarios activos de la cualidad misma que Voloshinov llamó «multiacentual», una apertura semántica inherente, correspondiente a un proceso social todavía activo, a partir de la cual pueden generarse nuevos y posibles significados, al menos en ciertas clases de palabras y oraciones” (1997: 102). Perdiendo el aspecto representacional diverso y heterogéneo de toda práctica lingüística, el formalismo ha producido desorientación en varias generaciones de analistas y escritores.

los constituyeron y mediante las cuales son investidos de sentido. Intentar reconstruir esos sentidos en juego, y no determinar una verdad final o un significado trascendental (tal como algunas variantes de la hermenéutica pretenderían), será una de las tareas centrales que me propongo³¹.

Para recapitular: que exista *cierta* conexión entre discursos cotidianos y discursos poéticos no significa que deba perderse de vista una *distancia irreductible* entre ambos universos de discurso y, eventualmente, un *distanciamiento*: mientras el primer tipo de discurso tiende a reprimir un «excedente de sentido» en función de la búsqueda de un mutuo entendimiento orientado a la acción, en el segundo tipo ese excedente es potenciado, dando lugar, en *determinados casos*, a una auténtica subversión lingüística que dinamita las formas instituidas de la comunicación cotidiana y desnaturaliza un cierto horizonte de sentido sedimentado. Así planteado el problema, el reconocimiento de *componentes poéticos* en el lenguaje utilizado en la vida cotidiana o, en general, al vínculo entre lenguaje y poesía, debe complementarse con la consideración del discurso poético como *potenciación* de esos componentes.

Doble vínculo entonces: si por un lado, la diferenciación instituida entre discurso cotidiano y discurso poético no habilita a una rígida separación dicotómica entre ambos universos discursivos, por otro lado, el discurso poético, al cuestionar ciertas estructuras discursivas sedimentadas, puede participar (y a menudo así ocurre) en específicos antagonismos sociales. La relación entre esos universos exige elucidar hasta qué punto puede hablarse de forma válida de un “lenguaje cotidiano” primero sustraído de lo poético o incluso de una secuencia fija entre cotidianidad y poeticidad. La misma idea de un lenguaje unitario es equívoca, por hacer referencia a un presunto “sistema común”, cuando ese lenguaje está más bien segmentado y estratificado de múltiples formas. Por retomar la argumentación de Eagleton (1993: 13)

³¹ Sigo al respecto la argumentación de Laclau y Mouffe (2010: 152-153): “La imposibilidad de fijación última del sentido implica que tiene que haber fijaciones parciales. Porque, en caso contrario, el flujo mismo de las diferencias sería imposible. Incluso para diferir, para subvertir el sentido, tiene que haber *un* sentido. Si lo social no consigue fijarse en las formas inteligibles e instituidas de una *sociedad*, lo social sólo existe, sin embargo, como esfuerzo para producir ese objeto imposible. El discurso se constituye como intento por dominar el campo de la discursividad, por detener el flujo de las diferencias, por constituir un centro”.

Cualquier lenguaje real y verdadero consiste en gamas muy complejas del discurso, las cuales se diferencian según la clase social, la región, el sexo, la categoría y así sucesivamente, factores que por ningún concepto pueden unificarse cómodamente en una sola comunidad lingüística homogénea.

La contraposición reclama ciertas cautelas epistemológicas. Si nos referimos a un «lenguaje cotidiano» o incluso a una «lengua materna», ello no es impedimento para reconocer que esos términos remiten a un campo semántico relativamente inestable, redefinido a partir de las prácticas de comunicación hegemónicas³². Más que una división entre discursos nítidamente diferenciados, la hipótesis que sostengo en este espacio es que ese “lenguaje” no es sino un *efecto estabilizado* de unos discursos que institucionalizan determinados repertorios lingüísticos en detrimento de otros posibles. La diferencia, pues, no es sustantiva ni los recursos retóricos privativos a un “lenguaje poético” autónomo. Al respecto, el ejemplo de los «argots» debería ser suficiente para mostrar cómo en el “lenguaje cotidiano” ya se plantean repertorios retóricos diversos y una intensa actividad creadora que, en conjunto, permiten cuestionar toda división rígida.

Podríamos intentar justificar semejante perspectiva a partir de algunas referencias filosóficas que plantean cierta co-pertenencia entre condición humana y poesía. Por poner un caso, las reflexiones heideggerianas sobre la poesía permitirían diferenciar, en primera instancia, entre la «Poesía» como originaria a todo lenguaje -en tanto *hacer creador* o actividad de *dar forma a la materia*- y un sentido más acotado de la «poesía» como arte. Heidegger aproxima «poética» y «poiesis» y, con ello, nos permite poner en cuestión la idea de la «Poesía» puramente mimética, heredada de la tradición aristotélica³³.

³² La *separación analítica* saussureana (Saussure, 1985) entre «lengua» (identificada con lo social) y «habla» (recluida a lo individual) impide pensar, precisamente, cómo esa «lengua» es reconfigurada por los diversos “actos de habla”. Con ello, el «principio de inmutabilidad del signo», protegido por el carácter arbitrario de los cambios, queda debilitado: la mutabilidad de la “lengua”, en el caso de la poesía, es radical. Para una crítica a esta separación, puede consultarse Verón (1988).

³³ En la sección I de su *Poética* (2007: 32 y ss.), tras identificar diferentes tipos de poesía, Aristóteles señala que, en conjunto, todas son «imitaciones», aunque se diferencian en tres puntos: (i) en los medios que utilizan para imitar; (ii) en las cosas diversas que imitan y (iii) en el modo distinto en que imitan. En cualquiera de sus variantes, las causas que originan lo poético son para él “naturales”: “(...) el imitar es algo connatural a los hombres desde niños (...); y también les es connatural el complacer a todos con las imitaciones” (2007: 41).

Sin embargo, aunque un enfoque filosófico semejante permite religar de forma plausible «creación» y «cotideaneidad»³⁴, tampoco Heidegger nos permite especificar la «poesía» en una acepción acotada: la «Poesía», planteada en términos mayúsculos, como *actividad creadora*, es irreductible al arte. Al adquirir formas diversas, seguimos sin poder discernir los límites entre diferentes tipos de creación³⁵. Si bien permite confrontar con una concepción de lo poético reducido a *mímesis* de los actos de habla cotidianos (sin contenido de verdad ni pretensión de validez), no *especifica* las diferencias constitutivas que podrían plantearse entre esos actos cotidianos y los actos poéticos. Veamos con cierto detalle este punto:

El ser-creado de la obra quiere decir fijada la verdad en la forma. Es la conjunción conforme a la cual se ajusta la desgarradura. La desgarradura conformada es la unión del resplandor de la verdad (Heidegger, 1999: 100).

En la argumentación heideggeriana, la «Poesía» aparece en tanto “fundamento que soporta la historia”, “lenguaje primitivo de un pueblo histórico”, “diálogo” y “fundamentación de la existencia humana”. En términos generales, para Heidegger la “Poesía” es condición de posibilidad del lenguaje, cuando más bien tendemos a suponer exactamente lo inverso. Una argumentación semejante, sin embargo, no permite discernir las especificidades que le adjudicamos a los discursos poéticos. La generalidad de afirmaciones semejantes dimensiona la centralidad existencial de lo poético, pero no nos permite ahondar en una investigación sobre determinado tipo de escrituras.

Así pues, a la vez que cabe reconocer una *relación intrínseca y genérica* que se plantea entre «Poesía» y «lenguaje cotidiano», seguimos desconociendo la *relación extrínseca y específica* entre «lenguaje cotidiano» y «poesía». En el límite, no salimos de un cierto riesgo tautológico:

³⁴ Desde esta perspectiva, la creatividad humana, diferente al «acto de escribir» (o en general al campo de una estética especializada), se plantea como un *continuum* de la experiencia social, en diferentes grados según el área considerada. Pensar tal creatividad como práctica es cuestionar su vínculo exclusivo con la “esfera artística”, como si ésta estuviera cerrada sobre sí misma. La «creación» es una de las formas constitutivas de la socialidad. “Por lo tanto, la práctica creativa es de muchos tipos. Es desde ya, y activamente, nuestra conciencia práctica” (Williams, 2000: 243).

³⁵ Con respecto a su teoría del arte como *fijación de la verdad en la forma o desocultación del ser*, se plantean problemas diversos, comenzando por la situación de las “artes no representativas” (en Heidegger, 1999: 20 y ss.).

El lenguaje mismo es Poesía en sentido esencial. (...) Así, pues, el habla no es Poesía porque es la poesía primordial, sino que la poesía acontece en el habla porque ésta guarda la esencia originaria de la Poesía (Heidegger, 1999: 114).

Si, «Poesía» podría ser equiparado a secas con «creación», lo dicho podría reformularse del siguiente modo: *el lenguaje es esencialmente creación y si en el habla acontece la poesía es porque ésta conserva la esencia originaria de la creación*. No es preciso objetar semejante reflexión: constituye, más bien, el trasfondo ontológico común de una *distinción* entre «Poesía» y «poesía»³⁶. Sin embargo, al asumir esta formulación de la Poesía como ser originario, no hemos todavía esclarecido lo que distingue la creación en general de una de sus formas específicas.

Incluso si *somos-ahí*, en el ser de lo poético, por esta vía resulta difícil determinar las especificidades históricas de la poesía en su *posición diferencial* dentro del campo general de la discursividad. Avanzar en esa dirección supone no sólo volver sobre las categorías de partida, sino también ahondar en la lectura pormenorizada de ciertos discursos poéticos. Aun si ello no permite arribar a una respuesta totalizadora, abre camino para pensar ciertos rasgos estructurantes que caracterizan la poesía contemporánea.

d- Poesía y comunicación

Si el propio significado de términos como «poesía», «exilio» y «comunicación» resulta evanescente, la decisión teórica de cruzar dichos términos siempre corre el riesgo de contribuir a una mayor confusión. Al fin de cuentas, ¿por qué introducir la problemática de la comunicación en una reflexión de la poesía en tanto exilio, concebido como «posición enunciativa» y no como «expatriación» (motivada por razones políticas, étnicas, religiosas o de otra índole)? Dicha problemática, ¿no contradice ya la premisa del «exilio», esto es, la deriva lingüística intrínseca a los discursos poéticos contemporáneos más relevantes? ¿No estamos con ello reintroduciendo una serie de presupuestos que convendría disipar, entre ellos, la exigencia de una escritura transparente, capaz de transmitir una serie de “mensajes” al lector? Y para invertir la cuestión: ¿no estamos idealizando la poesía como «discurso

³⁶ Para una crítica al tipo de relación que establece Heidegger entre «historia» y «poesía» puede consultarse De Man (1996:151-162).

extranjero», como si los poetas permanecieran al margen de las disputas de poder de la “polis” poética y su imbricación en las luchas simbólicas y políticas de nuestra formación social?

Los equívocos en juego son múltiples. Por si fuera poco, cualquier intento definicional se topa con límites manifiestos y no resuelve las disputas teóricas al respecto. Los presuntos «fundamentos» inquebrantables se muestran ilusorios. Ante esta situación, la alternativa no es otra que avanzar en cierta conceptualización abierta que, a efectos de evitar generalidades difusas, implica interactuar con materiales concretos.

A efectos de despejar algunos de esos malentendidos, quizás sea oportuno señalar que la exigencia de transparencia antes mencionada no se deriva lógicamente de la consideración del texto poético como *construcción comunicacional*³⁷. Antes bien, dicha exigencia deriva de una teoría de la comunicación de corte funcionalista que concibe lo comunicacional en términos instrumentales. Así, sustraer determinada poesía (comenzando por la que reenvía a autores como Arthur Rimbaud, Paul Celan, Emily Dickinson, René Char, César Vallejo, Oliverio Girondo o Alejandra Pizarnik, entre otros) de específicas prácticas de comunicación parte de una serie de supuestos teóricos que, más que dar por válidos, cabe interrogar de forma crítica. Semejante perspectiva funcionalista i) convierte la «eficacia comunicativa» en el *desiderátum* de la poesía, ii) presupone un «circuito comunicacional» invariante y abstraído de los contextos institucionales en los que las prácticas de comunicación se producen y iii) transpone de forma inválida lo que plantea como descriptivo al orden normativo (lo que dicho “circuito” presuntamente debería garantizar).

Sin embargo, no hay razones para aceptar estos supuestos. Más que plantear un campo poético autónomo a la comunicación, desde esta perspectiva, el desafío consiste más bien en pensar los *desplazamientos comunicacionales* que determinados discursos poéticos trazan con respecto a ciertas pautas de inteligibilidad propias de la cultura hegemónica. Antes que un alegato anticomunicacional, se trata así de distinguir estas formas de comunicación poética del imperio de la comunicación de masas, cuestionada acertadamente en múltiples frentes, partiendo de su tendencia banalizadora, así como de

³⁷ Como señala Hall (1980: 132-3) la «transparencia» es el efecto operado por códigos naturalizados que ocultan las *prácticas de codificación* presentes en todo proceso comunicativo.

su exposición reiterativa de mensajes formulaicos que anulan toda diferencia y equiparan realidades heterogéneas (Perniola, 2006: 15, 22, 34)³⁸.

En segundo lugar, tampoco se trata de negar las disputas de poder en la que participan los *autores* en tanto participantes del campo poético; más bien, mi objetivo es indagar en las modalidades comunicacionales de algunos textos poéticos y el horizonte de sentido que abren, con relativa autonomía de una sociología del campo. Admitiendo sin restricciones que incluso los textos poéticos son «actos de poder», mi apuesta en el presente trabajo es detenerme en lo que esas escrituras hacen posible: la apertura de ciertas formas de discurso que plantean una relación antagónica con respecto a la cultura hegemónica. Nada de ello implica necesariamente un privilegio teórico o político de lo “culto” por sobre lo “popular”; antes bien, de trata de la recuperación de *formas alternativas* de producción de sentido -a menudo invisibilizadas y reprimidas por lo masivo-. Si bien es claro que los textos poéticos aquí recuperados pueden ser remitidos en buena medida a lo que se ha dado en llamar «alta cultura», ello no significa que no puedan encontrarse materiales análogos en matrices culturales de raigambre popular³⁹.

Finalmente, avanzar en esta dirección teórica supone a mi entender reformular algunos planteamientos asociados a la «primera teoría crítica de la sociedad», especialmente, su negativa a conectar de forma constitutiva «comunicación» y «poesía» en su ideal emancipatorio del arte⁴⁰ (por razones contrarias al funcionalismo al que me referí con anterioridad). Al respecto, considero que la acepción restrictiva que sus teóricos hacen del concepto de «comunicación» -vinculada al estudio de la «industria cultural» (Adorno y Horkheimer, 1997)- impide ahondar en una dirección que excede

³⁸ La crítica de Perniola es lapidaria: “(...) el objetivo de la comunicación es favorecer la supresión de toda certeza, confirmando una transformación antropológica que ha convertido al público en una especie de *tabula rasa* extremadamente sensible y receptiva, pero incapaz de retener lo que se escribe en ella más allá del momento de la recepción y de la transmisión” (Perniola, 2006: 128). Si bien un análisis totalizador semejante pierde de vista el reconocimiento de una relativa heterogeneidad de las comunicaciones mediáticas, tiene la ventaja de mostrar de forma crítica una configuración cultural hegemónica que puede asociarse a este “confusionismo comunicativo” que prima en la actualidad. Si por una parte la aversión a la comunicación de masas constituye una “estrategia global de resistencia y de lucha”, por otra parte, no tenemos por qué privarnos de concebir otras formas posibles y deseables de comunicación.

³⁹ Como ha mostrado Ginzburg (2001) en el campo de la historiografía, el vínculo entre diferentes configuraciones culturales se plantea más en términos de relaciones de “circularidad” e “incidencia recíproca” que de mero trasvase.

⁴⁰ Para un análisis pormenorizado sobre la relación entre arte y libertad en la Escuela de Frankfurt, puede consultarse Entel, Lenarduzzi y Gerzovich (2000).

claramente el estudio de la cultura de masas. Aunque muchas aportaciones teóricas de la Escuela de Frankfurt me parecen de un valor innegable, la caracterización general que hace de las *comunicaciones* en el contexto del capitalismo industrial es, de mínima, reductiva y escasamente articulada (Wolf, 2013: 110; Mattelart y Matterlart, 1997: 52-56).

Desde ese prisma, la remisión de la poesía a la comunicación oculta la aspiración del arte a crear *otro orden*, en su *violencia fundadora*: el arte poético en vez de hacerse cargo del carácter no reconciliado de la sociedad, afianzándose en su autonomía con respecto a sus condicionamientos históricos, sociales, políticos y técnicos⁴¹, se convierte en un instrumento reconciliador. La “fascinación por lo transmisible” y lo “universalmente traducible”, en tanto modas intelectuales, niegan el lugar crítico del *secreto* en nombre de un “código común”. La conclusión resulta clara: la “comunicación” así concebida participa en los dispositivos ideológicos que reprimen el potencial emancipatorio del arte. La obsesión comunicativa responde a una «ideología de la transparencia» funcional a la lógica del *mercado* y de la *democracia moderna* caracterizada por su carácter “representativo”. La utopía de la comunicabilidad total conllevaría así la supresión de la posibilidad de extrañamiento con respecto al mundo, a la vez que disolvería los límites entre realidad y ficción, vedando la posibilidad de interrogar lo desconocido. Contra la felicidad del arte afirmativo, promovido por la industria cultural, cabe a la teoría crítica reivindicar un arte emancipatorio que abogue por otra forma de sociedad.

Si bien en términos generales semejante argumentación me parece legítima y pertinente, considero que no es preciso ligar de forma invariante «comunicación» a una «lógica de la reconciliación». Semejante operación no da cuenta de forma satisfactoria de la *pluralidad* de prácticas de comunicación, incluso si asumimos que esa pluralidad es limitada por la formación discursiva hegemónica en tanto “práctica articuladora” (Laclau y Mouffe, 2010: 143). Si una perspectiva funcionalista tiende a reducir la comunicación a un acto de transmisión de mensajes con consecuencias objetivas

⁴¹ En el caso de Grüner la disociación entre estos términos se plantea de forma explícita: “La experiencia de lo poético (...) no tiene nada que ver con la *comunicación*. Es más bien su opuesto: es lo que abre un vacío de sentido que cada sujeto debe decidir cómo (y si) llenar. Es lo que (...) quiebra la armonía entre el mundo y el signo, que siempre es allí un *más* o un *menos*, pero *otra cosa*, respecto de aquél: «otra cosa», pero no algo *ajeno* a él, sino algo que sabotea su apariencia de totalidad reconciliada consigo misma, homogénea, «natural»” (Grüner, 2002: 318).

observables, en el caso de esta primera teoría crítica se reenvía, de forma apriorística, lo comunicacional a una lógica productiva unitaria y homogénea en el seno de la industria cultural. Con ello, se pierde de vista 1) la problemática de los dispositivos de enunciación y la relativa heterogeneidad de enunciaciones, incluso si reconociéramos una lógica segmentadora de los productos comunicacionales masivos y 2) la problemática de la recepción diferencial de esos productos, que invalidaría cualquier intento de *deducir* los efectos de sentido de los productos comunicacionales en cuestión.

Desde luego, con tan sumaria descripción de dichas perspectivas teóricas, movidas por «intereses cognoscitivos» contrapuestos -en la terminología de Habermas (1981, 1989)- no pretendo sino señalar una *distancia teórica* que a lo largo del presente trabajo espero poder justificar. Aunque los desarrollos conceptuales que la «teoría administrativa» y la «teoría crítica» plantean son radicalmente divergentes, la tesis que orienta este trabajo es que ambas perspectivas elaboran «modelos comunicacionales» que centran el debate en torno a la dicotomía entre ausencia y presencia de la comunicación *en* la poesía, como si lo comunicacional constituyera un fenómeno contingente y externo al proceso poético, posterior a un “mensaje” o a una “ideología” preconstituidos de forma independiente. Los términos del debate cambian radicalmente si concebimos la comunicación (literaria o no) como una *dimensión constitutiva* de las prácticas sociales, incluyendo las prácticas poéticas.

En este sentido, pensar lo comunicacional como condición *transversal* de lo social, permite ir más allá de una visión formalista de la poesía y de una visión instrumentalista de la comunicación. Aunque más no sea de forma inicial, ahondar en la investigación de la «comunicación poética» -ajustada a la complejidad y heterogeneidad de sus formas, prácticas y contextos⁴²- religa en términos teóricos «poesía» y «sociedad», dentro de un complejo más vasto de prácticas culturales. Con ello, abre camino para pensar los discursos poéticos en su «mundanidad», esto es, en su vínculo con el mundo histórico-social concreto, su participación en luchas políticas específicas y su potencial disruptivo.

⁴² En última instancia, la posibilidad misma de identificar un discurso como «poético» reenvía a un campo simbólico más vasto que permite reconocerlo en su *posición diferencial* con respecto a otros géneros y formas de producción cultural.

En las condiciones del presente, el interés por reflexionar sobre la producción de sentidos heterogéneos y discordantes con respecto a los que la cultura hegemónica configura tiene importancia vital: participan en la anticipación de otro mundo posible. En particular, un estudio comunicacional sobre diferentes *poéticas en exilio* contribuye a conocer formas concretas en que una formación social produce su propia alteridad, ante todo, subvirtiendo modalidades comunicacionales sedimentadas y estereotipadas por diversos dispositivos hegemónicos, incluyendo los *massmedia*. Así, en vez de preocuparnos por la “falta de comunicatividad” de estas poéticas, lo central es la interrogación y análisis de sus condiciones y modos de producción de sentido. En síntesis, lo comunicacional, antes que una *elección* estético-política que se jugaría en cada poética particular, es condición de existencia de toda poesía. Omitir esa condición equivale a desconocer los lazos sociales fundantes a los que está anudada toda creación verbal y, en particular, esa peculiar forma de creación verbal que llamamos poesía.

La problemática de la comunicación, por lo demás, permite investigar las *relaciones de producción* que son condición de un texto (Hall, 1980: 129 y ss.). La cuestión puede plantearse de forma más acotada en lo atinente a la noción de lenguaje como práctica social e histórica (Williams, 2000: 36 y sig.). La poesía como tipo de creación lingüística es inseparable de la práctica social, siendo el lenguaje “(...) un tipo especial de práctica material: la práctica de la sociabilidad humana” (Williams, 2000: 189). De manera general:

Aun la comunicación más simple depende de la existencia o de la posibilidad cercana de relaciones significativas entre los participantes: una lengua, ciertos gestos o un sistema de signos comunes. Más aún: estas relaciones no están, sencillamente, disponibles; éstas se desarrollan en el curso de la comunicación, y con ellas el medio de comunicación. (...) no podemos separar las relaciones [de comunicación] de estas complejas y activas producción y reproducción de significados. En el mismo sentido, no podemos separar la información -«los hechos»- o el pensamiento -«nuestras ideas»- de estos procesos básicos mediante los cuales, no sólo transmitimos o recibimos, sino que además concebimos necesariamente lo que tenemos que decir o mostrar (Williams, 1992, I: 34-5).

En este contexto, la referencia a la «comunicación», antes que remitir a una mera voluntad ordenadora o represiva, permite poner en conexión esa “producción y reproducción de significados” con la creación poética, cuestionando asimismo un sistema hegemónico de comunicación orientado a la reproducción de lo existente y a la estandarización de determinados discursos presentados como *sentido común*.

Como intentaré mostrar, la comunicación poética en sus mejores versiones constituye un acto de interrogación radical ante las presuntas evidencias de sentido común, desnaturalizando un *presupuesto de transparencia* asociado habitualmente a una exigencia comunicativa. Forma parte de este derrotero mostrar cómo determinada producción poética –ligada a la herencia de las vanguardias estéticas- hace visible el momento de opacidad inherente a todo lenguaje y, con ello, desnaturaliza ciertos discursos que se instituyen como transparentes y verdaderos. En tanto «comunicación del límite», dicha producción no sólo muestra la *contingencia* de esos discursos (que extraen parte de su fuerza simbólica de la naturalización que propician de determinados universos lingüísticos) sino el *modo* en que se instituyen como *necesarios*: reprimiendo un excedente de sentido que los desestabiliza y jaquea sus efectos de verdad.

e- El exilio como posición

Unas palabras, finalmente, sobre el sentido del término «exilio» utilizado en este contexto. Como he sugerido, antes que analizar la «poesía *del* exilio», mi propósito es indagar en la *dimensión exiliar* que se constituye en determinados discursos poéticos contemporáneos⁴³, un modo de (des)aparición enunciativa que horada las fijaciones canónicas y trae a escena «escrituras disidentes» (aunque no necesariamente invisibilizadas). Así, el «exilio» se convierte en “(...) paradigma intelectual de la disidencia respecto a las autoridades que persiguen homogeneizaciones y aquiescencias” (Pliego, 2013: 23).

Siguiendo con esta argumentación, a pesar de los entrecruzamientos posibles entre la metáfora del desplazamiento y la realidad de las migraciones, la diferenciación de objetos permite evitar el “punto ciego” en el que la situación histórica de las migraciones se evapora, cayendo en un “vacío sociohistórico” o, por el contrario, el punto en que esa metáfora es erigida como forma encubierta de elogio de las propias

⁴³ En un reciente estudio, Benito del Pliego (2013: 11) menciona la «metáfora del desplazado» como un modo de revisar las “concepciones nacionalistas de la literatura” y cuestionar un “canon literario” que demasiado a menudo ha excluido la multiplicidad cultural dentro de la literatura recortada como “nacional”. Así, se trataría de recuperar las disidencias estéticas en todo su espesor, desplazándose de la preponderancia del nacionalismo conservador que lee las tradiciones literarias en claves uniformizantes. Si bien el uso estratégico que hace Pliego de los poetas latinoamericanos en España me parece pertinente, especialmente por la crítica al canon que permite articular, el sentido del “exilio” al que aquí me refiero rebasa ese espacio de desplazamientos geográficos (aunque pueda solaparse de forma eventual).

situaciones vitales (migratorias). En cualquier caso, el inconformismo y la actitud crítica forman parte de ese paradigma disidente: en vez de «morada», la poesía en exilio carece de refugio y está condenada a errar, poniendo en crisis la totalización de los discursos literarios canónicos. Al respecto, se trata de pensar modelos teóricos posdisciplinarios que

(...) han abordado el análisis y la crítica de la literatura fundamentalmente como medio de comunicación e institución social, centrándose sobre todo en las condiciones de producción, circulación, recepción y canonización de los fenómenos literarios, al margen de fronteras lingüísticas y nacionales, con lo cual el concepto de «literatura nacional» (...) se ve sensiblemente cuestionado (Saldaña, 2013: 41)⁴⁴.

La referencia a la poesía exiliar, así, puede ser significada como posición crítica, litigante con las palabras de la tribu, sin que ello niegue las re-territorializaciones de una parte de la poesía contemporánea, especialmente en sus variantes más tradicionales, incluyendo aquellas poéticas migratorias que terminan siendo asimiladas por la cultura hegemónica.

El nomadismo de cierta poesía, entonces, puede contraponerse al sedentarismo del tradicionalismo estético. Pero antes que la sanción de una (nueva) norma, la cuestión central es su erosión, para dar lugar a lo que hay de singular en cada poema: “(...) la lengua con que comunica algo que de otro modo no podría haberse dicho” (Pliego, 2013: 36).

Ahora bien, ¿por qué insistir en el «exilio» antes que en la «extranjería? ¿Por qué detenerse en esa constelación antes que aventurarse, de manera más concreta, en poéticas migrantes? Al fin y al cabo, ninguno de los textos poéticos que abordaré ha sido producido por autores propiamente “exiliados”. Incluso quienes se han desplazado de sus países de origen, lo han hecho por razones que no responden a asuntos explícitamente políticos. La respuesta que sugiero es que conceptualizarlas como

⁴⁴ Una de las conclusiones centrales de este enfoque puede condensarse en lo siguiente: “La experiencia de la literatura contemporánea se corresponde en gran medida con la noción del margen, del destierro permanente, del vaciado de sí misma, del alejamiento del centro, del viaje que irremisiblemente ha de conducirnos al encuentro con el otro en la disolución de la propia identidad; probablemente no haya ninguna otra actividad tan consciente de la pérdida como la literatura, una práctica que en la creación de sus propias imágenes conlleva el estigma de su misma destrucción, la señal inequívoca de su inminente desaparición (...)” (Saldaña, 2013: 71).

«poéticas en exilio» no remite a la biografía del autor, sino a un *modo de construcción textual*, esto es, a un desplazamiento poético con respecto a lo que, en un momento dado, se instituye como discurso canónico.

Para el caso, destacar esta dimensión «exiliar» retiene todavía una condición política marcada por un momento de negatividad que otras categorías, como «inmigración» o «diáspora», pierden de vista. Se trata, pues, de enfatizar aquella clase de «experiencia poética» que nos interna en un horizonte de extrañamiento y pone en juego la posibilidad de una ruptura tanto estética como política. Referirse al exilio poético, por tanto, es una referencia política a la alteridad que se constituye, en primera instancia, como «creación imaginaria» disidente, significación de otro mundo posible, *fuera* de las fronteras instituidas. La instancia del “exilio” retiene así las huellas de una disconformidad o insatisfacción con el mundo social presente⁴⁵.

También podría insistirse en la idea de convertir el «destierro» en un «transtierro», como modo de avanzar en una dirección posibilitadora. Sin embargo, la dimensión sufriente, propia del distanciamiento, está ahí. Es punto de partida⁴⁶. El “exilio” retiene así una experiencia de la extranjería marcada por la mácula de la partida, el dolor de una lejanía, incluso si no se mantuviera el deseo de regreso. Si, a pesar de todo, en ese exilio poético la referencia a la comunicación persiste, es porque esa relación con el “espacio abandonado” no sólo es ineludible, sino que además, hace inteligible la distancia, el antagonismo, aquello que traza una frontera.

Si la forma más radical de extranjería poética reside en su referencia al otro y a lo otro, a lo que queda atrás pero también a lo que viene o adviene, entonces, la noción de «intercambio» o «interacción» no puede ser soslayada: aun si no supiera en qué lengua hablar, exiliado de las certezas cotidianas, el poema es la continuación del diálogo crítico por otros medios. Precisamente porque no podría existir sin *préstamo*, no

⁴⁵ Aunque próxima a la noción de «espacio de la diáspora» (Brah, 2011: 212 y ss.), considero que la idea de «exilio» permite enfatizar no sólo *un cruce de fronteras* o un *desplazamiento* sino ante todo una experiencia de pérdida o crisis, no necesariamente implicada en la diáspora.

⁴⁶ Como señala Talens (2013: 26) con respecto a su propia obra: “No es agradable ni divertido sentirse extranjero en todas partes, ni saber que aquellos con quienes a uno le gustaría dialogar no aciertan muchas veces a adivinar ni siquiera de qué les estás hablando, y no necesariamente por ignorancia suya, sino por las dificultades que impone el sistema no explícito de mis referencias”.

hay escritura extranjera que no se proponga crear un espacio de hospitalidad⁴⁷.

El exilio, sin embargo, no constituye un espacio positivo de arribo, sino una línea de fuga persistente; más que conquista de una morada perdurable, apuesta por unas trazas en el límite de lo (in)decible. Las fugas son múltiples. No hay confluencia en una «patria» común de *poesía exiliada*, a pesar de las similitudes textuales que pudiéramos reconocer. Incluso si anunciara otras formas de comunidad posibles, ello no sería impedimento para reconocer que esa comunidad dista de constituir una unidad plena, no escindida.

Como he señalado con anterioridad, antes que espacio de reconciliación, semejantes poéticas dislocan aquellos códigos lingüísticos que se normalizan en la vida social. Su exilio conecta a una *marcha forzada* con respecto al orden simbólico hegemónico: es producto de la expulsión de la polis, promovida ya en *La República* de Platón⁴⁸. Si bien podrían señalarse las limitaciones de este movimiento desterritorializante (al fin de cuentas, ningún texto mantiene una posición de radical exterioridad con respecto a la formación social e histórica a la que pertenece), ello no niega que se puede *estar de diferentes maneras*, incluyendo la estancia en los límites del lenguaje, esto es, en el «exilio de la lengua» (Milán, 2005)⁴⁹.

No es tanto la conquista *efectiva* de lo exterior lo que se juega sino la promesa de salir. Como en el relato de Úrsula Le Guin, “Los que abandonan Omelás” (1981), no sabemos dónde conducirá ese deseo de exterioridad, esto es, la búsqueda de una salida ante un mundo social cada vez más asfixiante. Se trata de una apuesta en la que se juega

⁴⁷ Desde otro ángulo, una escritura fecunda siempre está precedida por la lectura crítica de diferentes tradiciones literarias como condición de su despliegue. Dicho de otro modo: “Las mejores lecturas del arte son arte” (Steiner, 2002b: 29).

⁴⁸ Tras señalar que el poeta no “conoce nada del ser” (sic), Platón se niega a darle entrada a la ciudad con buenas leyes “(...) porque despierta y alimenta el vicio y, dándole fuerzas, destruye también el principio racional, no de otro modo que lo haría cualquier ciudadano que, revistiendo de autoridad a los malvados, traicionase a la ciudad y destruyese a los bien dotados. Hay lugar para decir que el poeta imitativo introduce en el alma de cada uno un régimen miserable, complaciendo a la parte irracional de aquella, (...) forjándose así unas nuevas apariencias alejadas por completo de la verdad” (Platón, 1969: 834). La poesía, según esta posición, plantea como “(...) gobernante aquello mismo que debiera ser gobernado, con el fin de volvernos mejores y más felices y no peores y más desgraciados” (1969: 834). En vez de la «ley» y de la «razón», se da paso al «placer» y al «dolor», desviando de aquello que la verdad dicta.

⁴⁹ Milán contrapone a la «poesía de la lengua» (marcada por la tradición poética española, en particular, por un cierto “espíritu anti-inventivo” y canonizador) un «exilio de la lengua» (1985). Aunque habría que apresurarse a señalar una relativa pluralidad de tradiciones poéticas ibéricas, ello no niega la hegemonía de una poesía (no sólo española) marcada por un marcado énfasis tradicionalista.

nuestro ser y nuestra estancia en común: *irse* constituye aquí un modo de reivindicación ético-política. Abandonar Omelás, los discursos de la tribu, la ciudad donde la felicidad se sostiene en el sacrificio, en suma, desplazarse de las codificaciones que vendrían a restituir el orden amenazado es, precisamente, lo que una poética en exilio pone en juego, mostrando su condición eminentemente política, más allá de cualquier inscripción en la “poesía social”.

El *deseo de afuera*, en este sentido, vive en su incerteza. Parafraseando a Deleuze y Guattari, *nunca somos suficientemente clandestinos*. La escritura así concebida es superficie material de inscripción de un deseo que se desplaza hacia una exterioridad incierta, un movimiento de desterritorialización que procura “llevar la lengua al desierto”, devenir-menor, esto es, arrastrar la literatura a su condición revolucionaria (Deleuze y Guattari, 1990: 33):

Problema de las minorías. Problema de una literatura menor, pero también para todos nosotros: ¿cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor, capaz de minar el lenguaje y de hacerlo huir por una línea revolucionaria sobria? ¿Cómo volvernos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua? Kafka dice: robar al niño de la cuna, bailar en la cuerda floja.

No ya apelación necesaria a otro idioma, porque el propio idioma se ha convertido en extraño. La lengua se ha convertido en un espacio vibrante e intensivo, un suelo minado e inapropiable en el que uno no es más que un extranjero: las palabras mismas se han convertido en nómadas. No hay cómo asirlas y por eso no pueden sino convertirse en viento que erosiona lo que hay de petrificado en el presente.

Hacer pensable una experiencia de la escritura que no pasa por la colonización sino por la constitución de una alteridad es cuando menos desafiante. Las trazas que ese camino abre son promisorias. Aunque la desestructuración de una estética canónica comienza por la subversión de las formas, no es difícil advertir que ese desplazamiento rebasa ese plano e implica lo *político* en todo su espesor: introduce dislocaciones más allá de lo instituido, una deriva de sentido, incluso si no se conforta con la «atopía» como única doctrina interior, “la del habitáculo a la deriva” (Barthes, 1991: 54). Una poética que plantea una política de diálogo crítico con esa alteridad radical

necesariamente está expuesta al extrañamiento con respecto a la posibilidad de una pura repetición.

Para el caso, se trata más bien de convertir el texto en interrogación radical: quizás allí hallemos el latido de la extranjería como “(...) cara oculta de nuestra identidad, el espacio que estropea nuestra morada, el tiempo que arruina la comprensión y la simpatía” (Kristeva, 1999: 9). Más que una *comunidad de extranjeros* quizás podamos concebir lo comunitario en esa pluralidad de líneas de fuga en el propio sujeto. Si algo pervive aún del concepto de «utopía», no será ya en tanto diagrama unitario de una sociedad ideal, sino como articulación de una *multiplicidad* de añoranzas, una búsqueda colectiva que no clausura la alteridad y que, sin embargo, tampoco impide una *política de lo común*.

La contraparte de la extranjería del *sí mismo* es ser extranjero *para otros*: puesto que hay *diferentes extranjerías*, ninguna armonía predetermina el vínculo entre ellas. Una comunidad (im)posible nace ahí sólo y en tanto atraviesa la división que está presente en *uno mismo*. Paradoja del extranjero: sólo es tal en tanto depende de una ciudadanía que le es negada⁵⁰. La privación que sufre –la falta de lugar-, sin embargo, puede constituirse en condición para darse un horizonte. Alejado de la tribu, se abre a lo desconocido. No por azar Freud interpretó esa inquietante extranjería del sujeto como «inconsciente»⁵¹. Se trata, pues, de una extranjería constitutiva del sujeto, incluso si a menudo es reprimida y proyectada sobre otro.

Puede que sólo a partir del reconocimiento de esa base –la extrañeza (im)propia- podamos aprender a convivir, dando lugar a una apertura tan perturbadora como imprescindible hacia lo otro y el otro. Quizás sólo entonces pueda surgir esa comunidad paradójica formada por extranjeros que se reconocen como tales. En este contexto, la poesía es ese *otro lugar* (endeble, inconsistente) en el que lo familiar ha quedado atrás; una experiencia radical de desconocimiento que, a pesar de todo, no acepta el silencio

⁵⁰ Dice Kristeva al respecto: “Entre el hombre y el ciudadano existe una cicatriz: el extranjero. ¿Es un hombre completo si no es ciudadano? Si no goza de los derechos de ciudadanía, ¿tiene los derechos del hombre? Si, conscientemente, se concede a los extranjeros todos los derechos del hombre, ¿qué queda en realidad cuando se les sustraen los derechos del ciudadano?” (1999:118).

⁵¹ “Con la noción freudiana del inconsciente, la involución del extraño en el psiquismo pierde su aspecto patológico e integra en el seno de la presunta unidad de los hombres una *alteridad* a la vez biológica y simbólica, que se convierte en parte del mismo. (...). Inquietante, la extranjería está en nosotros: somos nuestros propios extranjeros; estamos divididos” (Kristeva, 1999: 220).

como respuesta final. La salida al sin salida es el balbuceo: lo que no desiste de la palabra, aunque no pueda ni quiera escapar a sus intersticios.

El exilio poético, así pensado, es testimonio de la revuelta de un sujeto extraño a sí mismo que aprende a balbucear, lanzado a una comunicación que mantiene un núcleo imposible y necesario a la vez. De ahí que la búsqueda de lo común no suprime la extrañeza. Sin posibilidad de regreso, el exilio es esa distancia irrevocable que cierta poesía contemporánea atestigua. A pesar del dolor de la distancia, no hay actitud nostálgica hacia el pasado, la patria o la lengua materna⁵². Si la nostalgia mantiene algún valor, no reside en su añoranza de un tiempo-pasado, sino más bien en su invocación activa y creativa de un tiempo ausente, de un retorno a lo inédito (imposible de recluir en un tiempo particular), de un tiempo que no nos puede ser familiar. De ahí que la asunción de la historicidad radical de lo poético no consiste en “regresar a casa”. Ello supondría devolver lo extraño a lo conocido y con ello, anular el valor potencialmente disruptivo de un texto poético.

Lo no-vivido, así, aparece como guía. Para decirlo con Heidegger (1994: 97): “La nostalgia es el dolor de la proximidad de lo lejano”. Desde esta lectura, lo lejano ya no reside en un espacio anterior, en una pérdida idealizada. Esa nostalgia, ese “dolor por la proximidad de lo lejano”, no evoca la historia acontecida sino el espacio de la añoranza. Al invocar la verdad que falta, la escritura se entrega a la errancia, anticipación de un futuro diferente:

El poema es el exilio, y el poeta que le pertenece, pertenece a la insatisfacción del exilio, está siempre fuera de sí mismo, fuera de su lugar natal, pertenece al extranjero, a lo que es el afuera sin intimidad y sin límite (...).

Este exilio que es el poema hace del poeta el errante, el siempre extraviado, aquel que está privado de la presencia firme y la residencia verdadera (Blanchot, 1992: 226).

La nostalgia de otro futuro da lugar a una esperanza nacida de la desesperación de lo real. La falta de un “aquí verdadero” y la presencia de un “tiempo de penuria” abren la pregunta por una verdad que *buscamos* porque nos falta. Como toda promesa,

⁵² A diferencia de Kundera (2000: 11), considero que sería un error atribuir a estos discursos en exilio una promesa secreta ligada a la “gran magia del regreso” y al “sufrimiento causado por el deseo incumplido de regresar”. El “dolor de la ignorancia” (2000: 12) no puede ser revocado por un regreso efectivo. Si el énfasis de Kundera está ligado *hacia atrás* -un tiempo anterior a través de la práctica del recuerdo-, en este caso se trata de convertir el regreso en partida, a partir de un cierto «trabajo del duelo».

nada está asegurado. Los riesgos son múltiples. El exilio tiene los suyos. Como apuntala Cioran, uno de ellos es habituarse a esta condición, adormecerse en el desconsuelo:

Un peligro amenaza al poeta desarraigado: adaptarse a su suerte, no sufrir más por su causa, complacerse en ella. Nadie puede salvar a la juventud de sus zozobras, pero se desgastan. [...] Los pesares pierden su lustre, se marchitan y, a pesar de la elegía, caen pronto en el abandono. ¿Qué hay entonces de más normal que instalarse en el exilio, Ciudad de Nada, patria invertida? [...] Como la maldición de la que sacaba orgullo y provecho ya no le abruma, pierde, con ella, la energía de su excepción y las razones de su soledad (Cioran, 1984: 57-8).

Más que *patria invertida*, entonces, exilio como imposibilidad de patria: una “casa roja” en las “afueras de la ciudad”, en la intemperie de las preguntas; un lugar que sólo existe en un poema⁵³. El lugar sin lugar que da cabida a la soledad. La pregunta retorna con fuerza: ¿qué queda en este destierro del pulso de la comunidad? Quizás, el rastro de otra comunidad posible –capaz de cuestionar los lazos que construye una comunidad territorializada y a menudo irreflexiva como son los lazos de raza, nación, clase o etnia-.

La cuestión puede enunciarse de otro modo: la experiencia poética como exilio es aquella que anuncia una *comunidad más allá de la comunidad heredada*, con su fuerza de ley y sus fronteras instituidas. Una vez más: nunca estamos fuera, ni nada nos habilita a pensarnos como *sustraídos* a sus presiones. Y, sin embargo, allí donde se escribe para desplazarse, esa paradoja de una (promesa de) comunidad sin comunidad se abre en cada traza. No cabe descartar, pues, que este desplazamiento propiciado por la escritura sea, simultáneamente, internamiento en una «isla desierta» (Deleuze, 2005: 15-25). Ni siquiera basta con que esté habitada para que deje de estar desierta, incluso si insistiéramos en la imposibilidad de aislamiento.

En tanto creación de un mundo poético inédito, nos encontramos en un suelo inestable que horada esos continentes que llamamos «tradiciones literarias». Como movimiento sin cartografiar, el poema apenas puede traer bálsamos efímeros. No

⁵³ “Cavalo Morto es un lugar que existe en un poema de Lèdo Ivo. En Cavalo Morto cuando muere un caballo se llama a Lèdo Ivo para que lo resucite, cuando muere un evangelista se llama a Lèdo Ivo para que lo resucite, cuando muere Lèdo Ivo llaman al sastre de las mariposas para que lo resucite. Háganme caso, los recuerdos hermosos son fugaces como las ardillas, cada amor que termina en un cementerio de abrazos y Cavalo Morto es un lugar que no existe” (Mestre, 2008: 12)

quedan más que “cenizas de sentido”, una aventura siempre inconclusa hacia una tierra sin pertenencia, “palabras que elaboran exilio”. O, si se prefiere, un espacio dividido “en los umbrales de la desolación” (Talens, 2009: 309):

En la diáspora incierta de los amaneceres supe de manos que encendieron soles, cuando hasta el más humilde gorrión desconfiaba de la primavera. Ahora mi canto es límite y aurora y me anuncia el deshielo de las indecisiones. Tan frágil como las palabras que no cometí, puedo, ya sin temor a lo desconocido, ir hacia él, diamante o mar profundo, piedra de luz en el arcén del día.

Nada de ello conduce a una idealización del exilio. Como dice Said (2005: 179)⁵⁴, con la precisión de quien lo ha vivido, resulta más cautivador reflexionar sobre esta cuestión que experimentarla:

Es la grieta imposible de cicatrizar impuesta entre un ser humano y su lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar: nunca se puede superar su esencial tristeza. (...) Los logros del exiliado están minados siempre por la pérdida de algo que ha quedado atrás para siempre.

El exilio supone desplazarse al terreno de la no pertenencia: salirse fuera del grupo, no estar en el lugar común en que se vive. En vez de encarnar el discurso orgulloso de la nación, el exilio es “un estado discontinuo de ser” (Said, 2005: 188), la experiencia de un doble desarraigo: de la “patria” y de los “otros”. Tal parece ser el *pathos* del exilio: *fuera de lugar* y, sobre todo, *sin lugar*. Antes que el goce de una “residencia en la tierra” (como escribiera alguna vez Pablo Neruda), nos topamos así con «la falta de hogar trascendental» que Lukács atribuyera a la forma-novela (en Said, 2005: 189).

En suma: se trata del reconocimiento de que nuestro hogar es «hogar de la pérdida», lugar de desposesión. En esa perspectiva *contrapuntística*, el exilio no puede ofrecer seguridad alguna, incluso si cierta escritura poética se mueve ahí. Ante una ciudadanía (poética) que busca conjurar los espectros que la horadan (la extranjería radical del porvenir), sigue siendo pertinente, como gesto teórico y político, recuperar la

⁵⁴ En Said, el exilio aparece como “castigo político” que conduce a una situación de “penosa soledad” y “derroche de desamparo”. En este contexto, la relación entre «exilio» y «nacionalismo» (en tanto pertenencia territorial, étnica y cultural) adquiere especial relevancia. Si por un lado la configuración nacionalista es una ratificación de un hogar ligado a una comunidad de lengua, cultura y costumbres, también aparece como una forma de eludir el exilio y sus estragos. Por otro lado, el exilio aparece como insumisión a la lógica del nacionalismo, esto es, como subversión al principio que identifica humanidad y ciudadanía.

posibilidad del poema como «errancia»: el movimiento de la escritura que prescinde de toda presunción de verdad soberana.

Dicho lo cual, el exilio aparece en tanto *posibilidad reprimida de lo político*: es el recordatorio de una distancia con respecto al mundo familiar. En esa línea de argumentación se mueve Castoriadis (2008a) con respecto al arte en general.

En tanto creación de sentido, de un sentido no discursivo –no solamente intraducible por esencia y no por accidente al lenguaje corriente, sino haciendo ser un modo de ser inaccesible e inconcebible para éste-, el arte nos confronta también con una paradoja extrema. Totalmente autárquico, al bastarse a sí mismo, al no servir para nada, no es más que una remisión al mundo y a los mundos, revelación de éste como un a-ser perpetuo e inagotable mediante la emergencia de aquello que, hasta entonces, no era ni posible ni imposible: emergencia de lo otro (2008: 26).

Significación, entonces, que escapa a lo que este autor ha profundizado como «lógica identitario-conjuntista» (1999, II: 96-107). La subversión artística no se limita nunca a una alteración formal: es crítica de las significaciones imaginarias instituidas. Pero esa crítica sólo puede hacerse poniendo en crisis esa dimensión identitaria que pretende recluir el sentido al concepto. Como “presentación/presentificación del Abismo, del Sin fondo, del Caos” (2008: 42), el arte abre una ventana a lo informe, a aquello mismo que las religiones instituidas ocultan bajo la forma de lo sagrado. La forma artística, como “pasaje y apertura ante el Abismo”, es aquello que escapa a la significación imaginaria del dominio racional que pretende negar ese sin fondo que permanece en el fondo (Castoriadis, 2008b: 19 y ss.). Creación no-dominable, creación de sentido en ruinas sobre una materia caótica, la creación artística es de ese “tipo” que desgarras las “evidencias cotidianas”, el “curso normal de la vida”, «forma» en tanto “(...) encarnación adecuada de una significación específica” (2008a: 215).

Sobre las ruinas del código, entonces, pensar lo poético como creación de un ser inexistente⁵⁵. Lo poético, pues, aparece aquí como aquello que erosiona el orden sistémico del conocimiento: nos devuelve a la incertidumbre primigenia, al desamparo que subyace a la escritura. Es precisamente en ese terreno incierto en el que pretenden

⁵⁵ No es preciso en este marco prescindir de la categoría de «discurso» que Castoriadis restringe al marco de la conceptualidad, al dominio de lo racional. El discurso poético, como «cadena significante», es un discurso sin «código», una «lengua sin lengua»: arruina la reducción del sentido a conjuntos conceptuales definidos y subordinados a reglas lógicas.

hundirse las lecturas que me interesan. Más allá del dogmatismo de las certezas últimas, pero también de un laxo relativismo que desiste de toda apuesta crítica. Puede que sólo en esa tierra incógnita nos sea dado formular aquellas preguntas que importan.

Juan Carlos Bustriazo: sobre un dialecto secreto

“Hay que buscarlo ingífero superimpuro leso
lúcido beodo
inobvio
entre epitelios de alba o resacas insomnes de
soledad en creciente
antes que se dilate la pupila del cero
mientras lo endoinefable encandece los labios de
subvoces que brotan del infrafondo eufónico
con un pezgrifo arco iris en la mínima plaza de la
frente hay que buscarlo
al poema”.

Oliverio Gironde (1988: 133-134).

Juan Carlos Bustriazo (1929-2010) tiene, por usar una expresión de Juan Gelman, una “tormenta en la boca” (Gelman, 1999: 68). Inusual, intenso, sus palabras trazan surco en lo desconocido. Un dialecto secreto, una invención para decir aquello que se fuga y reinventarse en un exilio lingüístico donde los neologismos o las fusiones verbales tienen la función de decir lo que las lenguas agotadas han perdido. *Patologizar* su arte como «glosolalia» no es más que una forma vergonzante de desconocer su imaginación radical. Las notas autobiográficas (Cursaro, 2008: 169-175) que podemos leer de Bustriazo muestran a un hombre alfabetizado hasta sexto grado, que apenas es capaz de dar cuenta de su impulso poético, atribuido a dios: “La inspiración bajaba del cielo” (Cursaro, 2008: 174)⁵⁶.

Digámoslo de entrada, el paso de Bustriazo por la institución psiquiátrica dejó una marca indeleble: la pérdida de su arte poética. La recuperación de una supuesta “normalidad” perdida lo confinó al silencio más terrible: la privación de su (otra) lengua, hecha de jirones de voces apagadas, de dialectos arrebatados a una memoria saqueada. La violencia física y simbólica es inocultable; la salida del confinamiento psiquiátrico fue también la cancelación de la posibilidad de desplazarse hacia esa *lengua menor* que Bustriazo construyó para decir(se), aludir sus mundos, hallar rincones donde habitar.

⁵⁶ La bibliografía secundaria respecto a la producción poética de este autor es escasa: además del trabajo introductorio de Aliaga (2008 y 2007-2008) y el trabajo biográfico de Cursaro (2008), pueden consultarse algunos artículos: Abnur (s/f), Negroni (2012) y Giordani (2013). Si bien su poesía ha tenido una rápida difusión en Internet, la desatención de la crítica literaria de este autor es al día de hoy manifiesta.

Más allá de cualquier consideración biográfica, su escritura plantea un desafío frente a las lenguas normalizadas, poniendo en cuestión el prejuicio de que lo ya-dicho podría bastar alguna vez. Contrariamente a un cierto tradicionalismo folclorista que presume que *está todo dicho*, hay que decir: “La mejor palabra es la no dicha” (Roa Bastos, 1996: 35). Una vez que nos desplazamos del plano biográfico también el mito de la locura del «genio creador» se disuelve. Antes bien, como “trovador errante” (Aliaga, 2007: 2), Bustriazo transita por *la lengua* como un extraño, como si tratara siempre con un material cambiante, lábil e inexplorado y no con una institución protegida del cambio voluntario por su «arbitrariedad» intrínseca, como pretendía Saussure⁵⁷. Habría que decir, más bien, que Bustriazo es aquel que se resistió a tratar la lengua como producto *heredado*, marcado por normas inmutables para los hablantes, incluso cuando el lingüista citado planteara su mutabilidad diacrónica. En su escritura, la lengua no es un tesoro compartido que habría que aceptar y venerar, sino una tierra incógnita que sólo cabe imaginar en su mutación. No *lengua erudita* sino *lengua salvaje*. “He inventado muchas palabras, sí. Lo hice porque quería decir alguna cosa y no podía con las otras palabras existentes y tenía que inventar una palabra para poder decir correctamente lo que quería decir, y por eso empecé a inventar tantas palabras” (Bustriazo, 2008: 175). En vez de un «instrumento» apropiado a una voluntad expresiva, el poeta se topa con un límite del lenguaje ante el que no sólo no está dispuesto a retroceder, sino al que está decidido a forzar, inventando nuevos términos.

Aunque quizás sería hiperbólico sostener que no puede encontrarse tentativa similar en el campo poético latinoamericano de las últimas décadas, su poesía tiene un sello inconfundible: es el espacio extraordinario en el que retornan voces del monte, lenguajes indígenas y gauchescos, gualichos primitivos y ternura nueva, conjuros amorosos, “himnos de la noche”, elegías de un mundo perdido y una congoja que se convierte en música. En suma, aquellos lenguajes autóctonos reprimidos tanto a partir de los procesos de conquista de América como de la colonización cultural posterior, especialmente, en las postrimerías del siglo XIX. Como *Pedro Páramo* o *El llano en*

⁵⁷ En “Inmutabilidad y mutabilidad del signo”, Saussure explica, en ocasión a lo que él llama la “arbitrariedad del signo”: “En realidad, ninguna sociedad conoce ni ha conocido nunca la lengua de otro modo que como un producto heredado de las generaciones precedentes y que hay que aceptar tal cual es. (...). Un estado de lengua dado es siempre el producto de factores históricos, y son estos factores los que explican por qué el signo es inmutable, es decir, por qué resiste a toda sustitución arbitraria” (Saussure, 1985: 91).

llamas de Juan Rulfo, Bustriazo transita por un espacio simbólico fantasmagórico, un ambiente maravilloso y ancestral en sus ecos telúricos. Al decir de Giordani (2013):

La pampa es así un lienzo generoso para proyectar fantasmas y alucinaciones, mesa en la que dialogan vivos y muertos, habitantes de un mundo ancestral que fue aniquilado e invisibilizado, un tiempo no clausurado del todo que como la niebla, se posa sobre el presente rompiendo los límites de lo convenido y su sintaxis de la extinción.

Contra esa «sintaxis de la extinción», la poesía de Bustriazo se interna en una lengua salvaje que la desafía. Con independencia a las consideraciones de índole metapsicológica, desde una perspectiva estético-política, podría en efecto reconocerse un «trastorno de lenguaje» en una escritura que no reconoce la domesticación gramatical, esto es, el trastorno de una memoria que se retuerce en un tiempo extemporáneo, empecinado en sobrevivir aunque más no sea mediante un movimiento subterráneo hacia la frontera de lo decible.

Hallazgo inolvidable: el que nace de este susurro de la escritura, con una potencia rítmica e inventiva inusitadas, al menos en los tramos más intensos de su discurso poético. Como un hechizo o un conjuro, su poesía atraviesa regiones que lo racional no alcanza pero que las emociones comprenden, como una suerte de comunicación irracional en la que lo místico y lo surreal entran en escena y desatan con el ritual de las palabras la potencia indócil de lo primitivo. “Pertenece a esa línea de alquimistas que, como el Vallejo de *Trilce* o Lorenzo García Vega, escriben en una lengua desconocida, hecha de destellos” (Negroni, 2012).

Si bien su producción poética abarca más de ochenta poemarios (de los cuales la amplia mayoría sigue inédita en la actualidad), uno de los puntos privilegiados para acceder al mundo diaspórico de Bustriazo es su antología *Herejía bermeja* (2008), aunque limitaré mi lectura a un puñado de poemas que pertenecen a “Elegías de la piedra que canta” (1969) y “Poemas 1970-1977”, específicamente “Las Yescas. Canciones del Enterrado” (1970-1971). No deja de resultar paradójico que este poeta pampeano trace con su poesía una *línea de fuga* en la inmovilidad de su tierra natal, en un contexto político convulsionado que deriva en la dictadura militar argentina en 1978. Al respecto, aunque los poemas seleccionados preceden a ese hito de la historia

argentina, contienen ese ambiente enrarecido y plomizo que marca la segunda mitad de los 60 y los principios de los 70, atravesados por la sombra de los golpes militares y los enfrentamientos de diferentes fuerzas políticas.

Si bien las referencias políticas explícitas son reducidas, el trasfondo es esa *temporalidad revuelta* en la que las formas poéticas quedan descolocadas, se espacian, se hacen elípticas, forman cruces de continuo, hablan un “idioma rojo y negro” (Bustriazo, 2008: 47). La alusión a la bandera anarquista no puede ser más inequívoca en este contexto y cuestiona cualquier hipótesis sobre un presunto aislamiento que pudiera atribuírsele a un poeta que encuentra en el idioma tehuelche un refugio para el enterrado.

Paradoja que se repite: como en Juan L. Ortiz, la diáspora es radical. El *devenir exilio* de esta otra lengua no tiene como condición la movilidad geográfica sino el *desplazamiento enunciativo* que coexiste con el “viaje inmóvil” de los místicos. Ante todo, el exilio no es «tema» sino condición de su escritura: enloquecida, lúdica, insubordinada a las gramáticas del orden o los códigos de las lenguas imperiales, esta condición es toma de distancia del lenguaje de la violencia política que gobierna el espacio urbano y retorno a una intimidad que no puede sino encarnar ese desgarró que atraviesa la historia política del país.

Es desde esas *formas dislocadas* en que se hacen concebibles los paisajes de Bustriazo, su soledad que hace estallar los límites de lo escrito, su recuperación de un paisaje de niebla que enturbia la mirada lírica y la mancha de rojo. Se trata estrictamente de un tránsito que no puede ser más que *a ninguna parte*: una zapa que cava siempre más adentro, como si no hubiera roca, como si no hubiera otro camino que hacia lo incomprendible, aquello que no cabe sino rodear, mediante una pluralidad de giros lingüísticos, en las antípodas de una estética realista que pretende encerrar las experiencias en el lenguaje como espejo.

En vez de ceñirse al imperativo de la transparencia, Bustriazo dinamita los puentes, hace estallar un orden de inteligibilidad sospechoso por dejar fuera precisamente la intemperie en la que una poesía así se instala. El viaje a un lugar sin lugar no altera la anatomía de la «impertenencia». La promesa de alteridad sólo puede

construirse en los *límites del lenguaje*, en el «exilio de la lengua» -como señala Eduardo Milán (2005)⁵⁸- o, dicho de otra forma, en la *invención de una extranjería enunciativa* que puede diferenciarse con claridad de cualquier pensamiento de las migraciones.

La referencia a la partida es nítida. En “Tan huesolita que te ibas”, Bustriazo (2008: 27) emprende ese camino:

tan envidiada de qué sombras la tierra ardía huesolita
la siesta ardía melodiosa tan como ibas tu sonrisa era
una piedra arrobadora y era otra piedra mi costilla
dulcequeamarga solasola cuajada de alta pedrería eran
tus voces tan palomas eran tus manos piedras finas
guitarra tan azuladisa eras la piedra que acaricia pie-
dra te ibas quién te roba última brisa de la brisa o
flauta mía o leja y rota tan huesolita que te ibas tan
de la gracia mucha y poca si cuando vuelvas ves mis
días oh piedra llena llaga
hermosa!

La extrañeza formal –ausencia de puntuación y de mayúsculas, la irregularidad en la versificación, los encabalgamientos, la fusión de significantes, la introducción de neologismos, la rotura sintáctica- son indisociables a un poema que se estructura sobre la sombra de una tierra que, como una llanura en llamas, calienta los cuerpos como piedras, enlazando en su soledad la dulzura y lo amargo.

La dureza sofocante de la tierra no impide voces que vuelan, manos sonoras que confunden la altura con la caricia, la congoja de una última brisa que deja sobrellevar la asfixia, dejando la música rota y lejos, huesos solos que parten y arruinan la gracia de la piedra, a pesar de su belleza, o precisamente por ella.

Fuera de cualquier esquema métrico, el poema se estructura sobre un juego de asonancias irregulares y múltiples aliteraciones, que posibilitan una repetición fonética mediante la que Bustriazo construye su peculiar música de sentido. Lo más relevante

⁵⁸ Milán contraponen a la «poesía de la lengua» (marcada por la tradición poética española, en particular, por un cierto “espíritu anti-inventivo” y canonizador) un «exilio de la lengua» (1985). Aunque habría que apresurarse a señalar la relativa pluralidad de *tradiciones* poéticas ibéricas (en plural), ello no niega la persistencia de este tipo de poesía tradicional, sin dudas, crecientemente erosionada en su legitimidad.

quizás sea el modo de construcción de la partida en el que hasta las palabras transmigran, se hacen livianas, sobrevuelan la tierra. La partida de una figura amada se enlaza así a la extrañeza formal: «huesolita» que, como una piedra, parte dejando la memoria de un vuelo, la “llaga hermosa” del que espera recordando, en un tono elegíaco, a quien parte y nos enreda.

En vez de un árbol enraizado, lo único que perdura es la huella de una ausencia – lo que resiste a la simbolización o, en todo caso, a “las palabras existentes” que impiden decir lo que se quiere decir. Ramas del otro, del monte, hijas de la noche, brillantes como una “...mancha de oro en madrugadas, pencos largos yo me las/ traje de tu ausencia son un adiós ensortijado (...)/ (...) y se/ están quietas como piedra briznal piedra de pájaro/ quiero decir pájaro seco crucificado en cal y clavos/ rama del pájaro bebido corazón del dulcevaciado están/ están pena de leña tan piedrosita en mi/ costado!” (Bustriazo, 2008: 29).

En el suelo horadado quedan ramas de otro que no nos pertenece, de otra parte, guardado como un talismán, cuando viene de la ausencia de ese otro al que estamos invisible, secretamente unidos, tras una despedida que golpea, se hace “piedra de pájaro”, ramas que quedan ahí, sustraídas de la brisa, estaqueadas al recuerdo dulce, volcado en una economía pasional en la que pena baila. Insistir sobre la riqueza metafórica de “Guardo tus ramas en mi casa” no parece necesario. Esa riqueza es transversal a esta incursión desde la ausencia, que traza una añoranza indeterrable y se mece entre la melancolía y el arrebato. Sigue resultando pertinente el recordatorio de una lengua que descoloca el habla común, desorienta el entendimiento, invita a sumirse en una suerte de hipnosis rítmica en la que cuenta, ante todo, esa apertura a lo irracional que, sin embargo, habita lo humano.

En la poesía de Bustriazo la lejanía -el incesante acto de despedida- asume diferentes modos. También se presentifica en la estela que deja la “recién partida”: “sonreidora bajaste única tu pelo toda de noche/ (...) de entre todas y con tus manos hacia mi aire única y/ sola entra las otras venías huyendo de qué piedras vos”, para terminar rematando: “única y única y preciosa luna nacida de volarse agua/ caída sin su sombra y así te fuiste piedra de ala única” (2008: 30).

La personificación de una figura amada en “piedra cósmica” no hace más que intensificar la ausencia de ese otro sujeto que huye a su vez de otras piedras, desafiando con su ala única la gravedad, vulnerada en la oscuridad fecunda de la noche. En la soledad de la huella, no tenemos más que rastros para reconstruir la figura invocada. La omisión sobrevuela, convertida esta vez en piedra alada. Más aun: retorna en toda la sección de “Elegías de la piedra que canta” (1969), bajo múltiples rostros: «huesolita», «piedra enrumorada», «pájaro seco», «laguniñas» («niñas lagunas»), «flor reventoncita»...

En un “tazón de soledades” esa piedra creadora de músicas reafirma el canto como una constatación de la ausente, “(...) piedra/ mía digo que mía por cantada lejana viente de tu/ ausencia en estos lados de la patria oh ruidoroso/ continente piedra no piedra sí muchacha lo más hermoso” (2008: 32). La ceniza en el tazón o el esqueleto es indicio de esa danza sombría del que ama. Un tazón que conviene no lavar, para conservar los restos secos de un sabor lejano, una embriaguez que retorna en la evocación de la pérdida.

“Poemas” (1970-1977) está compuesto por fragmentos de textos de diversas procedencias. “Las Yescas. Canciones del Enterrado” (1970-1971) más que una elegía amorosa, constituye un extenso soliloquio, en forma de una prosa fracturada a mitad de su recorrido, en la que se altera radicalmente la extensión de las líneas, para estrecharlas, en una especie de asfixia o en una suerte de cruz, así como el uso del encomillado en todos los versos y de paréntesis iniciales y finales, como si se tratara de una extensa conversación laberíntica, hecha al margen; una acotación del pensamiento que sigue cavilando ante una emoción desbordada; un recuerdo sumergido que canta en la superficie de la tierra.

A la extrañeza que nos genera el espaciado tipográfico y sintáctico se enlaza la repetición del título “Bordona” (la sexta cuerda de la guitarra) para diferentes textos y de subtítulos (para los primeros dos fragmentos de la sección) que no operan aquí como marcadores temáticos sino como formas de una apertura semántica radical (“*Pasa Niebla con el pelo suelto*”, “*Pasa Niebla con el pelo recogido*”). A esos subtítulos Bustriazo los sustituye posteriormente por epígrafes en los que se cita a sí mismo o a personajes como “Soñado”. A las peculiaridades de su escritura hay que apuntalar,

entonces, una polifonía radical que hace estallar cualquier idea de «sujeto soberano» o aún de una escritura que no sea signo de quebranto. En efecto, mediante esa escritura se delinea un sujeto disgregado, reconstituyéndose en cada fragmento, incluso cuando nos topamos con una interrogación en primera persona, al borde del desconcierto, en la incerteza de una “casa de sal” (2008: 35):

“(…) Juan, qué pasa, quién vihuela sol-
“tada de humo santo, esta casa de sal, la noche mía, esta noche aca-
“bada sin regazo, niebla pasa de costa enfueguecida, de palacio que-
“mado son sus pájaros, de alma suelta se viene, dobla el viento o la
“esquina del viento enoverado, pasa suelta de sienes, pensamientos
“hoguerones del éxtasis llorando, se le vuelan las niñas de los ojos (...)”

La fractura, la primacía de la noche, el tránsito por lugares inestables que migran en un viento donde hay invocación, partida, salida fuera de sí. ¿Permanece algo en esta niebla desmelenada? Como si a la casa se le volara el techo y el sujeto mismo fuera la intemperie nocturna, esa no-identidad de Juan que se desplaza preguntando, en un vuelo en la niebla, aquello que no deja ver con claridad lo que pasa desatado y, en la metamorfosis de la materia, se hace multiplicidad:

“latiendo la sal negra de su flauta, ya,
“juan, campana, canto, cencerrura del cielo
“tan soltada de mujer de la niebla, juan,
“el vaso, pasa suelta de diosa, puma suel-
“ta, cachorrita del monte, ojo rasgado, juan,
“la niebla sueltísima de nuncas, niebla jo-
“ven, nieblor ensusurrando, doledor quedo,
“juan, de eternidades, yo le adoro la vida,
“siento pasos...”)

Como quien delira en plena enfermedad, Bustriazo se interna en una diáspora de la materia, asido a un murmullo interminable, a un dictado automático que aparece como «borrador de inconsciente» (Kristeva, 2000: 86). El clima onírico apenas oculta la congoja, esa niebla en los ojos que hace doler de eternidades efímeras, donde nada permanece inmóvil. El uso reiterado de neologismos ratifica la dificultad para dar cuenta del espesor de la experiencia. No esas fórmulas esquematizadas que otra poesía

encierra como cliché o tópico que favorece un reconocimiento inmediato, sino en tanto singularidad que resiste, justamente, cualquier formulación o la captura en una grilla de generalidades previsibles. Si hay *otra* lengua centellante es porque la lengua al uso fracasa en este intento de aproximación a la singularidad del instante, de *ese instante*. La escritura es emplazada así en un lugar de extranjería: apenas quedan vestigios de familiaridad.

Si escritos así conmueven se debe no a un rechazo genérico del “idioma”, sino a la forma inusual de desplegarlo, mostrar sus posibilidades latentes, desnaturalizar sus vocablos, en suma, desquiciar sus automatismos para devolverlo a una tierra extraña en la que nada permanece idéntico a sí mismo. Signo del tránsito, los pasos se multiplican, se hacen “pasos nieblositos” y pasa la niebla y su rasguito, “(...) cuando cruza/ “tus piedras la ennieblada, cuando, juan/ “pasa, sube, baja, vuelve y se va de trina-/ “je y adioslarga, cuando llora la noche/ “su himenura, yesca yesca, vitral, la en- / “nieblosada, cuando, juan, canta el trago,/ “cuando arrulla la de niebla, oh yesca/ “oh ennaranja!...”” (2008: 36).

Tránsito del signo que quizás abre a otra forma de referencia, imposible de fijar en un sentido último, para reenviar a la imbricada experiencia del adiós, a esa detención del instante que llamamos *eternidad*, el llanto de la noche virgen, el incendio de las evidencias diurnas en una pasión crepuscular, que no halla alojo en ninguna palabra y por eso se hace flujo o chorro de niebla que, como un vitral móvil o una serpiente de colores diversos, apenas deja ver matices a través del énfasis del trino o el canto, previo a cualquier individuación, a esos recortes del *continuum* en el que se plantea la interdependencia de lo viviente: su complejidad irreductible.

En esa dirección apunta también el siguiente epígrafe, firmado por “(Soñado)”: «*-Vamos al Jardín Colorado!...”/ -“El Jardín Colorado!... Dónde está el Jardín Colorado?.../ No me contestó el jinete...”* (2008: 37). Si la cursiva marca el espacio onírico, reforzado por el firmante, no hay por ello contraposición al fluir libre de los enunciados que le suceden. Señalan el espacio ignoto de una añoranza, ese espacio que se deja pensar en relación con un exilio que se produce en el despliegue mismo de la escritura.

Bustriazo, el soñador soñado –y las resonancias borgianas son indisimulables⁵⁹-, va hacia un jardín colorado que no sabe dónde está. No parece decisivo saber si podría llegar hasta allí y no sería muy difícil tantear la imposibilidad que atraviesa esa empresa. Y, sin embargo, la línea de fuga es trazada otra vez por el poeta, como si lo que finalmente contara no es tanto dónde se llega -a qué ubicación precisa- como el deseo de partir, de forjar una salida: “(eras vos el que ibas a caballo por las briznas soñadas por mis ojos,/ que subías la loma piedrosilla, eras vos el jinete pedregoso, entre árboles/ vivos te soñaba, el rebenque de dios como un demonio, que caía caía/ sobre el flanco encarnado en la tierra, solosolo vos subías las piedras/ ensoñadas, cabalgabas las piedras ya de hinojos, eras vos el caballo (...))” (2008: 37).

El «sujeto» aquí se mueve como un “aparecido”: en sus sucesivas encarnaciones, no puede identificarse, incluso si supusiéramos el monólogo de Juan, su desdoblamiento en representante y representado. No puede identificarse porque aquí “Juan” es el nombre de una multiplicidad, un caballo y el jinete que lo monta, pedregoso, dios endemoniado anclado a la soledad de la tierra. Inestabilidad semántica, pues, que nos lanza hacia la ruptura de todo orden unívoco, del discurso finalmente autoritario que quiere imponer una gramática a las cosas y fijar el devenir en significados trascendentales. Nada de eso. Bustriazo se despedaza. Juan es nadie: una multiplicidad que horada la univocidad de cualquier identidad.

Aunque nada sepamos del destino de este sujeto múltiple, el discurso insiste, primero en presente (“dónde queda el jardín del quiscaloro”), luego en pasado (“dónde estaba el jardín”), para volver finalmente a un presente que pasa: “dónde vive la flor del abandono, dónde muere el jardín/ del saladino, dónde queda, jinete, el hueso de oro, el que iba silbando milonguras (...)”. La temporalidad funde la simiente en la que *uno*⁶⁰ se abandona con aquello que muere, un jardín del que sólo hay una promesa de “hueso de oro”, en la nostalgia del canto por lo que nunca se tuvo, incluso si se insiste en preguntar dónde, en hurgar los rincones apagados y estirarlos hasta un lugar remoto.

⁵⁹ Difícil no remitir ese “soñador soñado” a “Las ruinas circulares”, donde su protagonista está consagrado a soñar: “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (Borges, 2005: 455).

⁶⁰ Desde luego, ese “uno” es inestable y múltiple: un deíctico sin referente estable (Lozano, Peña Marín y Abril, 2004: 89 y ss.). Como en Oliverio Girondo (1991: 66), no hay sujeto supremo: “Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades. / En mí, la personalidad es una especie de forunculosis anímica en estado crónico de erupción; no pasa media hora sin que me nazca una nueva personalidad”.

De forma no menos imprevisible, Bustriazo traza un giro: “(...) eras vos entre viejos recelosos, entre dulces aleros man-/chaditos, entre ollones de fierro, entre manojos, / entre lámpagos, piches, cascarones, dónde late el/ jardín, los ramos hondos (...) / eras vos, ibas/ vos, salobr noso, dónde queda el jardín, dónde flamea, dónde canta su sien, ay, pecho rojo?!...)”.

El énfasis exclamativo se une a la pregunta, incluso si ese jardín no estuviera en ninguna otra parte más que en el sí mismo. Pero, ¿qué es este “sí mismo” cuando no hay «identidad», cuando el sujeto no domina el rumbo, sino que es llevado por una brizna soñada, como un caballo? Limitarse a leer una mera contradicción lógica de los términos apenas hace justicia con esa conflictividad del *sí mismo* que interroga por el lugar caótico de una añoranza que no puede situarse sino *entre* dos tiempos (pasado-presente) y dos espacios (interno-externo), no ya pensados como términos dicotómicos sino en tanto instancias de un devenir.

Si bien en este pasaje la escritura apenas se tematiza a sí misma, la condición de existencia de ese jardín soñado no es otra que ella misma. No sólo porque la poética de Bustriazo tiene una *dimensión utópica*, sino también, y ante todo, porque esa añoranza parte de los “ollones” del presente, del suelo roto por el que transita, su espacio horadado en que se abren grietas para ser en otra parte.

El monólogo insiste bajo la forma de música, “milonga enconada”, interrogando su principio, el por qué del canto, no ya humano, sino animal (2008: 38):

(“por qué canta este puma, cómo canta, si se llora, si se miente, se endesierta, juan, el puma que canta con sonrisas, payador de la piedra, se ensangrenta, payador de la llaga de su boca (...)”)

Ni siquiera pervive el nombre propio. El poeta deviene animal impropio. No hay mitificación de su lenguaje: “la milonga es una máscara”, dice Bustriazo subido a la pena, su niebla que no impide buscar “el vientre hasta la ausencia”. Lo que no sabe el poeta lo sabe el puma, que no canta sino más bien “se degüella, se arrastra”, escucha el rumor de sus venas, «“él se canta la sombra, no regresa...”»).

En efecto, “juan” es el nombre de un animal que atraviesa una metamorfosis irreversible y que no tiene dónde volver. Exiliado de la certeza de sí mismo, como un “gualicho”, atraviesa esa contradicción entre “cantar” y “arrastrarse”, exponerse hasta el hueso y no por ello disipar la niebla del no saber. Quizás su poesía esté ahí, en la hendidura que se convierte en un lenguaje incontrolado, necesariamente lanzado a la deriva, a lo que no tiene destino (2008: 39):

(...) otra vez estos símbolos quemados en la mesa se agolpan, se persignan, vengan, fuegos de lejos, vengan, cantos, alerón de las bardas, las bardinas, los paisanos del viento, vengan, ruidos, luces malas, juan, vengan, costeritas, las bandadas de dios (...)

A esas apariciones Bustriazo las liga en enumeraciones caóticas, que traen una patria arrasada, primitiva, con sus voces ininteligibles, su travesía que insiste en la noche, la yesca y las chilcas, los indígenas y las luces malas, introduciéndonos en una temporalidad que no coincide con el tiempo de la productividad, del trabajo como «organización racional» con arreglo a fines, tal sostenía Weber (1999: 31). Otra temporalidad irrumpe en este contexto: el del monte incendiado, la lengua vencida que sigue levantándose como un espectro que merodea la memoria de los vivos –y desafía así la opresión centenaria de las culturas nativas, condenada al irracionalismo o a la barbarie.

En toda la serie de “Bordona”, la noche adquiere una multiplicidad de significaciones ligadas a lo que no se conoce, a lo que no puede identificarse, al refugio que un discurso exiliado puede insinuar en su cercanía con lo indecible. Esa noche dobla la calle, misteriosa. Y acorralla: “(...) yo no quiero saber de dónde sale, de qué casa se huye, mi sien crece, una esquina desnuda o una torre, una casa salvaje, redondeles, una casa de besos, moriruras del deleite del diablo que la tiende, juan, qué pasa, quién abre sus espaldas, una torre de sal (...)” (2008: 40). Tiempo oscuro, enrarecido, la noche sin origen es Bustriazo mismo, esa “casa salvaje” que no puede ser morada, espacio definitivo del ser, sino a lo sumo lugar de pasaje, arrastrando su amargura, mirando atrás la dulzura de los besos y esa inconfundible presencia de lo que no puede positivizarse, de lo que permanece como resto inasimilable, que sólo puede decirse a través de un mundo encantando, incompatible de raíz con el racionalismo moderno.

Si algo está en juego no es tanto el antagonismo entre lo rural y lo urbano típico en la primera mitad del siglo XX en Argentina, sino más bien la presencia irreducible de una naturaleza que aparece en su condición indomesticable en el propio hábitat, donde el agua vuela y vuela el cielo, donde hasta ese animal humano que se extraña de su inmediatez no deja de “entormentarse”, sentir las aguas en las sienes, hacerse “truenura”, vivir la palabra del otro como “andadura de niebla y desconsuelo” (2008: 41). El viento rasga, tiene uñas, es un caballo que relincha: los pasos de niebla presagian otra vez el encuentro con la ausencia, o la mirada que no puede mirar más que en la oscuridad (2008: 43).

(...) yo siento pasos, vienen, juan, vienen piedras de la luna, viene niebla con piedras en las manos, suena el cuero del mundo entre los árboles y la yesca del mundo de mi costado, juan, te digo que niebla se me aleja como un humo del alma, siento pasos, niebla, digo que niebla se me apaga, juan, se viene la noche, cuándo cuándo (...)

La insistencia insoslayable se entrelaza aquí con un presagio que inquieta, como si tras la disipación de la niebla quedara la noche dolida, un luto primario, un viento que rasga, “lloradero” que trae otras lenguas reprimidas, dañadas, que quedan ahí, en un testimonio que apenas puede decirse, sin voluntad de testificar, solamente presentes como niebla que arrastramos. Movimiento ondulante de la niebla que viene y se va, dejando el ejercicio lúcido de la mirada o, mejor, de una mirada en la niebla, que anticipa un dolor de lejanía.

Inocultable nostalgia la de Bustriazo. El poema, en este contexto, aparece como ese nuevo lugar (endeble, inconsistente) en el que lo familiar ha quedado atrás. ¿Y qué es esa niebla sino la experiencia de lo desconocido que, a pesar de todo, no acepta el silencio como respuesta final?

La salida al sin salida es el balbuceo que el poeta transita: aquel que no desiste de la palabra, aunque no pueda ni quiera escapar a sus intersticios. *Aprender a balbucear*, como tantos otros, ante lo desconocido que fulgura en la oscuridad. ¿Quién es “juan” sino un sujeto extraño a sí mismo, extranjero en su “propia” casa? No es forzar demasiado las cosas vincular ese sujeto extraño al poema como exilio de lo

familiar. Extrañeza de lo familiar, familiaridad de la extrañeza: ecuación del desconocimiento. Así pensado, el sujeto en su escisión y su constitución descentrada, no puede ser sino lanzado a una comunicación imposible y necesaria.

La radicalidad de la experiencia de la extranjería es la imposibilidad de regreso: queda solamente niebla que viene y va. El exilio es esa distancia irrevocable: ya no hay dónde volver. Dolor de la distancia, entonces, o exilio que lanza a una extraña paradoja, inversa al trayecto de Ulises: el exiliado siente añoranza y sabe que la partida -por más regreso que pudiera fantasear- es irreversible. La «normalidad lingüística» es el punto muerto de la poesía.

En la poesía de Bustriazo esas voces primitivas de la cultura indígena o gauchesca que se entremezclan no parecen tener como tiempo privilegiado el pasado. El valor de la nostalgia, pues, no se agota en su añoranza de un tiempo irrecuperable, sino más bien en su invocación activa y creativa de un tiempo ausente, de un retorno a lo inédito, esa niebla y esos pasos que vienen, ese humo que no puede resultar familiar. Más que “regresar a casa”, ausencia de hogar, “casa de tormentas”. Nostalgia por lo (todavía) no-vivido.

Contra toda tentación de relocalizar el poema, bien puede remitirse el exilio a “un adiós en la boca de la yesca, soledad de las sienes del que jura, del que late sin agua de la abeja, ay llantura del ángel de los ojos, descuajado en su casa de tormentas” (Bustriazo, 2008: 44).

Todo “Bordona” está marcado por esa desgarradura que remite a esa soledad en la que nace el poema, “canción del enterrado”. Una imposibilidad radical: “...*nuncajuannunca juan, nunca, aletean,/ nuncanun...*” (2008: 44). ¿Qué es aquí el «anacoluto» sino ese no-poder-seguir que interrumpe o corta la elocuencia discursiva?

En efecto, no se trata de un problema de *elocuencia* ni Bustriazo se propone restaurarla como clave de lo poético, como si un perfecto cadáver de palabras – dispuesto a partir de unas reglas simples de rima, métrica y ritmo- fuera la *summa* deseada. La restauración virtuosista convierte la poesía en un museo del lenguaje. El impulso de la poesía de Bustriazo, más bien, invierte la operación: trae lenguajes

agraviados para revivirlos o articularlos en una gramática singular, junto a aquellos otros términos que no existen y que, sin embargo, son irrenunciables en su poética, incluso si ello supone una cierta forma de agramaticalidad, de hacer estallar la lengua como «código». La preocupación por toda una fraseología de la belleza resulta más bien lejana. Lo que aquí pareciera ponerse en juego es la posibilidad de respiración. Las palabras, distantes al espíritu puro, irrumpen como cuerpo desfalleciente que sólo puede ser reanimado mediante la magia del conjuro.

Se camina a oscuras; en ese *arte de lo imposible*: “La poesía es la verdadera resacralización laica del mundo”, dice a propósito Juarroz (2000: 32). En todo el universo de Bustriazo hay algo sagrado que colinda con la amenaza de profanación. Un aleteo de ángel que solloza. Ahorcados que se mecen y pájaros que sufren y “la yesca que no anda por mi lengua” (2008: 45). *Algo* se fuga en las grietas del lenguaje y no puede hallarse sino, a la sumo, ser tanteado: en la niebla, cuando se viene la noche.

Nada firme puede encontrarse. La tierra vuela, como “vuela el monte crujiente” y la “cruz colorada bajo el viento”. Poema vendaval, “(...) boca de polvo sin relámpagos, / “vuelanjuan, vuelanjuan, niebla es/ “el humo (...)” (2008: 46) y en ese monte permanece algo roto, que lastima el vientre y deja en el aire el llanto. Sin estabilidad: juan no es ya nada definido. Es clavel, rama, “feliz chilladorita florecida en el monte”, aura, agua: “(...) no me viste salir de las raíces, no me viste polvoso, yo era el ala, sombratoro carnal, yo el algarrobo, una flor como un pecho de muchacha (...) (2008: 47). Metamorfosis incesante del sujeto en una naturaleza encantada, que lo subyuga, confundiéndose con lenguas olvidadas, idiomas asfixiados por la lengua imperial que junto a ella trae, como su contracara, una forma racionalista de vida, de dar inteligibilidad a lo colindante, de construir un vínculo instrumental con una realidad desencantada.

Los escombros de lenguaje de ese otro mundo se convierten en espectros en el poema: “quehueún”, “chañaralaira”, “piche”, “zulupe”, “quetrala”, “chaquireña”, “trahailé”, “maieié”, “palilí”, “liliché”, “chamilé”, términos tehuelches que encarnan, precisamente, lo que falta y no puede ser restituido. Lengua ausente, que invita a la yuxtaposición de registros, desde una lírica desgarrada hasta el tartamudeo en la que el criollismo trata de dar cuenta del espesor de lo sensible. Ahondar en su significado en la

configuración global de los poemas rebasa esta lectura a sobrevuelo, que exigiría sin dudas investigaciones lingüísticas y culturales de otra índole. A nuestros fines, no puedo sino remitir esos vocablos a unas experiencias temporalmente desfasadas, ligadas al “pecho paleolítico” de un “animal de la piedra que aleteas”.

Lenguaje dislocado para una experiencia en la que persiste lo intraducible, esa ráfaga de singularidades que se manifiestan a partir de una torsión lingüística: “llorumbra”, “alegrura”, “lunura”, “lunumbre”, “cuerumbro”, “ensepultado”, “relampo”, “sonorosos”, “puelchamirlos”, “puelchanjuan” forman parte de este monte significativo a la que el poeta arrastra sus poemas, como ríos que “grituran soledades” o un cerro que grita todo lo enterrado en su vientre.

Elegías de la piedra que canta, en efecto, construye otra temporalidad y hunde su devenir en una pluralidad de lenguas, confundidas, alteradas, pobladas de sentidos tan diversos como diferidos. No se trata, en este punto, de remitir un texto a una única clave de lectura. Eso mismo sería desconocer su excedente o reprimir su apertura; para el caso, se trata de constatar una distancia radical de la poética de Bustriazo con respecto a los discursos cotidianos o incluso de aquellos actos de enunciación poéticos que pretenden asemejarse a aquellos.

Por el contrario, la poesía es aquí posibilidad desatada de creación de un nuevo mundo, otro espacio que no sólo no responde a un imperativo utilitarista, sino que ni siquiera se ajusta al imperativo del entendimiento. Como si se tratara de revelar una potencia latente, siempre intacta, una alteridad insurgente, aquello que escapa al ordenamiento de los discursos hegemónicos.

Se dirá que esa posibilidad queda reservada a unos pocos privilegiados. Por mi parte, rectificaría el enunciado sosteniendo que esa posibilidad de lo inédito queda reservada, más bien, a algunos textos. Puede que ese sea, precisamente, el caso. *Elegías...* constituye un hito que marca una ruptura radical con respecto a la poesía precedente del propio Bustriazo, ligada al clasicismo local. Como señala a propósito Cristian Aliaga, “(...) el poeta produce un cisma en su propia lengua; funde su lenguaje con nuevos recursos para crear su sistema poético pampeano-surrealista, folclórico-universal” (Aliaga, 2008: 14). Obra “extrañamente confinada”, que no anticipa ninguna

transparencia, una luz soberana que vendría a iluminarla, sino que nos envuelve o nos enreda con ese tejido signifiante al que llamamos «texto». La adscripción al surrealismo, sin embargo, resulta válida sólo como caso *sui generis*. Incluso en la antología *Poesía argentina* -editada en 2010 sobre esta vertiente estética- los poemas de Bustriazo brillan por su ausencia.

Ningún racionalismo podría aproximarse, quizás, sin pérdida de lo decisivo: también aquí lo intelectual *trabaja* para inventar *otra lengua*, compuesta por una diversidad lexical que encuentra escasos puntos de comparación en el campo poético argentino. Esa diversidad podría ser remitida a lo mejor de las vanguardias literarias latinoamericanas, a la altura de tentativas como *La massmédula* de Oliverio Girondo o *Trilce* de César Vallejo. Como distancia radical, el «exilio poético» de Bustriazo es esa lengua salvaje que salta la alambrada de la noche para dejar que la herejía del canto alumbre otras posibilidades de lo humano.

La poesía de Bustriazo, en suma, se inscribe en ese continente de escrituras extraterritoriales⁶¹ que trazan un surco hacia lo desconocido. Como dialecto secreto, plantea una relación antagónica con respecto a los discursos hegemónicos, esto es, un distanciamiento que se produce desde un movimiento interno que cabe describir como *exiliar*. El desplazamiento hacia una lengua menor es condición de una escritura que recupera universos experienciales marginados por una lengua materna que los borra o tiende a hacerlos impensables. En vez de tratar el lenguaje como un sistema heredado, más o menos cerrado e inmutable, su escritura poética abre una línea de fuga hacia una “lengua salvaje” –basada en la dislocación formal- que reconstruye lo enterrado, esto es, la memoria de lo desaparecido.

Como he procurado argumentar, las experiencias enterradas no se limitan a un universo vivencial privado: forman parte de la represión histórica de las culturas indígenas y gauchescas, pero también de un contexto social revuelto, temporalmente más próximo, marcado por diversos antagonismos políticos y la persecución de quienes encarnaron la promesa de lo diferente. Es esa represión lo que quizás convierte el estallido de la lengua en necesidad vital.

⁶¹ Ver al respecto capítulo I, sección 2, de este trabajo.

Héctor Viel Temperley: la melancolía del transeúnte

“Esta mañana (...) quiero intentar una oración que sea personal, no heredada. sé que se trata de una empresa que exige una sinceridad más que humana. Es evidente, en primer término, que me está vedado pedir. (...)
Quiero morir del todo; quiero morir con este compañero, mi cuerpo”.

Jorge Luis Borges (1993: 145-146).

Si como señalaba Freud en *Duelo y melancolía* (1993) el sentimiento melancólico es ante todo la sombra del objeto amado que ha caído sobre el yo, en la poesía de Héctor Viel Temperley (1933-1987) esa sombra reaparece *manchando* la textualidad, convirtiéndola en una superficie rasgada, como un punto sin retorno donde lo único que persevera es lo irrecuperable.

Poeta de culto, su poesía ha sido reconsiderada en las últimas dos décadas como una de las más relevantes de la poesía argentina⁶². Aunque ha suscitado una considerable atención crítica, una interpretación más pormenorizada de su producción poética quizás siga siendo una tarea abierta, especialmente, si el énfasis de lectura está puesto ante todo en un texto claramente atípico como *Hospital Británico*, publicado en 1986, dentro del campo poético argentino. Como bien se ha señalado (Kamenzain, 2002), dentro de los archivos de poetas argentinos que han *devenido menores*, Temperley es el más “inhallable”, no sólo por su escasa circulación editorial (revertida en los últimos años con varias reediciones de su obra), sino por un modo específico de vinculación con la institución literaria: *desplazado* con respecto a la centralidad literaria y sin vinculación con los círculos poéticos locales (Esses, 2012).

El viaje de Temperley es incierto, marcado por una *pérdida* (incluso si esa pérdida estuviera ligada a un objeto que nunca se tuvo). Desde una perspectiva psicoanalítica podría decirse que la melancolía es el fracaso del trabajo del duelo: una

⁶² El material bibliográfico sobre la poesía de Temperley es vasto y ha proliferado en las últimas dos décadas: Aira (1998), Kamenzain (2000, 2002), Cassara (2003), Alcántara, (2003), Cejveg (2004), la entrevista realizada por Bizzio (2008), Milán (2008, 2010), Bernal Granados (2009), Esses (2012) y Hardemier (s/f), entre otros.

pérdida que se resiste a ser superada, manteniendo una secreta fidelidad al objeto perdido. Como “nadador místico”, Temperley se mueve en una atmósfera surrealista donde lo real se convierte en fantasmagoría, desierto líquido enrarecido por la cercanía de la muerte.

Tal vez podamos aproximarnos a Temperley como un transeúnte melancólico (el «*flaneur*» al que Benjamin se refería en *Poesía y capitalismo*, pero no ya deambulando por la multitud sino apartado con violencia de ella⁶³) que ha confundido «pérdida» y «falta», esto es, que significa la carencia del sujeto como un estado de plenitud que alguna vez, al menos en lo imaginario, se ha poseído. Dicho en términos diferentes:

Ésta es la estratagema del melancólico: *la única forma de poseer un objeto que nunca tuvimos, es tratar un objeto que todavía poseemos plenamente como si este objeto estuviera ya perdido* (Zîzêk, 2002: 170).

En el umbral de la muerte, el autor trata la vida presente como algo ya perdido o, al menos, algo que se aleja irreparablemente. La imagen de Temperley ligada a esa melancolía convierte la presencia en ausencia, acaso como forma de poseer una plenitud que nunca se tuvo: el “éxtasis de la comunión” al que se refiere en su poesía es, ante todo, un éxtasis asfixiado. No es claro que esa pérdida refiera a una supuesta «normalidad» pretérita. Podría arriesgar la hipótesis de lectura contraria: lo perdido no es sino la plenitud de la resurrección. No es pérdida irreversible por tanto. Es melancolía revocable por una resurrección que (todavía) no es. Viel Temperley nada hasta dios (Hardemier, s/f):

¿El paraíso? ¿El estado gozoso posterior a la resurrección según Viel Temperley? Agua, agua luego del desierto de la vida: El verano que resucitemos tendrá un molino cerca / con un chorro blanquísimo / sepultado en la vena.

⁶³ La cuestión del exilio en la poesía se prefigura en el siglo XIX, bajo la forma del sujeto que deambula en soledad por las ciudades europeas. Las referencias de Benjamin a Baudelaire y Hugo como aquellos poetas que testimonian en su escritura el tránsito en la “amorfa multitud de transeúntes” delinea ya una *experiencia de extrañeza* que es constitutiva de la escritura moderna. No se trata de una distancia espacial sino de una distancia *subjetiva* que se gesta en la misma multitud (Benjamin, 1988b: 137-138). Si en Baudelaire en esas masas tienen un costado amenazante, no por ello dejan de producir en él una secreta fascinación (algo que ya no ocurre a partir de Rimbaud).

Aunque conviene recordar que el autor pasó sus últimos años en un hospital (enfermo de cáncer), centrar la cuestión en una *dimensión puramente biográfica* sería, sin embargo, erróneo. Como señala Bernal Granado (2009), la entonces “incipiente leyenda” de Viel Temperley está asociada a “los últimos escritores sin biografía”: las coordenadas que irrumpen en *Hospital Británico* no reenvían a ningún referente preciso. Escapar a un enfoque semejante, sin embargo, no tiene por qué conducirnos a negar el vínculo de un texto semejante con la enfermedad de su autor. Dicho de otra manera, aunque su «libro insignia» se despliega rebasando la inmediatez del contexto biográfico, es innegable que una de sus condiciones de producción es la enfermedad terminal de quien lo escribe, anticipando su propia muerte.

Por lo demás, aunque no cabe descartar que la pérdida que atraviesa el discurso poético de Temperley esté relacionada a unos vínculos sociales activos pretéritos, interrumpidos por una reclusión forzosa, también puede interpretarse como un estado que el sujeto *encarnado* no logra alcanzar sino tras la muerte. No es preciso, por tanto, contraponer «biografía» y «escritura»: *Hospital Británico* pone en juego una fractura temporal que rebasa la dimensión biográfica, para comprometer *lo existencial*, más allá de las coartadas del «confesionalismo» por una parte y, por otra, de un cierto «discurso historicista» que busca las claves de inteligibilidad de lo poético en unas condiciones históricas concretas, como las que marcan a América Latina a partir de la década de los sesenta. A esta coartada histórica la señala Milán, como una forma de acecho:

No la historia como visión estructurada del mundo, como devenir-transformación para el ser humano. No: el uso del discurso histórico como coartada para la limitación y estrechez de miras de todo fenómeno cultural y creativo que no se ajuste a los parámetros de esa preceptiva que adquiere caracterización moral exclusiva y excluyente durante la década de los sesenta en América Latina, como si la lucha por el cambio trajera consigo el peligro siempre latente de un desborde incontenible en las esferas de la creación y de los sentidos. (...) Se excluían así del horizonte de «lo comprometido» todo tipo de experimentación verbal-formal que pusiera la tónica en la formalización misma. Análogamente, en el plano del «contenido» (construcción binaria, la de continente y contenido de los «mensajes», muy presente en esos días de realidad tumultuosa) se toleraban poco construcciones poéticas que no constituyeran temáticamente alternativas de mundo (Milán, 2011: 2).

Se trata, más bien, de una rememoración espectral –sin cronología lineal posible– en la que nada permanece intacto, a *contracorriente* de una poesía presentada como

«comprometida» que a menudo operó como una forma de censura ante aquellas construcciones poéticas en el borde de lo (in)inteligible. Para volver a nuestra problemática: la pregunta acerca de si esa melancolía está justificada por una *pérdida real* –sea en el plano biográfico, sea en el plano histórico- no parece decisiva, aunque pueda explicar la génesis de un poema; más bien, lo relevante para el caso es interrogarse acerca de los efectos de erosión que esa pérdida produce en la escritura de Temperley, más allá de una “realidad tumultuosa” o de unas exigencias formales conservadoras, contrarias frecuentemente a una declarada voluntad de cambio, en la que “(...) toda alteridad parecería estar en el mundo por venir, no en las creaciones artísticas del presente en tránsito” (Milán, 2011: 2).

Elaborar una respuesta a la segunda cuestión supone pasar por *Hospital Británico*, quizás su poemario más relevante (teniendo en cuenta, además, que recupera pasajes poéticos de algunos de sus textos precedentes⁶⁴). En tanto testimonio de un tránsito, puede ayudarnos a vislumbrar esa pérdida. Aunque sea difícil precisar su valor comparativo en el campo poético latinoamericano, por intensidad y originalidad ocupa un lugar central, no sólo por las rupturas formales que introduce, sino por hacernos ingresar en un universo semántico excepcional dentro de la poesía argentina; especialmente, su veta «mística» más que «religiosa»⁶⁵, que convierte su poesía en una creación extemporánea.

El mismo concepto de «poemario» está en discusión aquí: la *problematización de la forma* constituye parte de una apuesta radical que compromete el sentido de lo vivencial: lo que se mueve en el límite de lo decible o, para decirlo de otra manera, la inconmensurable experiencia del dolor. Ese quebrantamiento no puede dejar nada indemne: la noción misma de «unidad poética» estalla y lo único que urde una cierta cohesión aparece de forma desplazada, en la repetición de algunos títulos o algunas imágenes ligadas a un sujeto que enferma, suspendido en el aire, dispuesto a recomenzar todo, en la cercanía de la muerte y una fe incommovible.

⁶⁴ Como señala Bernal Granados (2009): “Ninguno de los libros anteriores de Viel Temperley se entiende en ausencia del último de sus libros de poemas. O quizá podamos decir que todos ellos se explican en función de la calidad sintética de *Hospital Británico*”.

⁶⁵ Conviene aquí recordar su propia posición reflexiva. A la pregunta de si es un poeta religioso, Temperley lo niega con rotundidad: “Seré un místico, un poeta surrealista, cualquier cosa, pero no religioso” (Bizzio, 2008: 408).

Quizás la idea de un cuaderno de notas o esquirlas esté más ajustada a esta descomposición del sujeto correlativa a un modo de producción poética en la que no quedan ya vestigios del procedimiento de versificación. En un epílogo de sí mismo, Temperley ya no despliega la forma natatoria de *Crawl*, sino que se interna de un océano en el que los fragmentos se incrustan en el cuerpo enfermo: un “mapa de navegación” hacia la muerte (Esses, 2012).

Hospital Británico no es temáticamente diverso. Por el contrario, su monotematismo tiende a primar, a pesar de la dislocación estructural a la que somete su escritura. Temperley, a través del desquiciamiento, traza su propia fuga: el uso reiterado de mayúsculas para palabras enteras –al modo de un grito inaudible que implosiona en el espacio escrito, sin contención posible- y la apelación reiterada de recursos tipográficos diversos (negritas, cursivas, paréntesis, comillas) producen un efecto de erosión de los propios términos: en vez de resaltarlos, quedan desjerarquizados, como si las convenciones sintácticas ya no contaran sino para ser suspendidas, horadando el juego signifiante desde dentro.

Hasta los subtítulos, en vez de clasificar, erosionan el horizonte de expectativas con que cada cual aborda esa escritura. Lejos de un discurso de la transparencia que borra las marcas de su enunciación, la reflexividad de este procedimiento hace visible lo que en el discurso cotidiano pasa desapercibido: el espesor de ese material con que trabaja el poeta, esto es, la materialidad de las palabras.

Si hay rastros de un exilio, en este contexto, está ligado a la «enfermedad» como punto de no retorno, espacio que no puede asilar pero que, simultáneamente, es imposible de abandonar. Transeúnte forzoso, la marcha que el poeta emprende traza un lazo indisoluble entre enfermedad y poesía. Desde luego, no es el único vínculo: el misticismo que atraviesa esos textos, de rebasan cualquier vínculo institucional con el catolicismo, instalan en un campo de intimidad que se exterioriza bajo la forma de una enunciación desgarrada, en la que hasta la naturaleza adquiere rasgos extrañados, por momentos amenazantes. Por lo demás, ¿qué podría significar la experiencia del éxtasis, especialmente notable en la última parte del texto, sino esa ascensión mediante la cual el sujeto sale de sí mismo, movido por la promesa de una plenitud ausente?

Como texto fragmentario, como esquirra, *Hospital Británico* remite ante todo a una religiosidad incontenible, que rebasa lo institucional e introduce una actitud devocional que más bien la contradice. Plagado de marcas caóticas, sin orden ni jerarquía que no sea reversible, la mística de Temperley no impide una escritura cargada de sensualidad, como si la «religiosidad» estuviera vinculada en este marco más a una *experiencia erótica* que a un *ritual* basado en la separación entre feligreses y pastores o en una ascética del alma que se desentiende de la encarnación⁶⁶.

Es precisamente esa experiencia la que nos permite poner en relación misticismo y erotismo: lo indecible irrumpe como una grieta en el discurso, una grieta grácil y amenazante, en todo lo que implica de desconocimiento radical que, sin embargo, nos es dado constatar. Y es a partir de esa grieta como nos reencontramos con la corporalidad del sujeto que sufre, con el sujeto enfermo o la enfermedad como sujeto.

A pesar de lo que en primera instancia puede parecer, la figura parsimoniosa de Christus Pantokrator representa menos al propio Temperley que a un ideal que irrumpe como contrapunto al hijo sufriente de dios que es él. Alternativamente, podría decirse que el protagonista encarna ambas posiciones de sujeto: el que serenamente triunfa sobre el dolor y el que padece la dolencia. La ambivalencia de esta figura mesiánica se reafirma cuando el poema mismo se hace esquirra: un fragmento que estalla ante los ojos.

La poesía en prosa de Temperley está fuera de lugar, no sólo con respecto a la poesía argentina -en la que ocupa un lugar de excepcionalidad-, sino en un orden más primario, con respecto a unos discursos hegemónicos que estructuran nuestra subjetividad. Expulsado del “curso normal” de las cosas, si tiene algún sentido referirse así a las prácticas sociales rutinizadas, *Hospital Británico* es un texto que instala en el exilio de la certeza, en el desplazamiento de una gramática normalizante que aquí no puede sino cortocircuitar. Esos gestos del buen sentido parecen estar más bien desterrados y si sobrevive la fe en alguna forma resurreccional, se trata de una certeza irracional bordeada por lo desconocido.

⁶⁶ Debemos, ante todo, a Bataille (2007) el recordatorio del erotismo como experiencia religiosa, esto es, en tanto experiencia que *religa* a los seres humanos a partir de la participación en una actividad que no es *inmediatamente sexual*, sino que implica la vida interior de los sujetos y cuestiona los límites del yo.

Tal vez Temperley lleve consigo el “estigma de los desertores” (Cejfed: 2004: 354): en la huella horadada de sus trazas, sin hospitalidad, marcado por un abandono radical. En efecto, *Hospital Británico* se instala en un lugar inhóspito, incluso si esa falta de hospitalidad está ligada a la cohabitación con otros “internos”. Me refiero a sus referencias al Pabellón Rosetto, esa “(...) larga esquina de verano, armadura de mariposas: Mi madre vino a visitarme al cielo” (Temperley, 2004: 357). No se trata, pues, de un espacio puramente sombrío. Más bien, en esta primera instancia, el autor anuncia su felicidad. O la delira: “Soy feliz. Me han sacado del mundo” (2004: 357). Aunque la madre se anuncia aquí como figura risueña, libre, estival, una mueca de amargura contraviene la felicidad que manifiesta: “A veinte cuadras de aquí yace muriéndose” (2004: 357). El desmentido del cielo del pabellón es inequívoco, aunque el yo se aferre a ese espacio terminal como la promesa de un cese, de un descanso en la parsimonia de la muerte. Una muerte -vale insistir- desde la que besar la paz del hijo cambiado y a través del llanto todo volviera a empezar, en un recomienzo donde el tormento se asoma detrás de una lengua desquiciada, apaciguada en la figura divina que encarna en un cristo sonriente.

En la estructura de este cuaderno, “Mes de Marzo de 1986” se repite, pero esta vez se anuncia explícitamente como una “Versión con esquiras y ‘Christus Pantokrator’”. No hay variación textual como no sea ese subtítulo que clarifica el último enunciado de la pieza: “Aquí besa mi paz, ve a su hijo cambiado, se prepara –en tu llanto- para comenzar todo de nuevo” (2004: 359). El llanto mayúsculo, único, es el llanto de un Cristo sufriente que recomienza, o hace recomenzar a la madre por su mediación. Como un ritual de purificación, tras el llanto lo que está en juego es una instancia redentora que, sin embargo, es postergada indefinidamente.

A mitad de camino entre el diario y la poesía, *Hospital Británico* en tanto espacio de rotura sólo puede trabajar con fragmentos, en los que el diálogo –fallido en última instancia- se entabla entre el autor –a distancia de la vida, “sacado del mundo”- y aquel que encarna una promesa de redención. Pero la “cabeza vendada” todavía marca una herida: la madre agonizante que se reúne con el hijo que se siente lejano de este mundo, fuera de lugar, aunque (todavía) no en el cielo.

Los corredores del hospital están ahí, de la misma forma en que transitan los que pernoctan entre sus paredes, como una muchacha que tiene “rostro de roedor” y pide con humildad “fechas para una lápida” (2004: 359). La imposibilidad surca el poema: “como una misa a la que nunca llego”, dice Temperley, señalando una lejanía dolorosa, incluso con respecto a su propia corporalidad: “Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo” (2004: 360). El exilio de sí mismo se hace aquí exilio con respecto al cuerpo, distancia radical en la que la melancolía oscila entre un objeto perdido (el cuerpo pletórico, sin tumor) y un objeto que nunca se tuvo. En esa confianza conmovedora, la única materialidad superviviente -en ese *entre* que representa el hospital como espacio de pasaje- parece ser el lenguaje; fuera de él, el recordatorio de ya no estar entre los vivos pero tampoco –todavía- entre los muertos. El sueño resulta quizás más consistente que la realidad, aunque se trate de un sueño de hundimiento: un nado hasta la otra costa.

La referencia obsesiva a la religiosidad podría remitirnos a una «extimidad» (Alain-Miller, 2010)⁶⁷: la del ritual del rezo, bloqueado en algún sentido, y la aparición de un *cuerpo extraño* que es Christus Pantokrator: “Es difícil llegar a la capilla: se puede orar entre las cañas en el viento debajo de la cama” (2004: 361). Puesto que el ritual está obstaculizado, la sustitución del espacio de la oración aparece como una alternativa de viaje. Christus Pantokrator se hace omnipresente en este contexto.

Entre mis ojos y los ojos de Christus Pantokrator nunca hay piso. Siempre hay dos alpargatas descocidas, blancas, en un día de viento.

Con la postal en el zócalo, con Christus Pantokrator en el espigón larguísimo, mi oscuridad no tiene hambre de gaviotas. (1985) (2004: 361).

En este pasaje la misma idea de una identidad entre esta figura crística y el propio Temperley se disuelve, lo que no significa que no haya confusiones, una suerte de camino que une sus pasos, como en un día de viento, sin voluntad de ir más allá de ese espigón larguísimo que evoca la postal con la leyenda de Christus Pantokrator. La experiencia de comunión resulta peculiarmente intensa: no hay afán de una

⁶⁷ Recordando la procedencia lacaniana del concepto, Alain Miller explica (2010: 14): “El término *extimidad* se construye sobre *intimidad*. No es su contrario, porque lo éxtimo es precisamente lo íntimo, incluso lo más íntimo –puesto que *intimus* ya es en latín un superlativo-. Esa palabra indica, sin embargo, que lo más íntimo está en el exterior, que es como un cuerpo extraño”.

comprensión más alta, de una luz que ponga término a la oscuridad en la que el propio sujeto transita o sobrevuela para mirar a ese gran Otro al que reverencia como una tabla de salvación.

Esa postal, en su pequeñez, encarna lo que viene desde altamar, con los “marineros” o los “pugilistas viejos”, esos que traen sin saber un mensaje cifrado: “La postal viene de un Christus Pantokrator que cuando bajo las persianas, apago la luz y cierro los ojos, me pide que filme Su Silencio dentro de una botella varada en un banco infinito. (1985)” (2004: 361).

La postal como *medium* conecta, así, a una instancia inefable que, sin embargo, habla para solicitar la presencia de un testigo, aquel que es capaz de registrar un mensaje en una botella varada. Ante la postal, persecución del sol.

Sé que sólo en los ojos de Christus Pantokrator puedo cavar en la transpiración de todos mis veranos hasta llegar desde el esternón, desde el mediodía, a ese faro cubierto por alas de naranjos que quiero para el niño casi mudo que llevé sobre el alma muchos meses (2004: 362).

Un *niño casi mudo* ilumina desde una infancia-faro. La adultez aparece aquí como una mirada hacia ese tiempo perdido que ensombrece, porque fue mediodía, calor de verano. Hay, en efecto, un exilio del ahora. En “Larga esquina de verano” (otro de los títulos que se repite en varias ocasiones), el énfasis varía, como si ese sol arrojado por la madre terminara encandilando el presente. De ahí la proclamada necesidad de “estar a oscuras” para “regresar al hombre”. Esa esquina empaña, transporta a un pretérito encendido.

La conmovedora confesión de Temperley ahonda ahí: “No quiero ser tocado por los sueños” (2004: 362). El sol se hace metralla, un desierto “(...) en un lugar adentro de esta playa de la que huye el futuro” (2004: 363). La playa se hace desierto: encandila al punto de desolar, ahueca el instante. Al trazar un contraste, hace más consistente el dolor. Por eso la engañosa esquina. “¿Nunca morirá la sensación de que el demonio puede servirse de los cielos, y de las nubes y las aves, para observarme las entrañas?” (2004: 363).

El demonio engaña poniendo un cielo que opaca el presente. No hay sin embargo claridad alguna: *se nubla y se desnubla*. Porque, a pesar de la experiencia de la enfermedad que desgarrar los días, también está la promesa de redención:

Espero la resurrección –espero su estallido contra mis enemigos- en este cuerpo, en este día, en esta playa. Nada puede impedir que en su Pierna me azoten como cota de malla –y sin ninguna Historia ardan en mí- las cabezas de fósforos de todo el Tiempo (2004: 363).

Hay un azote que produce ese cielo: allí los enemigos, allí la resurrección, haciendo arder el tiempo. El desierto de la playa produce una guerra y el sol está ahí, aunque el hombre que espera necesite estar a oscuras, para que no todo sea cal en su vida. Es una larga esquina de verano: “¿Toda la arena de esta playa quiere llenar mi boca? ¿Ya todo hambre de Rostro ensangrentado quiere comer arena y olvidarse?” (2004: 364). La arena en la boca: esa espera desesperada, que pide un olvido imposible.

Melancolía de un tiempo ausente: ya no pérdida de algo que realmente se tuvo sino anhelo por una realidad absoluta sustraída del dolor del tiempo. Dios se hace “única morada” para este extranjero sin sosiego, “tripulante con corona de espinas”. A ese estado de “conmoción lírica” es difícil sustraerse. No por una cuestión de rareza, ni por intensidad estética, sino más bien por una cuestión que afecta nuestra existencia misma, en su núcleo de lejanía; en su oquedad. No tanto aquí poema que reflexiona sobre sí o sobre el mundo, sino el poema como hueco, casa deshabitada, “elaboración consciente de la pérdida” (Milán, 2004: 379), donde la herida no puede cerrar, donde la cicatriz persiste en la memoria de la palabra. La ausencia irrumpe así en el poema y el lenguaje no es sino *presencia de esa ausencia*: presente sin presencia, sin hogar. ¿Qué encarna de forma ejemplar Temperley sino esa palabra de-sujetada, lanzada al mar, sin destinatario preciso, sin más que la memoria de una pérdida de algo que sólo podría existir en el registro imaginario? Porque no hay vuelta posible (a una patria del Sentido, a una tierra de plenitud, un lugar incommovible); a lo sumo, memoria de lo que *podría haber sido* o de *un tiempo que será*. Ni siquiera comunidad cerrada a la que corresponderle un discurso tribal (o religioso) que nos sustraería de la herida.

Desde esta perspectiva, no tenemos por qué concluir que un discurso semejante está necesariamente sustraído de la comunicación⁶⁸, ante todo, porque la comunicación poética en algunas de sus versiones es *producción de sentido del enigma*, más allá de sus objetivos declarados. Lo comunicacional, en este punto, no está ligado a una intencionalidad más o menos consciente del autor, sino a la relación de sentido que la interacción textual estructura⁶⁹.

En efecto, el propio poema de Temperley es un *cuerpo extraño* (del que explícitamente el autor se extraña) y como tal, desestructura otras prácticas de comunicación relativamente estabilizadas. Como la manzana incrustada en el caparazón de Gregor Samsa, que termina siendo parte de su ser (una adherencia al propio cuerpo, un objeto que se pudre en el propio cuerpo metamorfoseado), lo que perturba es el modo disruptivo en que se produce semejante sustracción de lo simbólico, poniendo en crisis su presunto orden, su claridad o univocidad. El sujeto enfermo es apartado de la familiaridad de lo conocido, no sin violencia.

Como un espejo incómodo de la propia finitud, nadie quiere ver(se) ahí. El sujeto enfermo es, también, aquel ser deshabitado que se elude con la mirada. Y, sin embargo, la presencia de los otros sigue siendo irreductible: abre, por así decirlo, un dolor de ausencia. El sujeto no sólo no es *lo otro* a esa enfermedad: se reconstituye en esa herida y en la añoranza de una salida (aunque se trate de una salida en la que el Otro, ese Cristo sereno capaz de dejar atrás el infierno de la soledad, no existe).

Despojemos, pues, la noción de *testimonio* de su herencia realista: el relato, fragmentario necesariamente, no da cuenta de una realidad independiente sino que reenvía al espacio inestable de la subjetividad. Temperley atestigua su dolor ante un Otro imaginario: aquel destinatario que jamás podrá escucharlo, el que no puede garantizar la desintegración del texto, su inestabilidad estructural, la imposibilidad de una sutura última para un texto rebasado por el dolor que se resiste a la exhibición. En

⁶⁸ “Y si la creación poética no puede determinar de antemano la forma del poema que depende enigmáticamente de la necesidad de la palabra, la poesía no puede tener como objetivo la comunicación. La realidad del poema puede comunicar o no comunicar, pero su designio pasa antes que nada por ser. Dada su fidelidad a su interior, a su enigma, será siempre –cuanto más verdadero o fiel a sí mismo– un cuerpo extraño que transmite la extrañeza de su interioridad” (Milán, 2004: 386-387).

⁶⁹ Para profundizar en estas ideas, remito al lector al capítulo final: “La poesía como exilio comunicacional”, pág. 270 y siguientes.

suma, incluso a riesgo de desandar la propia operación de la escritura, el sujeto testimoniante no puede sino atestiguar la ausencia de un gran Otro, de un Dios que no puede ser sino nombre de un futuro incierto, de una ausencia presente.

Ante el *locus* del lugar sensible del dolor, *lo otro* no puede ser sino un Otro metafísico, suprasensible, asible sólo a través de una metáfora que se retuerce en la dificultad de no poder sustituir el aquí-ahora, esa lejanía sufriente que es el propio sujeto. ¿A dónde cabría regresar, incluso si advertimos la estructura temporal invertida de esa extraña escritura poética que es *Hospital Británico*, que parte del presente *hacia atrás*? Si ese presente sin presencia es, en efecto, el hospital, el retorno es hacia un espacio-tiempo en el que todavía era concebible para su protagonista “empezar todo de nuevo”. Regreso a un cuerpo no como la propia casa, sino como lugar de lo extraño: lo menos conocido del sí mismo.

Ahí está Hospital Británico, para testimoniar que el poeta no sólo podía salmodiar de memoria sus propios misterios dolorosos y gloriosos -como si hiciera girar las cuentas de un rosario-, sino que también podía recorrer con los ojos vendados cada una de las estaciones de su vía crucis personal. Y es precisamente en ese libro póstumo, concebido y escrito desde la cima del calvario, donde Viel vuelve sobre sus pasos y se revela como el más minucioso salmista de sí mismo. Acurrucado en su lecho de enfermo, repasa temblando ciertos pasajes de sus libros; frota sus imágenes aladinas, las copia sobre un papel carbónico -que en realidad es papel biblia-; escribe al dictado, espoleando al caballo remiso del automatismo, pero es como si tratara de mojar los labios con una esponja seca, porque las palabras se escurren en su boca, giran en todos los sentidos, entran y salen del poema como astillas mentales que no terminan de realizarse ni de esfumarse en su fragmentariedad alucinada (Cassara, 2003).

El regreso imposible, estructuralmente incongruente, no puede hacerse más que a través del texto, pero un texto que se eriza a sí mismo. El poema como «erizo», en términos de Derrida (1988), resiste cualquier aproximación hermenéutica -como restitución de la verdad-, pero también cualquier con-tacto, a menos que aceptemos lastimarnos, esto es, que entremos en la conmoción lírica ante un agravio existencial que no puede ser contado sin más, que necesita atravesar el poema para poder elaborar un trauma que persiste.

Cabe todavía un nuevo viraje: Temperley enfatiza que no es él quien ha *creado* esa prosa. En vez de suponer al poeta como origen, lo que el poeta mismo afirma es su

extrañeza con respecto a *su* poema, poniendo en suspenso la propiedad: “La poesía no es del poeta” (Alcántara, 2008: 397). El yo no está donde se supone que está; sin identidad estable, se desplaza de una supuesta soberanía hasta no ser más que esas esquirlas dispersas, descentrado de cualquier dominio de la escritura. Si algo se juega, entonces, es la “poesía como desposesión”. En nuestros términos, se trata no sólo del exilio del poeta con respecto a su vida, sino también con respecto al poema como “cosa desconocida”. Discurso desconocido, del que no se sabe ni su procedencia ni su sentido, en el que se produce un extrañamiento radical del sujeto con respecto al poema autonomizado (Alcántara, 2003: 74).

Hospital Británico es espacio de exilio: “El libro de un trepanado. El que escribió ese poema no existe más” (Bizzio, 2008: 410). No lugar de descanso, arriba a la dulzura de una patria que salva. Si nace de la trepanación del cuerpo y arranca la vida del mundo, no por ello deja de anticipar *otro lugar*, una comunión que nunca adviene, que “está en el aire”. Una salida del mundo hacia un espacio que aún no existe.

En esa intensidad desconcertante, la escritura si algo comunica es, en última instancia, que hay algo del orden no comunicable. Se hace espacio para ser: discurso de una ausencia que no se resigna a ser una mera constatación, sino que quiere arriesgar otro porvenir, donde la comunión reaparece en el horizonte, incluso si esa comunión fuera la falta constitutiva de lo poético.

La sombra de una poesía semejante es recordatorio de un exilio con respecto al presente, en el mismo acto de anunciar la posibilidad de resplandor venidero (aunque sustraído de las utopías históricas). *Hospital Británico* traza su propia línea de fuga, allí donde la enfermedad se convierte en sujeto y la propia vida es sentida a distancia. El desgarramiento vital se transforma en estallido de la escritura: no quedan más que vestigios o esquirlas, nado hacia una orilla a la que el cuerpo va como un exiliado. La melancolía poética se convierte así en memoria de lo no vivido: presencia de la ausencia, éxtasis asfixiado de la comunión. Como en Rilke, Dios se dice en futuro⁷⁰. La escritura no es sino testificación existencial de la huella de lo ausente y permite concebir una *forma dislocada*, una *encarnación* de sentido que reenvía la vida a un más allá de sí misma (la

⁷⁰ “No debe ser el Último, para abarcarlo todo en sí; y qué sentido tendríamos nosotros si Aquel a quien anhelamos ya hubiese existido” (Rilke, 1991:80).

resurrección). Es este misticismo poéticamente elaborado el que traspasa las fronteras del discurso cotidiano y se extraña de una realidad prosaica en la que la enfermedad o la muerte son (¿patológicamente?) ocultados o apartados de la vista⁷¹. El paralelismo puede plantearse, incluso si no hay indicios para suponer que Temperley tuviera intención de hacerlo: ¿no hay en esa *ocultación* una sustracción del sujeto de su entorno, esto es, una *forma de desaparición* diferente al genocidio militar (históricamente próximo a *Hospital Británico*) pero equivalente en cuanto a la violencia del apartamiento de toda visibilidad? Por mi parte, me contentaré con señalar que estas dos clases de desaparición, aunque no deben ser confundidas, sugieren algunos puntos en común inquietantes, empezando por la negación pública de la muerte y la invisibilización de los moribundos.

En cualquier caso, como he insistido en mi lectura, en este límite de lo decible aparece el dolor en su condición indesterrable, una descomposición que se hace manifiesta en una prosa rota, astillada. El juego significativo se erosiona desde dentro y se desplaza hasta la experiencia mística: allí donde no queda más que silencio y comunión fantasmática. La enfermedad, como *erotismo negado*, produce así un exilio que no es sino este movimiento hacia un afuera irrepresentable: es el punto de una «entridad» en la que lo íntimo queda ligado a la extimidad de dios. Fuera de lugar, *Hospital Británico*, en lo que tiene de atípico, nos lleva a lo desconocido, a la propia casa como punto de extrañeza radical, más allá de una gramática normalizada. En su soledad, Temperley invoca un futuro incierto donde empezar de nuevo una existencia maltrecha.

⁷¹ Debemos a Elías (1987: 105) un brillante ensayo sobre las actitudes sociales hacia los moribundos en la sociedad occidental: “Jamás anteriormente ha muerto la gente de una manera tan poco ruidosa y tan higiénica como hoy en día en este tipo de sociedades, y jamás lo ha hecho en unas condiciones que hayan fomentado tanto la soledad”.

María Negroni: la escritura como fuga

“he sido todo ofrenda
un puro errar
de loba en el bosque
en la noche de los cuerpos
para decir la palabra inocente”.
Alejandra Pizarnik (1997: 44).

¿Cuándo empieza lo poético y termina lo prosaico? La poesía en prosa de María Negroni –como ocurre por ejemplo en *Islandia* (1994) o en *Cartas extraordinarias* (2014)- podría tomarse como un caso que hace indecible esta pregunta. En tanto escritura en el límite, interroga acerca de las fronteras de género. Como nos recuerda Foucault, a propósito de la obra de Nerval: “(...) la única manera de estar en el corazón de la literatura [es] mantenerse indefinidamente en su límite, como en el borde exterior de su escarpadura” (Foucault, 1999: 287). Dicho límite, en ese sentido, es permanentemente sobrepasado por una autora que se ha movido, de forma simultánea, entre la traducción, la novela (*El sueño de Úrsula* [1998], *La anunciación* [2007]), el ensayo (*Ciudad Gótica* [1994], *Museo negro* [1999], *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik* [2003], *Galería fantástica* [2009] o *Pequeño mundo ilustrado* [2012]) y la poesía, desde *De Tanto desolar* [1985] hasta *Elegía Joseph Cornell* (2013), pasando por poemarios como *Arte y fuga* [2004], *Cantar la nada* (2011) o *La jaula bajo el trapo* (reeditado en 2014)⁷². Quizás sea ese movimiento dentro de una multiplicidad de géneros lo que hace difícil situar la producción poética de la autora⁷³, especialmente, al momento de pensar su inscripción dentro del campo, sin por ello desconocer los reconocimientos nacionales e internacionales que tiene⁷⁴.

⁷² La bibliografía crítica referida a la producción poética de María Negroni, a mi entender, sigue siendo insuficiente, si bien existen numerosas entrevistas realizadas a la autora; entre otras, las entrevistas de Boullosa (2008), Esquinca (2008), Artal y Mazzocchi (2010), Camacho (s/f) y Mayr (2012).

⁷³ La autora es explícita al respecto: “Siento que he elegido como un «fuera de circuito» que a mí me funciona. Me parece, además, que la escritura tiene que apostar a sí misma, y que algún día, si tiene que ocurrir, va a encontrar un lugar. Para mí, el descolocarme es una elección” (Artal y Mazzocchi, 2010).

⁷⁴ Entre otros, el Premio Internacional de Ensayos de la escritura siglo XXI, Premio Konex (2014), el PEN Award for best book of poetry in translation, por *Islandia* (2002) o el Premio Nacional del Libro Argentino, por *El viaje de la noche* en 2007.

La casa de la poesía, como posibilidad de “encontrar un *estado otro* de la lengua”, aloja géneros múltiples y, en cualquier caso, lo central de esta aventura no es su lugar dentro de una tipología de los discursos sino su empeño en internarse hacia una tierra perdida en la niebla. Al decir de la autora (Boullosa, 2010):

No hay poesía desde la certeza, es el género que por antonomasia cuestiona los fundamentos de lo real, desde el momento que cuestiona el instrumento mismo del acercamiento a lo real que es la lengua. (...) La literatura gótica y fantástica, como la poesía, son conjeturales, tentativas, no intentan imponer certezas, al contrario, miran el mundo con cautela, asombro, perplejidad.

Como arte disidente, una poesía así se convierte en epistemología del no saber: abre grietas entre el lenguaje y el mundo, subvirtiendo las ordenaciones autoritarias del sentido. En otras palabras, como acto de resistencia, cuestiona las fijaciones semánticas que obliteran la irrupción de la diferencia. Abre camino, así, a un sentido específico de lo que aquí llamo «exilio»: desplazamiento hacia *otra lengua* desde la que extrañarse de la realidad instituida. Se trata, así, de una poética que parte de la «errancia» de la existencia, esto es, del anclaje al desarraigo (Camacho, s/f).

Para detenerme provisoriamente en *Islandia*. En tanto tributo expreso a Borges, podría sin dudas contribuir a una tematización del exilio, comprometiendo la voluntad de arribar a esa “casa del lenguaje” en la que siempre estamos de paso, nunca instalados definitivamente, en tanto “isla secreta” hacia la que se navega en sueños. “Islandia de la gran memoria cóncava/ que no es una nostalgia” (Borges, 1977: 56): se parte sin añoranza de regreso –incluso si en algún momento el movimiento biográfico implicara una vuelta- o, por reformular los versos borgianos, en la concavidad de una nostalgia *inlocalizable*, sin lugar. Se trata ante todo de un discurso que se erige sobre el *desplazamiento* como forma de eludir las servidumbres de las patrias conocidas: migramos para evitar el sometimiento, para respirar una promesa, como una apuesta por lo desconocido. *Dejar atrás*, para que la ruptura íntima pueda sobrevenir, no sin violencia, amotinándose los sueños. Sin dios, la errancia se hace necesidad en un universo huérfano.

Islandia es ese lugar sin lugar en el que el exilio vocifera. No una nueva patria sino un “acantilado continuo”. Una isla rodeada de muerte pero también de posibilidades ilimitadas (Negroni, 2012: 97):

Una isla, podría decirse, es lo que queda cuando todo se ha perdido. Un museo personal que trae lo muerto de sí a un diorama viviente. Un resabio de algo olvidado que se organiza a partir de una huella. Las islas son siempre insumisas. En ellas, el vacío –la potencialidad pura– lleva al máximo la coincidencia entre actividad y solipsismo, entre audacia y nostalgia.

Espacio secreto o tiempo transicional *entre* lo extraño y lo hogareño, lo real y lo deseado. Sólo ahí, en esa heterogeneidad de la orografía con respecto a la tierra continental, se puede por primera vez brillar, aunque no se trate ya de un resplandor ligado al rostro reconocible de los lugareños, sino de lo que brota de un desconocimiento que no puede ser accidental, salvable por alguna operación epistemológica rehabilitadora. Lo desconocido se hace parte irreductible del viaje y el viaje, más que conducir a un lugar de reunión, abre a un espacio para “compartir el exilio”. Una “comunidad de exiliados”, sin embargo, no es una evidencia.

Se ve la parte más salvaje de la costa, una extensión de tiempo contra un fondo de ballenas encalladas. (...) Ignoran dónde están. La tozudez los libra de enterarse... (Negroni, 1994: 14).

Aunque sólo se tratara de “tozudez” –algo que podría sospecharse– la extrañeza es radical. A través de los versos, se va dibujando de lejos una “isla milimétrica”. Ninguna nostalgia detrás; ninguna dirección. Ni siquiera saber a qué se llega y si se llega. “*Zarpan de sí. No hay recodos. Hay sombras que ni siquiera se abrazan...*” (1994: 21). Se van, pero ¿adónde? Habría que precisarlo: no puedan saberlo. La misma puntuación de Negroni no tiene un cariz programático: “*No hacer del malestar una ideología*” (1994: 23). Irse entonces sin siquiera tolerar compartir el exilio, sin promesa de comunidad, sin expectativas de conquista de una nueva patria. Como si llegara un punto donde el otro también queda junto al mar y no tuviéramos más camino que internarnos tierra adentro, allí donde no quedan sino rumores salvajes, tristeza del nombre “isla”, un deseo de partir que funda la incógnita de sí, con “*(...) la esperanza remota de que, vistos de lejos, sus gestos harían una redondez (un sentido)*” (1994: 38).

La incertidumbre es radical. Sólo unos fragmentos pueden avizorar una Islandia hecha de harapos, que no excluye la *posibilidad* de una redondez semántica, un sentido por el cual zarpar, aunque sea algo remoto cuando no ilusorio. En una noche interminable, se parte siempre y siempre se miente. Lo que se encuentra es tan extraño como lo que se abandona, a pesar de la familiaridad supuesta.

Se opta así por las “huellas de una pérdida” y tampoco se mira el mar “por miedo de verse la emoción” (1994: 53). Brillante como una ruina, como sólo puede brillar una ruina, el exilio aparece como aquella rotura que acuña una distancia entre el sujeto y la realidad: “*La poesía no se recibe sin costos*” (1994: 62) señala Negroni, implacable en este otro exilio, sin amargura, sin más que incertidumbre ante un viaje del que se ignora el desenlace.

La poesía como pérdida supone atravesar un duelo. Observar la lengua materna, el mar que se deja atrás, rasga las palabras; las hiere con una distancia insalvable, de la que la poesía parte o se recibe. Es su costo. No por azar Negroni trae a Pavese: cuando la partida (como juego) está perdida se empieza a escribir poesía: se parte de otro modo. Ningún jardín es final: punto de tránsito, borde que es isla, “disturbios de la nada”. Y ni siquiera saber si todo ese pasaje es “(...) apenas una excusa para la conmoción” (1994: 85).

No hay lugar para las treguas con uno mismo. Hasta los *rituales* de la despedida y el tránsito podrían interrogarse. No queda tierra firme –si es que alguna vez hubo suelo-. La ilusión de “totalidad” estalla en este disturbio que se hereda cuando se escribe. Dudar de todo, entonces, en “la penumbra del deseo” -menos, quizás, de la propia partida.

No volvieron. No volverían nunca. No los vencería la tentación. (No conviene mezclar dos lealtades). Tal vez ya fuera tarde. O se hubieran ido para despistar. Como si hubieran visto un recuerdo (un destino). Tal vez el viaje fuera ilícito. Lo afrontaron. Ni más ni menos que otros. Tuvieron lo que están soñando, todavía, pero sólo a condición de no dejar de imaginarlo, a condición de coserlo a la desgracia. A lo poco que no quisieron saber (1994: 89).

La intimidad y la exigencia no pueden ser mayores. Exigencia íntima: no volver, atarse a la desgracia de tener lo soñado, aquello que se imagina y no se sabe; afrontar todavía el viaje del que ya no se regresa. El plural del sujeto que habla traza una identidad que cabría inquirir. ¿Quién es este “ellos” que ni siquiera tolera compartir el exilio? ¿Los poetas, los artistas, los que migran, los personajes de una saga islandesa? Quizás se trate de todo a la vez, sin centro en un “yo” poético. El uso de la tercera persona del plural es indicativo: constata, ante todo, la exclusión de la mujer de cualquier registro heroico, atribuido en los discursos hegemónicos a la masculinidad.

Podría alegarse una segunda razón: lo autobiográfico aparece sólo de forma *desplazada*, en un relato que podría ser el de un sujeto colectivo: aquel que, en efecto, se identifica con un punto de fuga con respecto al contexto histórico-político nacional marcado por un quiebre drástico y la posterior reapertura democrática de 1983. Como si, a pesar del optimismo ambiental, perseverara todavía la necesidad de partir de un país asediado por sus fantasmas siniestros todavía próximos.

Subida a una nave que viaja en la niebla, entre fiordos nórdicos, la poesía de Negroni sigue buscando un espacio diferente que deje atrás la tiranía. Se huye de la opresión. Incluso cuando más de una década distancia *Islandia* de la dictadura militar argentina de 1976, no caben dudas que ese período constituye una de sus condiciones de producción⁷⁵.

Islandia representa, pues, esa isla en la que “no hay nada” y que, sin embargo, conduce a una tierra poética donde la «democracia» como espacio de autodeterminación, es reinventada tras un “medievo oscuro y deslumbrante” (Esquinca, 2008). Las referencias contextuales más próximas, sin embargo, son ineludibles. Allí donde la dictadura militar quiere imponer una tierra firme, un suelo semántico unívoco, referente a la “unidad nacional” concebida en términos represivos, Negroni reclama una isla entrevista en sueños, un lugar fantasmagórico que reaparece en otros de sus textos bajo la forma del gótico que fascina a su autora (Negroni, 1993).

⁷⁵ Si bien la primera edición de este poemario es de 1994, precedido por *De tanto desolar* (1985) y *La jaula bajo el trapo* (1991), el vínculo entre su escritura y la “gran noche de la dictadura” queda trazado de forma explícita en una de sus entrevistas (Esquinca, 2008), aunque la autora aclare que sus desplazamientos geográficos no han estado motivados por la necesidad de exiliarse. Quizás no sea especialmente arriesgado sostener que el efecto subjetivo de ese contexto sofocante queda atestiguado bajo la forma de una *intensificación del deseo de fuga* presente en *Islandia*.

Lo antedicho, sin embargo, requiere al menos una precisión. Eludir lo autobiográfico no constituye un interdicto para hablar de sí, a condición de asumir una distancia con cualquier registro épico, introduciendo una ironía crítica que socava estos lugares de género pre-asignados (tal como puede reconocerse, por ejemplo, en *Andanza* [2009]). El desnivelamiento es nítido: Negroni introduce en *Islandia* un hilo alusivo que remite a fragmentos de su propio viaje existencial, estableciendo un “contrapunto anacrónico” que perturba el discurso heroico masculinizado. De ahí la referencia al “sí mismo” ligado a un orden trastocado e inseparable a determinadas condiciones sociales.

Por otra parte, ¿no es acaso el otro, incluso ese Otro que se insinúa en “ellos”, una superficie en la que se proyecta nuestra vida? ¿No son “ellos” una forma por excelencia de decir-se, de poder dar cuenta de sí? No se trata, desde luego, de una proyección egocéntrica: si las referencias impersonales funcionan como un espejo imaginario que contribuye a la auto-comprensión, ello se debe ante todo porque no somos *fuera* de esas relaciones. Si contribuyen a tal fin es porque están ahí no como fondo de un sujeto ya constituido, sino como *condición constitutiva* de nuestra identidad cambiante.

Ese Otro, pues, marca nuestra itinerancia descentrada y, por extensión, también desacralizada. Poco importa, pues, *la identidad de ese ejército espectral* que merodea *Islandia*. Podría reenviar, en primer lugar, a los personajes de la literatura nórdica, aunque esta vez tamizados por la distancia que introduce lo paródico, socavando lo que hay todavía de “épico” en esa literatura. La autora, sin embargo, retiene la osadía del viaje y sus penurias, incluyendo el riesgo del naufragio. Y si la parodia funciona aquí como distancia (con respecto a cualquier dimensión heroica del sujeto), el exilio en cambio persiste, ante todo, como el peculiar desplazamiento que lo poético produce.

Doble propósito entonces: retener de este viaje mitológico la condición imaginaria del Otro (lo que no significa en absoluto «falsa») y devolverlo a las vicisitudes del exilio. Este Otro, sin embargo, está horadado. Opera más bien como una ausencia creativa que permite dar cuenta del viaje y del desarraigo que produce.

Vuelvo así al momento en que ese sujeto (colectivo) se cose a la desgracia, con el sueño, labrándose en una distancia que no sabemos siquiera si es válida. *Islandia* quizás no sea sino un horizonte de la escritura. Y si bien no es propósito de estas reflexiones ahondar en el repertorio de sus recursos, lo menos que podemos hacer es destacar la heterogeneidad que late en su costura, el espacio conmovedor al que abre, incluso –o precisamente– porque se trata de un espacio ligado al exilio, como *arrojo a otra parte*, sin garantías ni regreso.

Con todo, permanecer en esa *Islandia* magnífica y perturbadora, estructurada como un archipiélago fantasmagórico, supondría el exilio como referencia temática y, simultáneamente, como desplazamiento que horada la propia posición de enunciación. El cuestionamiento del “narrador” del viaje, del poeta como héroe, de la épica como posibilidad hacen, por así decirlo, su trabajo. El exilio desestructura la pro(e)sa poética: los *extranjerismos* irrumpen entrecortando el discurso hilado, la saga legendaria; el viaje se enrarece y no se sabe quién habla. Lo que es más decisivo: el “lugar” *desde* el que se habla es móvil, huidizo como una barca perdiéndose en la niebla.

A mi entender, para extraer las consecuencias necesarias del exilio como horizonte enunciativo, es necesario desplazarse hacia otros de sus textos. Es ese desplazamiento el que permite reconocer una *fractura radical* desde la que se formula el poema. Aunque sin ánimo de establecer una suerte de periodización, considero que dicha fractura puede reconocerse de forma manifiesta en *Arte y fuga* (2004): un poemario que se funda, él mismo, en la extranjería de la escritura, en la escritura como extranjería.

En este poemario, el “reflejo oscuro de la nada/ cruza el lenguaje” (2004: 7). Ninguna puntuación que deje descansar. Ningún signo mayúsculo para una escritura que se fuga: “en el asombro/ oscuro del poema” (2004: 9), María Negroni se entrega a esa región incierta donde no hay suelo, donde las líneas, en vez de cerrarse como “obra”, se fugan trazando una “música abierta”, capaz de agrietar, de decir las grietas, de revocar el poder de una sintaxis normalizada. Tal vez porque detrás de la “realidad” persista el movimiento deseante que la socava: “el Deseo –dijo el rabino de Praga/ hace existir/ la irrealdad de todo” (2004: 8). El deseo performativo desplaza: hace estallar por el aire los pedazos de una totalidad convertida en irreal a fuerza de extrañamiento.

El “rabino de Praga” canta porque ha fracasado; canta quizás como forma de mejorar “la calidad del fracaso”, como una manera de navegar “en lo extranjero de sí mismo” (2004: 9).

La referencia a la figura del rabino no es accidental. Negroni se refiere de forma inequívoca –aunque tácita- a Rabbi Judah Loew (1512-1609), personaje legendario al que se le atribuye la autoría de un *golem* destinado a defender el gueto judío de Praga de los ataques antisemitas. Se trata, pues, de un ser inanimado que adquiere vida y, eventualmente, se vuelve contra sus creadores, se suicida o regresa a su estado inicial (Negroni, 2012: 87-88).

Si por una parte un *golem* lleva grabado en su frente el nombre de Dios, ¿no podríamos arriesgar la conjetura de la escritura en tanto *creatura*, esto es, cuerpo de barro que “inventa lo que somos” y “nos enseña a morir”?

Lo relevante, quizás, es que esa *creación de barro* se constituye como defensa de un espacio hostigado, incluso si ese hostigamiento no fuera puramente exterior a lo creado sino parte de su génesis misma. Somos ahí –en la finitud, más allá de los sueños de inmortalidad que merodean al autor como leyenda: “No hay más asunto que la habitación del abismo, más privilegio que la posibilidad –única- de encontrar nuevos enigmas” (Negroni, 2012: 180).

El poema, en su asombro, antes que apuntar hacia la Poesía como institución sacralizada, conduce hacia lo *extranjero* en el que volver a nombrarse y, más ampliamente, a nombrar *eso* presente que escapa:

es apenas
la urgencia de esperar
eso que siempre estuvo allí
interminablemente escrito
bajo la sed que escribe (2004: 10).

Sed sin sujeto, podría decirse o, mejor aun, la sed como sujeto, escribe lo que, indefinible, siempre estuvo allí. En cualquier caso, la singular “oscuridad desnuda” hace

su trabajo, impide el reconocimiento, nos embarca hacia la noche donde las palabras son “miguitas” que un “ruiseñor incierto” persigue encendido de infancia. ¿Qué es *eso* que estuvo desde siempre? Y ¿cómo podríamos esperar desde la *urgencia* lo *interminablemente escrito*? La extrañeza es lo único evidente. *Eso*, innominado, podría ser lo Real supuesto. Y, sin embargo, tampoco se trataría de algo escrito antes del deseo. Puede que *eso* no sea sino la incógnita, la X que el poema procura no tanto despejar como nombrar: desde la urgencia del deseo y la necesidad de una espera.

También en este espacio horadado del poema lo único que brilla son los fantasmas, una repetición que se fuga. Elusivo como el término que se espera. El corolario de ese resplandor esquivo no es la posibilidad de una «correspondencia plena» -acorde a un concepto semántico de verdad en el que “enunciado” y “realidad” coincidirían de forma unívoca- sino la búsqueda íntima de «fracasar mejor», tal como dice la autora en referencia a Beckett (2008).

Cualquier tentación psicologista, sin embargo, se toparía con la referencia al terreno material del lenguaje. Contra la pura introspección, “un animal más lento que el lenguaje/abocado/ sólo a lo que es” (2004: 12), se estira tras la música, sin certeza de la presencia, sólo unas “flechas invisibles”, el temblor de las hojas, mientras la sombra se traga la luz. Voluntad de *develar*, entonces, lo que nos desborda o nos sobrepasa, rasgándonos con flechas invisibles que no impiden una música a pesar de todo, proveniente de esa otra opción que es *cantar la nada*, como peculiar clase de música.

La pregunta crucial no se retrasa: “¿quién inventó la distancia?” pregunta Negróni, con una delicadeza inusual y aguda. No hay respuesta. Transitamos por un territorio de sombra, en lo incierto. La vida y el saber se juegan ahí.

una mujer espera
a orillas del río
para decir lo que no sabe (2004: 17).

Como ese río de Heráclito⁷⁶, uno se sienta a mirar lo que pasa, sin poder sustraerse. Procura decir lo no sabido, espera las palabras que mejor acerquen a la orilla. Y como no sabe *canta*: “canta como dormirse/ en el regazo del agua/ que la escribe” (2004: 17). El cuerpo mismo se hace río, viviendo en su deseo nocturno, que calla. No se puede hablar serenamente de la orfandad. Sólo cantar, “como emprender un vuelo/ hacia sí misma”, dejando que la pena se vaya junto al río.

En esa noche hay un sol diminuto, un lugar de niebla: la “demanda absoluta/ de la vida” lleva hasta ahí: “a ciertos fríos/ a ciertos besos oscuramente sueltos/ mejor no entrar” (2004: 22). Ahí, entonces: en lo que puja por decir-se, en lo que persiste indecible.

esas nieblas
donde la pena adorna
la caminata inmóvil del poema
y el Deseo canta
 lejos
 muy lejos
el inconcluso cuerpo
de lo real (2004: 23)

El poema transita; merodea una añoranza que vocifera a distancia de lo real o, por invertir los términos, lo real como distancia o antagonismo. Negroni lo dice sin circunvoluciones: “*Ningún itinerario conduce a lo real... Nada es suficientemente lejos...*” (2014: 24). Ninguna claridad atraviesa ese cuerpo; más aun: la niebla ni siquiera puede disiparse y el enigma que nos constituye apenas es asible: “la confusión de estar en un cuerpo/ nunca emigra” (2004: 24). El lenguaje persigue una ausencia: aquello que se nos fuga, lo que no encontramos cuando la búsqueda es de absoluto. En esa jaula, miramos más allá, desde la indesterrable confusión. Incluso si en esa jaula, “en el hogar del miedo”, se gestara un motín. Eso no resuelve el enigma. Las palabras finalmente mueren y lo que queda es “luz encerrada afuera/ciudad que no he de escribir” (2004: 26).

⁷⁶ La frase atribuida a Heráclito es referida por Cleantes: “A los que se bañan en los mismos ríos, aguas distintas cada vez fluyen, y las almas son exhaladas de la humedad” (VVAA, 1999: 27).

¿Quién, en efecto, puede escribir sobre la ciudad del exilio? ¿Y por qué hablar - todavía- de ciudad, cuando no acoge más que a unos espectros, cuando se trata estrictamente de lugares intransitables? ¿Qué sentido tiene esa escritura, cuando “llueve/ adentro de la música” (2004: 28)?

la música es el mundo –dice el agua
la música es el agua-
dice la sed que escribe
en el pequeño laberinto
armónico del cuerpo

luz leída o cielo memorioso
que somos y no somos
en el inquieto río
de tu nada

ah vida
como otra infancia
esta vez más adentro
el ruiseñor de sombra
cruza el lenguaje

nota contra nota
tu lluvia hospitalaria
no sabe decir cómo es
y no importa (2004: 28)

No saber forma parte del devenir poético: puesto que el lenguaje es nuestra madriguera, no hay más camino que moverse ahí, queriendo oír una música esquivada, el agua que suena, la sed que escribe en su propio laberinto. Lluve dentro de la música. El epígrafe de Paul Valéry (“*El dolor es una cosa muy musical*”) es elocuente al respecto. Lluve porque hay dolor y el dolor se convierte en música. La lluvia empapa el discurso que la aloja. Su agua erosiona el suelo y no queda más que el “río de tu nada”, la escritura que canta en la sombra del lenguaje sobrevolando. No sabemos cómo: allí el lenguaje, aquí lo real.

En esa superficie, la poesía de Negroni tiembla, horada los cercos, convierte el poema en agua, aquello que niega la fijeza del ser, el puro himno a lo existente, que no es más que “un jardín arrasado”. Vivimos en el hogar del miedo – ¿y qué es una madriguera, siempre en el límite de tornarse una trampa mortal?- pero no por ello se deja de gestar o parir: la hermosura, a veces, irrumpe para que ese jardín arrasado no sea todo. En esas grietas:

aparece con vida
la palabra cuerpo

hay que ver cómo canta
la ciudad exiliada (2004: 31)

El poema se hace sutil, elíptico, como si no pudiera decirse de otro modo. Se llega a un país imposible; el agua inunda el lenguaje y todavía se puede aparecer “ardiendo de ternura”. No importa tanto lo que se encuentra como la búsqueda misma, porque no es tanto saber qué inventa el agua como saber que lo que busca el agua es a ella misma:

esto que somos
un miedo en lo extranjero del lenguaje
un pedacito de tiniebla (2004: 33)

El lenguaje como extranjería, otra vez, nos enfrenta al miedo que somos, en esa “precaria casa/ de vivir”. *Eso* canta: innominado, lo que circula, se mueve, sin dejarse asir, en un “país de lo invisible”. Como en Orozco, la poesía no nace sino del desconcierto (Orozco, 1998: 90):

No es en este volcán que hay debajo de mi lengua falaz donde te busco,
ni es esta espuma azul que hierve y cristaliza en mi cabeza,
sino en esas regiones que cambian de lugar cuando se nombran,
como el secreto yo
y las indescifrables colonias de otro mundo.

Lo elusivo hace su entrada en el lenguaje, precisamente, a través del poema. La condición elusiva horada lo nombrable: lo ahueca, nos interna en “indescifrables

colonias de otro mundo”. A diferencia de Orozco, sin embargo, Negroni apela al despojamiento radical, incluyendo la adjetivación reducida a la que apela: la desnudez se hace gesto de entrega, una “herida que se sabe/ ternura encarcelada”. La experiencia de la extranjería, pues, es *eso*: una distancia insalvable que ninguna retórica suprime, la aparición de una pérdida que no está exenta de belleza, la que sube por el poema no sabido:

y es este desierto inmenso
iluminado más que nunca

donde soy
y no soy

el agua que te bebe (2004: 34).

Más allá la promesa (la ilusión) de saber; más acá, “volver con nada entre las manos/ y esa nada es la desdicha/fabulosa/ del poema” (2004: 36). En una patria desconocida, sin patria estrictamente, se alza la escritura no como conquista, ni siquiera como bálsamo: sólo un modo de estar, de morar si se prefiere, a condición de no hacer de la estancia una residencia serena en la tierra. Con Thénon o Pizarnik, Negroni se apresuraría a desmentir el espacio poético como morada o punto de arribo. En efecto, vivimos en la contradicción de ser (y no ser) agua, movimiento, sed. La “nada” aparece aquí no en su acepción nihilista, sino como posibilidad creativa, como aquello que abre a la dimensión onírica de la existencia:

nuestro sueño no existe
pero yo voy a escribirlo
en las derrotas de tu nombre (2004: 37).

La invocación del sujeto amoroso, el diálogo trazado entre los amantes, podría transponerse a una lógica más general: detrás de los nombres derrotados lo que irrumpe, al fin, es la posibilidad del sueño que la escritura abre, oscuramente, sin garantías. Ninguna negación a la luz; abrirse, más bien, ante esa región de la experiencia en la que todo nombre cae, se rinde, pregunta ante lo que hay afuera. Recordar, así, que “el río/ nunca estuvo en su nombre” es otra forma de referirse a la imposibilidad de un discurso transparente, capaz de cerrarse en su plenitud.

¿Para qué escribir, pues, si no es para “arrojarse en las aguas de un río/ con los bolsillos llenos de piedras” (2004: 46)? El paralelismo entre “exilio” y “suicidio” está trazado: “El suicidio es la continuación del exilio por otros medios. Otro nombre, sin duda más exagerado o estentóreo, para la misma huida” (2007: 129) dice Negroni en otra ocasión, en referencia a Sylvia Plath. En su posibilidad radical, la poesía es precisamente esa huida. O, si se prefiere, un *hundimiento* con “los bolsillos llenos de piedras”, quizás con la esperanza de tocar fondo, llegar al lecho del río, interrogar su deseo o su oscuro tránsito.

En la extraña adicción a la pena de las palabras, Negroni llega al punto en que “el cuaderno se llena/ de notas blancas” (2004: 52): el silencio hace su entrada en un discurso poético que no se erige en soberano (¿qué sentido podría tener esa soberanía en una “ciudad exiliada”?), sino que se entrega al fluir del agua, la temporalidad que nos enfrenta a la muerte y nos pone en un diálogo asimétrico, imposible de concluir. Reino de extranjería en el (im)propio reino: una isla, un contra-mundo, sólo puede dar lugar a una “moral de partir”, como una niña sin nada que aprender.

Ausencia doble: ni aquí ni allá. Habitando los umbrales Negroni se desplaza, sin asidero. Ni siquiera la experiencia amorosa o la finitud presentida en todo lo que late es estación final. Como un “animal desterrado/ deliberadamente mudo” (2004: 65), la escritura disloca las fronteras, corre a ninguna parte, porque no hay lugar para lo que no ha sido sin daño aún. Apenas un sueño, la música de lo inexpresable, sin puentes:

el desierto
se te parece
va en busca de sí mismo
persiguiéndose
tratando de entender
sus propias imágenes
eso
que quedó inexpresado
al expresarse
como un hambre
debajo del hambre (2004: 68).

La no coincidencia entre «poesía» y «poema» queda graficada como un excedente inasimilable, que no podemos expresar de forma estricta, incluso si a pesar de todo procuramos, como Jabès, atravesar el desierto.

La experiencia del desierto es, a la vez, la del lugar de la palabra –donde es palabra soberana- y la del no-lugar donde se pierde hasta el infinito (Jabès, 1984: 76).

Palabra soberana que, sin embargo, se pierde hasta el infinito. En un mundo donde el significante se erige como autónomo, dándose una ley, nos internamos en el desierto, no-lugar por excelencia, en el que todo se hace quebradizo, móvil, exilio inabarcable de una “palabra de arena”. El sujeto, arrojado a ese exilio, procura entender lo Real que escapa, un excedente que persiste a pesar de su voluntad, “de un hambre/ debajo del hambre”. Quizás por eso *atravesar el desierto* no puede significar simplemente un paso transitorio para salir a alguna región diáfana, un espacio de verdad clausurado o de una verdad como clausura. La desconfianza ante cualquier vestigio de saber absoluto no puede ser mayor. No resulta sorprendente que en su interlocución amorosa Negroni advierta:

desconfía amor mío
de las caravanas
que no han viajado bastante
para decir lo que no saben (2004: 70).

Lo no sabido, pues, acompaña de forma ineludible el viaje por una escritura que no se complace con el sonido de los estanques. Escribimos porque *no sabemos*. No hemos viajado lo suficiente si no sabemos decir lo que no-sabido. La paradoja íntima de la escritura, en este plano epistemológico, es que formula un saber sobre lo que desconoce. Verdades nómades, ligadas a una interrogación que nos deja indefensos ante un murmullo nocturno. En esa indefensión, la música del río fluye. La pena canta, como canta el silencio “en los inmensos/ territorios de tu nada” (2004: 73).

Tal vez sea esa la implicación profunda de la lucidez del poema, capaz de sumergirse en el río del instante, sin más reinado que el que se deja atrás o se pierde, “en la orfandad/ que hermosamente somos” (2004: 74). Sin resguardo. Una orfandad que ha de surcar el desierto, no para llegar a algún parador seguro, un oasis de dicha,

sino quizás para “inventar lo que somos”, acaso dar lugar a la belleza efímera, una luz resplandeciente en la noche, una música amarilla que es también nuestra casa de otoño, nuestra casa de lenguaje, fuera del discurso cartesiano de la certeza:

como un fulgor hecho de nidos
como una voz que enciende el bosque
o pájaro que toca
sólo para Dios (2004: 74).

Todo es extrañeza en esta latitud. El poema mismo se hace extraño, es interrumpido, se constituye en una polifonía en la que no hay voz suprema, como un testigo solo que ya no puede hallar tierra firme, un ruiseñor que canta para Dios, en esa soledad indeterrable, en el exilio que recorre los bosques. Condenado a la deriva, como una especie de libertad, no se marcha hacia una *utopía* más o menos sabida, sino hacia el propio desconocimiento, que mora en todo lo familiar. *Ir hacia lo que no sabe* es, en María Negroni, una forma de interrogarnos. Sin calma metafísica o consuelo en una nueva patria. Como dice la autora en referencia a Cage y Satie, si “(...) el arte es un puente de ningún lado a ningún lado, cruzarlo puede ser una aventura” (2007: 22).

No hay *Islandia* sino como pozo de interrogación. Búsqueda de una *tierra incógnita* en la que la niebla no impide una promesa (atenuada quizás, pero persistente) de libertad, despojada de una épica masculinista que impide la apertura ante lo incierto. El arte como fuga abre líneas de desplazamiento desde el presente; una *salida* sin garantías: un trazo “de ningún lado a ningún lado”. Se avanza (o se retrocede) a ciegas, movido por el deseo, *a un cielo aún desconocido*. Lo que no existe se convierte en un *todavía-no*, en una forma de imantar los pies.

Vano buscar la transparencia. Eso sería abandonar la tensión del pensamiento. La “pasión por el exilio” (Negroni, 2007) es imposibilidad de arribar a un punto estable desde el que poetizar o, lo que no es menos importante, un espacio para predicar. Esa imposibilidad, cimentada en una estética del fragmento, lejos de ser una forma que inhabilita, constituye una manera de cuestionar la realidad instituida desde un deseo que se desplaza cada vez que se pronuncia. La escritura como fuga se convierte así, ante todo, en la frágil conquista de una alteridad siempre por venir.

En suma, una escritura como la de María Negroni corrobora la hipótesis de que lo poético, lejos de ser reductible a un procedimiento de versificación, está ligado a la construcción de un exilio lingüístico, punto límite en el que el canto emerge como extrañeza musical. Estado otro de la lengua: aquel que permite internarse en lo desconocido, allí donde las certezas vacilan. En vez de un lenguaje formulaico, la poesía de Negroni se teje en la multiplicidad de sentidos que socavan la «presencia» como fundamento incommovible de lo real.

La «errancia» se hace camino. No se trata ya de un *destino* de la escritura, de un *lugar* al que podría arribarse mediante algún recorte temático. La poesía se mueve ahí o desde ahí: en el movimiento enunciativo que socava toda fijeza y que por mi parte remito a una forma específica de pensar lo comunicacional, no ya relacionada a una cierta eficacia en el acto de transmisión de un mensaje sino en términos de producción de sentidos que proliferan en la propia instancia de la enunciación.

En vez de certidumbres, una poesía así se mueve en la oscuridad de los trayectos, en el riesgo permanente del naufragio. Si escribir es partir, la escritura de Negroni es partida hacia ninguna parte: el espacio de una distancia que siembra el deseo y que permite cuestionar lo real como puro dato, herencia imperturbable a la que no cabría más que la resignación o el conformismo. Un cierto espíritu de revuelta reaparece en medio de tantos desaparecidos: no aceptar la épica de un sujeto pleno o transparente; no volver atrás, cuando la marca constitutiva de nuestra itinerancia no son sino los otros. No queda lugar para las proezas poéticas: la poesía es, ante todo, punto de fuga; exilio comunicacional que pone a distancia la ilusión de una morada primigenia, un suelo estable más allá de la fractura. El poema como asombro interroga, desde su música, los espectros que somos. En vez de *espejo del ser* lo poético es constituido como fuga musical que canta a la nada, trazando un recordatorio filosófico de que el «realismo» tiene una condición necesariamente ilusoria, incluso si, como ocurre con Octavio Paz, ese realismo confiere realidad también a nuestros deseos, añoranzas y sueños. Por esa vía, el poema se hace invocación de lo ausente, andanza hacia una libertad inédita que hace imaginables otras formas de comunidad humana.

Miguel Casado: la tienda de los nómades

“llamamos a nuestras ruinas recuerdos
una arena de sílabas y nombres propios
donde el alfabeto incubaba una oscura carencia”

Bernard Noël (2014: 185).

La poesía de Miguel Casado se mueve en esa zona de entrecruzamientos que caracteriza los pasos fronterizos. No tiene estancia fija. No asienta más que en ese espacio frágil y transitorio del nomadismo. Ampliamente reconocido como traductor y ensayista, Casado no cesa de desplazarse en una región poética difícil de delimitar, tomando distancia de la lógica reductiva del etiquetado que ha marcado las disputas en las últimas décadas en España (Casado, 2012)⁷⁷. No es especialmente arriesgado sostener que su escritura poética, con cierta vocación clandestina, contrasta con la notoriedad pública de su trabajo en la traducción y la crítica literaria.

Al respecto, la idea-fuerza de una *casa móvil* contribuye a esclarecer el modo en que Casado elabora su escritura poética. *Tienda de fieltro* (2004) condensa, precisamente, esa metáfora del tránsito, donde no hay ni puede haber patria alguna: ¿cómo podría existir semejante morada en el desplazamiento continuo al que la escritura (de la vida) nos lanza?⁷⁸ En efecto, el “fieltro” es ese material resistente que usaban algunas tribus nómades del norte de Asia para sus tiendas, como una casa a cuestras que protege de las temperaturas extremas y que está, sin embargo, en permanente contacto con la intemperie⁷⁹.

El punto de partida no puede ser otro que el extrañamiento. Si leer es viajar, la experiencia de lectura por *Tienda de fieltro* abre a un viaje en un doble registro o, si se

⁷⁷ Si bien la bibliografía referente a Miguel Casado como *crítico* y *traductor* es amplia y destacada, contrasta con la escasez bibliográfica referida a su poesía, probablemente a causa de la extensión y excepcionalidad de su labor en estos campos. Aunque no pretendo compensar semejante desequilibrio más que en cierto grado, considero que la escritura poética de Casado no ha contado con la suficiente atención crítica. Por lo demás, debemos a Méndez Rubio (2004) el intento más firme por elucidar esta poética. También puede consultarse la entrevista de Otero (2004) sobre *Tienda de fieltro* o la breve reseña de Díaz de Castro (2005).

⁷⁸ La afición de Miguel Casado por el estudio de los pueblos mongoles se transforma aquí en poética nómada, sin destino fijo, ávida quizás de un hogar imposible. *Tienda de fieltro* es el habitáculo móvil por excelencia que usaban esas tribus para guarecerse del frío.

⁷⁹ Casado se refiere a los mongoles, entre otros textos, en “Menú mongol” (2013).

prefiere, a una dis-localación en varios planos: la que produce la *interpretación* y la que ya está en acto en esa *escritura*, emplazada en regiones fronterizas donde lo narrativo y lo lírico se enlazan, como mutua contaminación, imposibilidad de deslindar en un gesto soberano lo prosaico y lo versal, subvirtiendo en ese gesto territorios codificados por la institución literaria en calidad de *géneros literarios*.

Dicho de otro modo: es en esa región en la que los géneros tienden a confundirse -sin perder su significación ni disolver sus diferencias específicas- donde la poesía de Casado se mueve, como si su condición de posibilidad fuera la subversión de una frontera estable. En un orden textual, esta confusión genérica se traduce en una *impureza* desestructurante: en la prosa del mundo pervive un núcleo de intimidad que conmueve y perturba lo exterior. La escritura se desplaza en esas líneas. Como tensión fecunda, no habría tienda sin intemperie ni tendría sentido alguno hablar de intemperie si no fuera porque necesitaríamos, de algún modo, refugiarnos en una tienda que nos proteja de sus temperaturas álgidas.

Atravesar la «experiencia de lo extranjero» necesariamente supone (o conduce a) una ruptura doble: con la *familiaridad del yo* y con la consistencia de la *realidad externa*, como si lo que estuviera en juego fuera una diferencia sutil, no dicotomizable, apenas trazada por una delgada membrana que distingue estos términos. Si uno de los epígrafes iniciales de *Tienda de fieltro* es claro en su derrotero⁸⁰, habría que enfatizar que no por ello el “elemento anticomunicativo” de la escritura de Casado deja de *comunicar* una distancia con lo presente. *La paradoja íntima de la incomunicación es que, a pesar de su distancia, constituye una específica forma de comunicación*. El fieltro aísla del frío externo, pero no deja de construir un deseo que desafía las grafías negras.

Tal vez habría que reformularlo de otro modo: *precisamente* porque hay diferencia puede haber calidez en un contexto de bajas temperaturas; una comunicación que se interna en regiones en las que la ilusión de transparencia no tiene nada que hacer.

⁸⁰ Casado cita a Joseph Beuys: “Una asociación con mi espacio Plight es el aislamiento. La otra es el calor del material. Sin duda, ese aislarse es un elemento anticomunicativo; difunde una sensación negativa, de desesperanza. Pero el fieltro tiene también otra cualidad: protege a las personas de su exterior, es también aislante en sentido positivo. Con él se puede confeccionar un traje o una tienda de campaña como lo hacen las tribus de los mongoles. Protege de las altas y bajas temperaturas, del mundo externo, porque acumula una gran cantidad de calor. Es orgánico” (Casado, 2004: 14).

Simultáneamente, una tienda así no puede ser morada duradera, espacio de alojamiento final. Uno termina saliendo (intentando salir), porque una tienda no es jamás un espacio autosuficiente. Se está ahí como condición de supervivencia, pero forzosamente somos lanzados a asomarnos al exterior, a exponernos a la intemperie.

Como en “La construcción” de Kafka (2002), ese espacio no logra cerrarse sobre sí mismo, devenir *mónada*, hacerse un plácido lugar de estancia. La comparación no es meramente superficial: además de la precariedad del “hábitat” (una madriguera, una tienda), tampoco en Casado sobrevive el código heroico: no quedan vestigios ya de un sujeto identitario que controla el espacio en el que se mueve. Lo *ilegible* está ahí; sus restos inasimilables. No revela nada ni conecta a una subjetividad unificada, no escindida, que vendría a restituir la plenitud del sentido tras el flujo de pequeños acontecimientos. No hay «héroe» sino a lo sumo un punto de observación que interroga *zonas de opacidad* insolubles⁸¹. Un distanciamiento producido, que rehúye las identificaciones fáciles, para hundirnos –hundirse– en un desasosiego en el que ni siquiera está desterrada la dulzura.

En el núcleo de este habitáculo, si todavía tiene algún sentido la idea misma de «núcleo» en una poética descentrada, mora una dimensión conflictiva que interroga las respuestas. No se trata, pues, de un espacio donde reposar, un solaz para abandonarse al goce de la estancia: el *zumbido*, la *interrogación* impide el cierre de la estructura sobre sí misma, la estabilidad de un interior representado como “pleno” y una exterioridad representada como “amenazante”. Más bien, esa interrogación horada toda certeza de plenitud e introduce un *antagonismo* en el seno mismo de la subjetividad que, a lo sumo, posibilita alguna operación de *centramiento*, esto es, la creación de ciertos *sentidos estructurantes* de la existencia.

Si bien podría seguir deshilvanando estos hilos comunes con respecto al relato de Kafka aludido, me contentaré con señalar que en ambos casos pervive una extranjería radical en tanto experiencia que desmonta la posibilidad misma de un lugar final de enunciación. La erosión de un lugar fijo desde el que se escribe se convierte, así, en condición de producción. En tanto estructura descentrada y polifónica, su escritura nos

⁸¹ A semejanza de María Negroni, el “protagonista” del viaje rehúye cualquier referencia épica y ni siquiera es planteado como una instancia invariante a lo largo de la variación de los acontecimientos.

emplaza en una deriva constitutiva. No hay lugar para la restitución mítica de un Lugar (significado como tierra soberana, sustraída a la inestabilidad del movimiento). La «autoría» en este contexto ya no remite a una originalidad esencial del enunciador sino a posiciones inestables del sujeto que participa en la producción social de sentido.

No por casualidad *Tienda de fieltro* está compuesto por diferentes secciones que secuencian un *devenir sin término*, en el que no cabe suponer la identidad consigo mismo del que viaja: “Del azar”, “Notas sobre el antiguo tema de dejar la ciudad”, “Para ordenar los plurales” y “El aire”, como operación de montaje, muestra más bien una inconsistencia insalvable del sujeto, una «diferencia» irreductible, el punto en que la voluntad de ordenación es, si no abandonada, sí al menos confrontada con sus límites. En todas estas estaciones persiste la huella de una dimensión incontrolable de la exterioridad. Incluso “dejar la ciudad”, esa suerte de abandono de lo natal, exige unas notas a pesar de todo, como si la escritura fuera una forma de visitar las huellas ya borrosas de lo transitado.

En una escritura así, lo monumental cede su lugar a lo ínfimo, aquellas zonas desapercibidas de la experiencia que estrictamente *no quieren decir nada*, incluso si en la labor interpretativa no nos privamos de asignar una significación. Como detención singular “en el valor irreductible del detalle y la in-significancia” (Méndez Rubio, 2004: 206) se trata de una forma de mirar en la que lo mínimo resulta perturbador. Lo utópico ya no aparece ligado tanto a un futuro deseado sino al revés de la experiencia, a su negatividad implícita, capaz de poner en crisis lo presente.

En el proceso material de producción poética aparecen las resistencias mismas del material. Lo desconocido está ahí: aquello que se fuga y atraviesa el discurso. El poema, pues, ya no da cuenta de un lugar de saber sino de una tierra de nadie en la que no hay soberanía posible: la apertura horada cualquier totalidad de sentido estable. La imposibilidad de clausura se transforma en fragilidad de un temblor: “Lo real, su materia imposible, se resiste al control tranquilizante por parte de cualquier orden ideal, de toda afirmación ontológica” (Méndez Rubio: 2004, 208).

Sustraída de la idea de una narratividad secuencial, la poesía de Casado es esa escritura (gratuita) que no tiende a nada: una *deriva de sentido* en la que no quedan más

que fragmentos simultáneos, restos narrativos arrancados de su carácter sucesivo. No hay teleología que resista los azares de la existencia. Las velas negras de Teseo no conducen a ninguna parte. Las velas, como las formas, están fracturadas. El azar traza su deriva en una cotidianeidad extraña. Como discurso poético *sin fundamentos* abre a la experiencia de lo desconocido. No se trata, desde ya, de la mera celebración de un discurso sin verdad, sino de su suspensión como sutura discursiva. Es esa suspensión, quizás, donde la promesa de verdad se abre como interrogación que no desiste de dar cuenta de lo real aunque más no sea de forma provisoria.

La falta de una verdad última lanza, de este modo, a una empresa sin término, provocando una dispersión del sentido ineludible. Así, podría arriesgarse que la poesía de Casado se detiene en las intermitencias, en la respiración de las cosas, aquello que está “fuera de cámara” y que, no obstante, apuntala secretamente la “escena”.

El paralelismo con la producción cinematográfica (Méndez Rubio, 2004) permite reconocer tanto el valor concedido al “fragmento imprevisible” como a la “discontinuidad heterogénea del montaje” o la “incertidumbre” presente en el movimiento. La totalidad aparece así como huella de una ausencia, de lo que falta. Bien podría remitirse una escritura así a la crítica del concepto de «totalidad» (en la línea de Adorno o Lyotard) o al cuestionamiento de la tesis de un «sujeto transparente» o un «sujeto racional» (en la línea del psicoanálisis o del postestructuralismo francés). En efecto, tras esas dos críticas nos topamos con un sujeto escindido que no puede más que reconstruir algunos fragmentos de un fluir inabarcable, correlativo a la ausencia de una totalidad cerrada.

Lo dicho, sin embargo, no convierte la escritura en un juego puramente autorreferencial o a-referencial. Tal como ahonda Casado en otra parte (2012), lo que esa forma de escritura pone en juego es un saber marcado por el extrañamiento, sin perder por ello su vínculo con un contexto existencial. En este punto, la negación de un «significado trascendental» no equivale a la negación de todo sentido. Una vez más, con lo que nos topamos es con una pluralidad semántica que permite la remisión a un campo referencial y, simultáneamente, interrumpe cualquier presunta univocidad o transparencia del lenguaje. Quizás en esta andadura pueda interpretarse la “poética utópica”

(...) en tanto dirección imposible en la que, no obstante, cabe construirse y construir: trabajar en el bloqueo del sentido, detener las líneas de fuga de la trascendencia, entregarse al partido de las cosas. En términos pongeanos: «hablar contra las palabras» (Casado, 2012: 240).

Avancemos, pues, en este tránsito. Urdido por un trabajo técnico minucioso –la versificación se hace punzante, la adjetivación se torna mínima, la rítmica repiquetea imprevisible y la economía metafórica se hace potencia de la escasez-, *Tienda de fieltro* no *avanza* en términos lineales, sino que *circula* de un modo desordenado, no dialectizable: el sentido corre sin vallas, en un flujo o un magma que el discurso no puede detener ni controlar. Lo heterogéneo, lo que arruina la dicotomía interioridad/exterioridad, ingresa como una diversidad de *pasajes* por la vida cotidiana, trazando un desplazamiento interminable tanto en el espacio como el tiempo⁸². No hay destino sino desasosiego atenuado por la aparición de una cercanía entrevista. La extranjería irrumpe inclusive en lo natal, como el poema inicial “Grajos”, donde hay “música de la retirada” y penumbra para los que permanecen hasta el final. Como una premonición, contra toda ilusión de un azar conjurado (ligado a una supuesta familiaridad), Casado se mueve en un horizonte de lejanía (comprometiendo la insistencia muda del pasado).

La escalada hacia lo fantasmático se dispara: los “tiempos de plomo” se diseminan a todos los tiempos, sobre un fondo grisáceo, en la química de la amargura. La letra inconfundible de un sobre reafirma la percepción de que “la vida parece abierta”. Quizás en esa lectura empieza ya a figurarse otro tiempo, no tanto *a pesar de* la constatación de la derrota sino precisamente *por* ella. La referencia a la derrota, por lo demás, remite en este contexto no a una suerte de fatalidad metafísica sino al efecto de una historia efectiva que parece prolongarse más allá del franquismo, para comprometer una fase postdictatorial marcada por un movimiento de falsa reconciliación. En un diálogo con un otro ausente, “se hace la pérdida más espesa” (2004: 19):

⁸² En una nota realizada por Eloísa Otero (2004), Miguel Casado dice a propósito de esta dicotomía: “Para mí no funcionan las frecuentes distinciones entre lo cultural y lo vital, entre lo interior y lo exterior. La vida es un curso, un continuo gotear del tiempo, que lo va recogiendo todo, haciendo que todo se suceda sin argumento ni sentido. En ese curso, la poesía actúa como una suerte de puntuación, como un modo de percibir lo que ocurre, lo distinto o singular, lo que por un momento parece parpadear con sentido”.

Aprieto las mandíbulas con fuerzas mientras duermo
y duele la boca por la mañana,
nunca se nos ocurrió navegar
alzando el aviso de la vela negra.

Sin señales, la marcha se hace en un *tiempo de duelo*, en el que la incertidumbre no equivale a advenimiento. Se escuchan las pérdidas. La derrota merodea. Vienen desde un sobre de letra inconfundible. Pero, en clara alusión al mítico rey Teseo, “nunca se nos ocurrió navegar/ alzando el aviso de la vela negra”, en el azar de lo que queda en la oscuridad, de lo que se pierde en altamar, de lo que naufraga sin preavisos ni señales.

Íntimo reaprendizaje del dolor, así, en el azar existencial que afecta toda vida. El frío está ahí; también en la boca. El otoño cae dentro y el viento viene trayendo un renacer, enojosamente marcado por la lentitud, rodeado de rutinas, como ese calor de la espera que apenas halla consuelo en lo posible, en la creencia de que “hacemos/ todo lo que es posible hacer” (2004: 21).

Un canto imposible –“esta rasgadura del aire”- habita este tiempo, dándole algún sentido a vivir, aunque fuera una sola tarde. Pero no se trata de un «sentido» dado de una vez por todas, de una presencia resplandeciente que negaría el azar o la contingencia. No hay garantía metafísica ni fundamento esencial que opere como sustrato último de esta temporalidad plural que el poema procura significar. A lo sumo, *si hay sentido* es precisamente la ordenación contingente e inestable que hace el sujeto en la dispersión fortuita de los acontecimientos.

Los debates metapoéticos no son ajenos al propio poema: en su dimensión reflexiva, acompañan la escritura horadada, semejante a una pintura de “trazos grises en la masa ocre” en la que se perfila la oquedad de lo humano. Casado no prescinde aquí de la referencia de un tránsito que *no quiere decir nada*, la rememoración de un instante sin transcendencia, una risa que no implica más que una complicidad pasajera, una descripción de estación de ferrocarril que se limita a reconstruir algún día de fiesta en un pueblo cercano, un recuerdo más lejos, campos verdes vistos a través de cristales de autocar, cuando levanta la vista de un libro, una balanza en la que no se sabe bien “qué

se podría pesar”, mientras una bandada de vencejos “cruzan el papel, la discontinua/caligrafía negra” (2004: 27).

Los dientes invisibles reafirman la contabilidad de la ausencia. Lo anecdótico es parte de una escena fortuita, detenida en el instante que no tiene qué pesar (o no lo sabe). La escritura entonces se hace “discontinua caligrafía negra”, opacidad sin sentido último, balance que viene de atrás, sin saber bien en qué sentido podría reafirmarse un centro gravitacional. Como queda plasmado en *Inventario* (1987: 23): “No ser nada, sólo/ ser cuenco a la tristeza/ que me precede, que se basta en ser/ sin que yo sea. Pienso y permanece/y no pienso, otra vez balancearme, / balancearse ella sin que yo sea”. Se trata, pues, no tanto de un instrumento que mensura los recuerdos como de un acto discontinuo en el que el sujeto se balancea y se suspende en lo que es. La ausencia reaparece como realidad que precede, sin origen. El simulacro de estabilidad se desbarranca. Los valores no están fijos y, lo que es más inquietante aún, la balanza misma se balancea.

EN la cuneta, una balanza vacía,
los platillos descentrados,
mohoso el seguro que ha de soltarse
para conocer el peso (1987: 47).

¿Qué pesar entonces? El moho es inequívoco; hace tiempo ya que no se pesa nada. La balanza está vacía; arrojada al margen, descalibrada por falta de uso. En vez de devolvernos una suerte de “ganancia” existencial, nos expone a un gasto o un excedente en el que no somos más que un “cuenco a la tristeza” precedente. La balanza nada arroja. Como diría Bataille, lo literario más que transportarnos a la felicidad que promete, la termina postergando (Bataille, 2001: 84):

La literatura no tiene otro sentido que la felicidad, pero esa búsqueda de la felicidad que efectuamos al escribir literatura o al leerla parece en verdad tener el sentido contrario de la desgracia.

Con la escritura de Casado regresa lo espectral, un “duende inconcebible” que habla no se sabe en cual lengua (la “propia” o “ajena”) sobre su antigua residencia de luchas y una distancia política que se erige entre dos mundos, presentificada en un

encuentro fortuito. Un vuelo cruza el papel como discontinua caligrafía negra. Tal vez esa libertad de movimiento sea lo que ensombrece y angustia. No sabemos qué pesar. Dónde ha de reposar la mirada, si acaso pudiera reposar.

La “desgracia” no aparece, con todo, como simple tristeza ni como sentimiento trágico. Se trata más bien del paso como zozobra del sentido y del sentido como zozobra: la *desgracia* entonces no como acontecimiento localizable, vivencia puntual, derribo de un fulgor que le preexistiría, sino como dimensión en que la felicidad no puede advenir, pasaje en que la plenitud buscada se atiborra de espectros que opacan las trazas escritas e impiden, estructuralmente, toda sutura. Por decirlo metafóricamente: no ya la esperanza de un estado reconciliado que aguardaría tras el viaje, sino reinicio de un viaje incesante.

La afirmación precedente, sin embargo, no niega un específico horizonte de búsqueda, el nomadismo que hace de cada huella el punto de una nueva partida. Bien podría arriesgarse que, a pesar del instante arrancado con violencia del inextricable flujo del acontecer, está la *promesa* de un espacio donde habitar, siempre postergado, como una tienda de fieltro que resguarda del frío, luego de la carretera y sus “riesgos triviales”. El amparo, pues, no puede sino diferirse (2004: 31):

El invierno se filtra en el otoño
en forma de oscuridad,
multiplica las fronteras invisibles,
cortina de agua, cuerpo de noche.

Un cuerpo nocturno recorre otra vez las fronteras del frío. Lluve afuera y aunque es difícil mirar en la oscuridad, el tiempo parece vallado, como si en sus esquinas más inermes persistieran heridas sin decir: una dicha triturada, filtrándose en un presente otoñal. Los recuerdos se precipitan como una fina lluvia sobre un cuerpo de noche moviéndose en el espacio roto de la representación.

El azar de la memoria trae alguna historia y la percepción se agudiza en la lentitud del descanso, antes de reiniciar el viaje de otoño. Como a menudo ocurre en los mejores pasajes de la poesía, *lo visto* no es más que una apoyatura para disparar la

potencia evocativa del poema. No se trata, ante todo, de lo que vemos (un paisaje, un hombre en la carretera, un políptico de San Vicente), sino de la textura de la mirada y la suspensión del tiempo en el instante que opera.

Esa forma de ponerlo todo
entre paréntesis y a la vez
la voracidad de los detalles, la obsesiva
observación, el tacto (2004: 33).

La observación como *tacto* de la pulsación de las cosas y los seres humanos, como si en este fluir el “yo” no fuera más que un punto de pasaje por un *continuum* inagotable, testigo distante de unas huellas de éxodo que intensifica la percepción de los contrastes: una multitud que obliga a pisar las lápidas, el acto de alejarse que permite reconstruir el espanto en una playa argelina, la conciencia agudizada de un dolor anónimo que no cesa y socava las islas mentidas del yo.

Tal vez la escritura poética de Casado sea una firme negativa contra la petición de dar consuelo a través del poema. Más que bálsamo, el poema se ofrece en la superficie de su herida; más que reparación o conciliación, su poesía se hunde en esa zona de incongruencia en el que ya no hay lugar para el sosiego, pero tampoco para la desesperación: sólo una “obsesiva observación”, detenerse en los detalles nimios, desapercibidos, que configuran un mundo puesto entre paréntesis. La escritura se hace así reflexión incesante, *pensamiento del afuera* -por tomar un préstamo de Foucault- que no podría ser sin el lenguaje –“pura exterioridad desplegada” (Foucault, 2000: 11)- que lo constituye.

Sin embargo, en el devenir poético de Casado el “sujeto hablante” o mejor -y para desplazarse de cualquier concepción que mantiene la primacía de la voz-, el sujeto que *escribe*, no *desaparece* en el afuera⁸³. Quizás habría que insistir más en la experiencia de la *confusión*; en la imposibilidad última de *separar* «interioridad» y «exterioridad». Porque en *Tienda de fieltro* no hay una economía dicotómica ni un simple borramiento del sujeto que conduciría al «grado cero de la escritura». La experiencia que mejor le cabe es la de un *flujo escritural* que enlaza de forma

⁸³ “La palabra de la palabra nos conduce por la literatura, pero quizás también por otros caminos, a ese afuera donde desaparece el sujeto que habla” (Foucault, 2000: 14).

inextricable estas coordenadas en las que nos movemos y que diferenciamos construyendo la distinción entre lo interno y lo externo.

La resultante de esas trazas nómades tal vez sea una geografía reflexiva del desasosiego, un deseo de “dejar tranquilo el tiempo” cuando menos inquietante: un deseo así (“ponerlo todo/ entre paréntesis”) implica ya la melancolía como memoria de la pérdida, punto basal de ese viaje por el instante y la interrogación interminable que lo acompaña. Otra vez, estamos en el «tiempo del desamparo» blanchotiano⁸⁴: ese instante absoluto que permanece intemporal, como una lápida que pisamos, un silencio que se abre paso en una conversación y los recuerdos de nada que perforan, la sombra asomándose en la nuca, ese “extraño/ elogio de lo imposible/ que acompaña al que no supo detenerse” (2004: 36), este atropello a lo que nos resultó decisivo. *Diáspora sin regreso*, aunque retorne el azar de las pérdidas o continuidades no menos sorprendentes.

“Notas sobre el antiguo tema de dejar la ciudad” inaugura un tiempo de partida quizás más radical. Si en “El azar” el desplazamiento está alumbrado todavía por la posibilidad de un regreso (aunque -¿adónde podría regresarse ya?-), en este pasaje se toma nota de un momento al que ya no se vuelve: un umbral sin retorno, en una ciudad de la que “van quedando sólo/ los fantasmas” (2004: 43). La conmoción se adivina: por su condensación, su vulnerabilidad, su calidez susurrada. No es que ese nuevo tiempo sea nítido: siempre las fronteras confunden a los que se internan o los que se internan las ponen en suspenso, confundiéndolas. Todavía hay una despedida donde sólo quedan fantasmas, el recuerdo vacilante de nombres de antiguos compañeros que ya no están, el fantasma tácito, no dicho, de un tiempo duro, plomizo, ligado al franquismo y puede que al espectro del «nuevo fascismo» al que se refiriera Pasolini en la década de los 70⁸⁵.

⁸⁴ “*El tiempo del desamparo* designa el tiempo que, en todo tiempo, es propio del arte, pero que cuando históricamente faltan los dioses y el mundo de la verdad vacila, emerge en la obra como la preocupación en la cual tiene su reserva, que la amenaza, la vuelve presente y visible” (Blanchot, 1992: 235). Poco más adelante, el autor concluye: “El poeta es la intimidad del desamparo. Solo, vive profundamente el tiempo vacío de la ausencia y, e él, el error se convierte en la profundidad del extravío, la noche se convierte en *la otra noche*” (1992: 235).

⁸⁵ Aunque Pasolini se refiere especialmente a Italia, la referencia al «nuevo fascismo» puede hacerse extensiva al mundo occidental, que basa su poder en la promesa de mayor bienestar y comodidad (Pasolini, 2009: 39), capaz de reorganizar el mundo de forma totalitaria, bajo imperativos hedonistas que desconocen y reprimen radicalmente tanto a *los* otros como *lo* otro. La imposición de un modelo consumista se convierte así en “una falta brutal de capacidad crítica” (2009: 274) que predispone favorablemente hacia un poder dictatorial que no es otro que el del capitalismo.

Las referencias (políticas) a ese período siniestro están ahí, sutiles, insinuadas, como un dolor demasiado profundo como para ser pronunciado en voz alta, inseparable de las coordenadas de la propia existencia, incluso la más privada, como la estancia en una cárcel o el Alzheimer de una madre. Dicho de otra manera, lo político aparece en la sobriedad de unas intermitencias, en la temporalidad caótica del recuerdo o esa forma de interrupción que es el olvido. Hasta la tierra lentamente arde, como la memoria materna y los ojos que el viento hace sollozar, buscando colores nítidos. Los detalles, en este contexto borroso, se hacen especialmente evocativos de la congoja (2004: 47):

LA RAMA en el ojo,
como en el árbol, desnuda,
que el viento bambolea.
Sube y baja con el viento,
azota, misteriosamente
se la ve desde un sótano,
al pie de la escalera.

Algo perturba la mirada. El movimiento del viento es también una interrogación sin respuesta. Se mira desde abajo: en un sótano. Signos que no sabemos qué dicen, si es que dicen algo: irrupción de un misterio que emborrona la desnudez del ojo confundido. Como si lo real no dejara más que restos incomprensibles, una visión que no puede despojarse de un grado de ceguera, una *miopía* irreductible del que mira. Sin solución para el enigma. Sólo persistencia de signos; la rama que lastima la posibilidad de una mirada límpida.

“Notas...” tal vez podría condensarse en esa despedida de lo familiar: la extrañeza, las palabras que resbalan, la percepción de una niña que se mueve “con cuidado de no pisarlas” (2004: 56), la madre que olvida. Unas vivencias erráticas vagabundean en preguntas no dichas, casi sin formular, más allá de los “códigos de la costumbre” (2004: 58), lejano a aquello que retorna, lejano a todo, salvo a la poesía, viva dentro del ojo. Pero ¿quién sabe qué significa lo que se dice? La cabeza empastada apenas lo sospecha y ni siquiera hay luz.

(...) Y lee
sin entender la grafía negra,
esa forma plana del deseo,
plana y estéril (2004: 48).

«Grafía negra»: la tinta traza su propio destierro con respecto al “sujeto”. Escribe el deseo sus formas planas, su plano del que nada se entiende. El excedente trabaja dentro: como una sirena que “no avisa de nada”. Solamente estar, acompañar ese excedente, revolverse en lo que ya no significa ni está amparado en la memoria común. Un largo equívoco que las palabras y las representaciones no hacen más que acentuar.

Lo familiar aún insiste, pero des-rostrado, devuelto a la extrañeza radical que experimenta el sujeto. Como sombras que persisten “ahí abajo”, “obligando a levantar los ojos,/ buscar en alguna parte negada/ la nitidez del color” (2004: 51). Aquello que se emborriona no deja de retornar y, sin embargo, ningún asilo para darle alojamiento otra vez. En alguna parte negada pervive quizás la nitidez; entretanto, la experiencia decolorada es lo único consistente. Tal vez la escritura no sea sino ese gesto de apresar lo que se fuga, *la fidelidad a lo indecible*. Aquello que *no quiere decir nada* y que está, sin embargo, *ahí*. Un tiempo muerto de cercanía con las cosas, sin parábolas.

PASTO DE pensamiento,
la rama; memoria sólo
otras veces, se reconoce
objeto en el cristal. Enramados
ojos, derramados, que de pronto
estuvieran fuera (2004: 55).

La rama no es aquí un símbolo; a lo sumo, un significante que flota: pasto de pensamiento, memoria, órgano que se hace objeto, reflexividad que de pronto vuelve sobre el pensamiento desde la distancia del afuera. Su elasticidad no protege de la quebradura, del desasosiego del instante. Hasta las palabras “caen al suelo”. Llevadas al límite, se topan con aquello que las lleva a la afonía. A lo vivido, a lo que lleva al extrarradio (2004: 57): “y vuelves con silencio a preguntar, / a temblar en tu conocimiento/ incomprendible”. El silencio ahueca lo dicho; un saber no sabido interroga, tiembla en el instante, sin adivinar una totalidad que lo dotaría de un sentido

unívoco, punto de inteligibilidad en el que se clarificarían los fragmentos evocados, esas huellas mnémicas que el silencio sigue inquiriendo.

Sería ir demasiado rápido suponer que ese desplazamiento culmina en una especie de retorno al hogar natal. Como si la condición del poema fuera esa distancia del mundo, tras “una tarea minuciosa de destrucción” (2004: 58). No queda ya más que la memoria de historias lejanas; un presente nómada, que transita por los espacios del azar, desaferrado a las costumbres que fijan los pasos en identidades. “Es bueno estar lejos/ los que fuimos testigos” (2004: 58) dice Casado. Quizás porque ya no se puede vivir más que en otro mundo: el que sobrevive tras el desastre o la derrota. La referencia a un sujeto plural (*los que fuimos testigos*) no parece dejar demasiadas dudas con respecto al carácter colectivo de la experiencia a la que elípticamente se nos remite. ¿Testigos de qué? En cualquier caso, de una *mudanza* de mundos, de una distancia irreparable, de aquello a lo que no se quiere volver y que, sin embargo, reaparece de forma desplazada, en un tiempo que no ha suprimido la devastación planificada. La persecución todavía deja sus marcas en una actualidad desgarrada.

Vivir en la distancia se hace aquí *condición de vida* del testigo. No para rehabilitar una “imposible esperanza” (2004: 59), ni siquiera para quedarse solamente con lo que en la música sobrevive a la disonancia (como si pudiera deslindarse de la “falta de fin”): solamente seguir interrogando la “rara intensidad” de un poema leído, ahondar en las dudas sobre la interpretación, resistir la tentación de clausurar su sentido. El paralelismo podría trazarse: contra toda operación autoritaria de cierre (del poema, de la historia), una apuesta políticamente radical consiste en situarse en una grieta del discurso, *afirmarse en la apertura* que habilita a diferentes lecturas, incita a la duda, admite de forma entusiasta el rebasamiento de la interpretación por parte del texto, esto es, la irreductibilidad de la escritura a toda experiencia singular de lectura.

Llegados a este punto, la partida se hace ubicua. Como dice Casado en otra ocasión (2014):

Vivir es desplazarse, condición forzosa de nómada entre retazos de existencias y de personajes, de *otros* convertidos en *nos*. Así, sin identidad; con el vértigo de las separaciones, como en quienes fueron “niños juntos” y se anegan décadas después en la distancia impuesta por cada

trayectoria, y se funden en la falta de entidad de esa distancia. (...) El incesante viaje acabará descubriéndose como ruta de los muertos; el páramo originario, como tierra de *Pedro Páramo*. Mundo en que los muertos y los vivos conviven sin distinguirse.

La ciudad misma ha dimitido y apenas el mármol evoca algo que escapa a la transitoriedad de sus ritmos, la condición efímera, el desquiciamiento de sus calendarios. Sólo la rama cambia de lugar; se aprende a mirar así, desde esa lejanía: “lo que vive está dentro del ojo” (2004: 62) dice el autor, mientras llueve y la rama se dobla, anticipando posibles brotes. Pero el frío persiste y no hay vuelo aún. Dentro del ojo es posible dudar de la llegada de marzo, esa primavera en la que el vuelo es posible. O “una ráfaga de música/ en la cabeza” (2004: 63), en el que será posible alzar la vista sin que la *cadena de los fracasos y los aprendizajes* sea más que simultaneidades del mirar, aquello que nos constituye en lo que vamos siendo, en suma, “compañía/ para estos kilómetros que merman tan rápido/ hasta el cinturón de niebla” (2004: 63).

No se trata entonces de llegada a ninguna parte, aunque haya una “nueva casa”. Ni siquiera las abejas que están ahí conocen el lugar, la costumbre. A lo sumo, *mudanza* a otro espacio con sus habitantes diminutos y las peripecias del movimiento: una mirada compartida que acompaña intentando abrirse a lo plural y detenerse en lo revisitado. Se sigue viajando y la cercanía y la distancia coinciden: proximidad de lo extraño, de la anatomía sorprendente de la mirada.

“Para ordenar los plurales” ahonda en ese sentido del desarraigo, al punto enfático de sostener en uno de los versos del poema inicial “Guimarães”: “La conciencia de que vivo/ una vida que no es la mía” (2004: 69). *Vida otra*, como un “pequeño paréntesis” no exento de su gozosa representación, aunque la angustia sigue ahí, extrañando la vida de sí misma, arrancándola de su identidad. Si hay un intento de ordenación de lo plural es, precisamente, por ese rebasamiento primario desde el que se escribe: “no consigo ordenar los plurales” (2004: 72) dice Casado, entregado al flujo de imágenes de un trayecto que no parece tener término. Se atraviesa, en efecto, un “país vacío”, en el que el *nosotros* (desdibujado, más presentido que sabido) sale perdiendo siempre. Otra vez, la transversalidad de lo político se hace manifiesto: ¿cómo no reconocer ahí las huellas de unas luchas políticas que desembocan en el presente? Evitar hablar a plena luz del día no es un mero gesto de pudor: es quizás un acto de subversión

por excelencia; sustraerse a la transparencia del totalitarismo, que reprime la opacidad humana, su condición enigmática, el excedente en el que nos movemos.

Insistir en este punto contribuye a despejar un malentendido. *Lo político* no aparece aquí meramente como *temática recortada*, pasaje por una topología en la que el sujeto se erige como geógrafo de la miseria de los demás. Antes bien, su transversalidad está ligada, ante todo, al poetizar como crisis de la experiencia en tanto realidad estable y delimitada. Poetizar es *roturar*, abrir los conjuntos, sustraerse de totalidades ordenadas, construir sin conquista un afuera en el que las respuestas no pierden de vista su propia contingencia ante la pregunta que las abre.

No es que las referencias políticas más directas estén ausentes en *Tienda de fieltro*: desde la democracia al socialismo, partiendo de un contexto histórico en el que se entrevé la pesada herencia franquista y el atentado del 11-S. Tal como destaca Díaz de Castro (2005):

Lo privado y lo colectivo se funden diversamente en cada parte, dando cabida a la reflexión metapoética, un tanto punzante siempre (“la grafía negra,/esa forma plana del deseo,/plana y estéril”) y a la sugerencia sentimental, pero es en la tercera, “Para ordenar los plurales”, donde se logran algunos de los poemas más destacados, con ráfagas de poesía social, con reflexiones políticas inequívocas (“a cada uno/le asedia su enemigo y no sé si es posible/el socialismo en un solo país”), con la certera valoración del 11-S: “De la ruina de las torres/vendrán despidos y bombardeos,/un consuelo de banderas, un discurso/sobre el cambio de la vida/ que mejore sus grilletes. Los discursos/dicen lo que no nombran, cuajan/ lo que niegan”.

Sin embargo, a mi entender, la operación más radical del poemario no consiste en esas alusiones críticas fragmentarias, sino en un modo específico de estar y vincularse con el mundo social efectivo, ligado a la conciencia de la propia fragilidad, a la transitoriedad de las posiciones, al quiebre de los dogmatismos, a partir de un trabajo de erosión de las certezas pétreas que se ciernen sobre lo humano. En suma: en mantener abiertas las grietas (del sentido), ensanchándolas sin voluntad de sutura.

En esta poética, pues, la rememoración de lo vivido –individual y colectivamente, de forma indisociable y diferenciada a la vez- se articula al trabajo del sueño, pero también a una inagotable reflexión sobre el presente que ahonda en la

percepción de su opacidad: “*Cuando llegaron/ caía una llovizna y de aquí proceden/ los nombres Caminando-en-bruma, / Viene en bruma, Llovizna*” (2004: 73). ¿Qué lugar puede haber en esta economía discursiva para el lenguaje de la trivialidad? Sólo hay llovizna, bruma, nombres que llegan en la lluvia de la memoria y resisten lo obvio, aquello que se ha naturalizado como *evidencia*. En esta cortina de agua, la temporalidad está desquiciada: los tiempos, antes que recortarse, se confunden y “uno” –la unidad precaria que le atribuimos al que escribe- ya no es “uno”, en tanto identidad inalterada que se mantiene en el tiempo, sino un *devenir-otro*, que recuerda a Rimbaud.

Más radicalmente, el flujo escritural se constituye en práctica dialógica en la que los otros no son simples destinatarios sino *partícipes* del poema, como ocurre en “Toledo-Madrid-Córdoba”, donde Casado (2004: 74) incorpora versos de *El cuerpo del amor* de Norman Brown, a través de una cita no expresa, intercalada con los propios versos.

*La democracia no tiene monumentos.
No acuña medallas. No lleva la cabeza
de ningún hombre en las monedas.
Es iconoclasta. El sueño
es colectivo, aunque ni siquiera sea posible
conocer a quien sueña. Se detiene el tren,
va a adaptarse al ancho de vía.
Ya contaré el resto del viaje.*

En vez de una crónica más o menos realista del horror diario, la dimensión política de lo poético irrumpe en este fluir en su confusión con lo vital y de lo vital con lo colectivo, como experiencia de los otros y con los otros, incluso aquellos que obligan a la distancia y el distanciamiento. Lo político, entonces, bajo la forma del *escombros*, de aquello que permanece como ruina y los vestigios de un esplendor que no desaparece del todo. En suma, la forma que adquiere esta experiencia no es la del *recorte temático* sino la de un *fluir inextricable*, de una conversación interrumpida, en la que persisten *restos ilegibles* (arraigados incluso a la “vida privada”) que, antes que impedir simplemente la lectura, la someten al desafío de atravesar una dificultad, de afrontarla desde la subjetividad del lector.

No se trata en estas condiciones de ningún arcano indescifrable. La poética de Casado se aproxima de forma fragmentaria al plural de la experiencia buscando lo inadvertido, mientras los “discursos dicen lo que no nombran” (2004: 76). Aunque se trate de una experiencia que desborda cualquier referencia política explícita, la irreductibilidad de *lo político* se hace reconocible en una mirada detenida en el «fragmento» o mejor, al menos en determinados momentos, en el «escombros», como huella muda de luchas persistentes, memoria objetivada de las derrotas sobre las que - como diría Benjamin- un cortejo triunfal desfila con su botín pisoteando a los abatidos (Benjamin, 1987: 180 y ss). Siguiendo con la paráfrasis: el *escombros* como “documento de cultura” es, de forma inescindible, “documento de barbarie”.

No obstante lo dicho, no es preciso leer el poemario exclusivamente desde esa clave; tal vez, resulte más relevante el efecto que esa fragmentación produce: la imposibilidad de seguir sosteniendo una *épica del sujeto*, una secreta plenitud que lo habitaría, sustraída de este desplazamiento vital. Quizás “Pastrana, tapices de Alfonso V de Portugal” enfatice precisamente ese deshilachamiento de cualquier individualidad inflacionaria, heroica. Que los tapices procuren inmortalizar la gloria no niega la pérdida, “nuestra oportunidad de otro ser” (2004: 77). El agua brota de un túnel y a pesar de los vanos intentos de perduración, una “arqueología de la realidad” no puede conducir más que a la constatación de lo efímero. El sentimiento de *aporía* no es ajeno y el tránsito lo reafirma: cuando se está subido a un sueño, lo real es ruina, incluso si se reprime bajo una superficie de satisfacción. La poesía, en efecto, como discurso relativamente autónomo, aunque enlazado a la práctica vital, es ese tránsito o esa deriva de sentido que se desplaza por la memoria y la utopía.

“El aire”, última sección del poemario, nos devuelve otra vez a la consciencia de la levedad: la estepa y el vuelo, “sólo una postura/ contra el tiempo a final de enero” (2004: 90) y el valor de un abrazo nocturno.

Tan conocidos los acordes,
el curso interruptor de los versos,
otra clase de espera
en el corazón, las hojillas
de la menta por segunda vez.

Como si, *a pesar de todo*, de la insuficiencia radical de la existencia, alguna frescura fuera respirable otra vez, cuando el corazón se entrega a un destello de dulzura y los brazos en plena noche traen un aire promisorio. Las mudanzas estacionales se adivinan en el horizonte, “cuando todo es nuevo, en la mitad/ del invierno” (2004: 91). Hasta las hojas trepidan y el aire es hálito de nueva vida, en la transparencia del frío, en la longevidad de la lluvia. En un espacio a oscuras iluminado por las intermitencias de un cartel, otra vez se escribe la loca espera, la pausa insistente que se detiene en lo inobservado, la cercanía en la distancia.

“Hace/ menos frío cuando colgamos” (2004: 95), dice Casado con suavidad, la misma que celebra el alivio de sentir la respiración amada, reconstruyendo esa historia incompleta del “sí mismo”, con su otro aire de la nueva vida, aunque nada se sepa de ella, si es ayuda o vacío. A través de ese aire, el “esqueleto de mi historia” (2004: 97), la reescritura sin término, la cercanía que hace respirar otra vez, reanudado lo que en verdad nunca se detuvo, con sus “aceras en medio de la vida” (2004: 100). Y ¿qué es esa acera sino escritura de los pasajes, apertura exigente que impide cualquier término?

En un paraje así, hay a lo sumo estaciones de una marcha que se reanuda de forma periódica. Un tren que hace sonar una música apaciguadora, esos “acordes imprecisos/ que son del aire” (2004: 101). No hacemos más que cavar; arqueología otra vez de la pérdida, de lo que está inscripto como huella ilegible. Caminos hacia atrás, “un país de tierra” (2004: 102), que no está exento de instantes de belleza, en el “pulso del azar” (2004: 103). Y tal vez sólo ahí pueda residir otro sentido de lo bello: en los continentes que nacen del movimiento incesante. Nada regresa al mismo lugar; no hay regreso.

Entre *duelo* y *partida*, no ya la dulzura de un tiempo de reconciliación, sino un *tiempo inconcluso*, donde la apertura se hace promesa, devenir-extrañeza. Una tienda de fieltro para habitar la estepa. Como en otros casos, lo biográfico *está ahí*, entretejido, como una de las claves de lectura más o menos desfiguradas que apuntalan la escritura. En cualquier caso, cuestionar una forma de remisión unívoca a la dimensión histórico-biográfica de lo poético no significa, ni mucho menos, negar el anclaje vital que puede tener un poema ni su remisión a contextos histórico-sociales efectivos. La inteligibilidad

de un poema a menudo remite a ese punto de partida: una “percepción” específica, “personal e íntima” de quien poetiza. En ese sentido, nombrar poéticamente un objeto es convertirlo en parte de una estructura formal, sin que ello signifique su mera aniquilación.

El objeto adquiere una ambigüedad ontológica: ha perdido su opacidad inicial porque es postulado ante nosotros, pero la conserva porque no es un mero instrumento. Existe en la franja de intersección entre ambos modos (De Man, 1989: 104).

Así pues, entre la existencia material y la estructura formal queda apresado el objeto. Nada semejante, pues, a una pura disolución de la referencia, sino su transformación a partir de un acto representacional.

La sombra de las pérdidas y los resquicios del presente trazan una línea de fuga que hiere a una multitud que no puede reconocerse más que en una comunidad en diáspora, aunque ella misma lleve inscrita la marca de una distancia incontenible, que abre grietas o agrieta lo presente.

En esas condiciones, la construcción de una salida es tarea compleja e impostergable a la vez: supone abrir fisuras, alzar un pensamiento exteriorizante, un proceso centrífugo de la escritura como *pensamiento en movimiento*, que no acepta a secas hacerse *pura abstracción* ni desistir del *espesor de lo sensible*. No para suprimir lo desconocido, esquivar la intemperie, expulsar de nosotros mismos todo aquello que escapa al temor mítico que ensalza el racionalismo, sino para aprender a convivir con la oscuridad que nos constituye.

En la jaula del duelo y la necesidad de partida se entreteteja la *promesa de salir*, que no es salvación sino apertura. Esa promesa –distante a la teología cristiana o a una escatología secular no menos mesiánica- vive de su incerteza. Nada la asegura: no hay una teleología necesaria que conduzca a la salida de las jaulas. Y sin embargo, *cierta* poesía, como la que ligamos aquí a Miguel Casado, hace su apuesta en esa dirección: en la creación de grietas que contribuyen a hacer *concebible* un más allá.

Si es posible abrir una grieta, será la escritura quien la abra. La inteligencia del autor estriba en darse cuenta, en favorecer que la brecha se ensanche, entrar por ella (Casado, 2009: 19).

Sin *evidencia*; no más que «indicios», «rastros», «síntomas» de una constelación de ausencias que hay que reconstruir. Quizás por eso lo sensible tenga su lugar en el poema: es soporte de una «intuición baja» que produce saberes indiciales, aquello que nos permite “pasar en forma inmediata de lo conocido a lo desconocido” (Gizburg, 1994: 164).

La aporía persiste, sin resolución. Puede que no haya más que un *deseo de afuera*, un deseo del que nunca podemos dar por *sentada* su realización. No llegamos y por eso mismo el movimiento seguirá teniendo lugar. En este callejón fecundo, persiste la «utopía de un afuera», si por ello entendemos no tanto la delimitación afirmativa de un *lugar de reconciliación* como la especificación de aquello que deseamos o, si se prefiere, como anticipación de un *todavía-no*. La escritura aparece así como superficie de inscripción de un deseo utópico, que nace en el desplazamiento vital mismo.

Al respecto, traer *La experiencia de lo extranjero* (2009) no es atajo; contribuye más bien a elucidar lo que está en juego en *Tienda de fieltro*: su devenir extranjerizante. Si en *La experiencia...* se plantea una lectura transversal, en diferentes poéticas, de un deseo de fuga hacia un exterior (un más allá de las jaulas en las que estamos asidos), en el segundo caso esa reflexión crítica *trabaja en el interior* de la propia escritura poética, emplazada en un margen del campo, fuera de los movimientos poéticos dominantes posicionados en un “sistema bifronte” que necesita *ordenar los plurales* pero esta vez a través de la producción de una lógica del etiquetado. En ese *más allá* de las opciones estéticas dicotómicas se asoma una constelación de escrituras en la que emerge quizás lo más relevante del campo poético español. En este sentido, tanto la «poesía de la experiencia» como la llamada «poesía social» -incluso la que se autoconcebe como «poesía contra-oficial» (como es el caso del «realismo sucio»)- terminan con-validando ciertos *presupuestos comunes* que más bien habría que interrogar, empezando por las exigencias de una escritura realista, clara, simple, directa y comprensible.

Aunque no toda la poesía que se sustrae a esas posiciones sea necesariamente relevante, lo que hay de relevante en la actualidad española pasa *predominantemente*

por ahí. No es difícil advertir que la poética de Miguel Casado *deconstruye* esa economía binaria -en el sentido derridiano- para *desplazarse* fuera de las fronteras de lo deconstruido⁸⁶.

En su singularidad poliédrica, *Tienda de fieltro* encarna una experiencia de la escritura que no pasa por la colonización sino por la constitución de una alteridad cuando menos desafiante en la *propia* vida. En una acepción vasta, como he procurado argumentar, ese desplazamiento perseguido es *político* en su sentido más radical, diferente al sentido dogmatizante que suele introducir la mal llamada “poesía social” (que aquí no podemos sino cuestionar en su tráfico de etiquetas simbólicamente rentables en mercados simbólicos “alternativos” o “contraoficiales”). El sentido de lo poético se delinea en esta escritura en una *política de dislocación* que conduce más allá de lo instituido:

Lo extranjero, en efecto, introduce una fisura, ofrece la llave de un ámbito autónomo, porque permite eludir la uniformidad de las soluciones ya codificadas, el hábito disfrazado en la retórica; pero a la vez cuestiona el propio ser (...). En la discusión imaginada con quien lee, late el conflicto íntimo (Casado, 2009: 206).

La poesía de Miguel Casado se hace, en efecto, extranjera, espacio de *fallas* donde la deriva de sentido se enlaza a una experiencia de la proximidad que sostiene ese movimiento. Es en ese espacio de tensión –en su fractura germinal- donde se desatan los hábitos y late un “conflicto íntimo” sin resolución. Incluso si nos aferráramos a la «atopía» -“única doctrina interior” que, al decir de Barthes, no es otra que “la del habitáculo a la deriva” (1991: 54)- la extrañeza no dejaría de persistir. Llevar la casa a cuestas, habitar una tienda nómada, es ante todo aceptar la apertura que marca el deseo, que traza un desplazamiento que no es el de una llegada definitiva sino más bien el de la errancia. No se trata, pues, de una morada a la que arribaríamos finalmente; más bien, esta dimensión a-tópica *trabaja* incluso en la «utopía» de la que nos habla Casado. Hay

⁸⁶ «Deconstrucción», en este sentido, no como mero *rechazo* sino en tanto «des-sedimentación» o «des-estructuración» de lo que unas tradiciones (poéticas en este caso) rutinizan. Lo *deconstruido* así es condición de posibilidad del movimiento deconstrutivo que no pretende morar simplemente más allá de las estructuras sino habitarlas de un cierto modo, interviniendo en el texto a través de una estrategia de lectura que subvierte los énfasis de sentido planteados (Derrida, 1971 y 1997b). En el contexto de nuestra discusión, contra la uniformidad del gesto negativo, se trata de desmontar este “sistema bifronte” inscribiéndolo en *una situación de enunciación determinada*, reactivando el momento de su institución contingente y lo que esta sedimentación discursiva olvida y reprime de aquella institución.

una búsqueda de un *lugar deseado*, un afuera que nos ayude a romper la claustrofobia; sin embargo, el acto de buscar traza una línea de fuga, una deriva permanente, que no se detiene en ninguna parte, que exige *ir más allá*. A menos que pensemos que *cambiar la vida* consiste en dejarse asimilar (en permitir la colonización de la alteridad), ese cambio desafía toda estructura socio-histórica concreta, devuelve los fundamentos al no-fundamento, esto es, a la contingencia de la institución política del mundo en que vivimos, en una palabra, plantea cada horizonte de sentido no ya como un nicho de certidumbres monolíticas sino como un pozo de incertidumbres puesto a conversar con otros. Tal vez en esa dirección avancen las respuestas de Miguel Casado: como una *política de diálogo* que sigue en pie, en su inconclusividad radical.

¿Qué podría ayudar a emprender y aprehender la extranjería del que habla sin lugar o de este lugar en el que se escribe sin lugar? ¿Habría al fin que aceptar que el margen es aquello que uno cruza cuando acepta viajar, cuando la visibilidad vela esa oscuridad del suburbio? ¿Qué otra escritura podría cavar en una cantera sin fondo, tan heterogénea como abierta? Tal vez toda pala se doble en algún lecho de piedra y toda lucidez tenga su momento de ceguera. Pero no hay pensamiento extranjerizante posible si se acepta la sacralidad de las fronteras, esto es, si acepta de antemano sus límites dados. ¿Qué otra labor podríamos esperar de esa escritura extranjera en todas partes, en su devenir distante que, sin embargo, quiere atravesar los cruces?

Más que reclamar aduanas al pensar, exigir sus visados, sus cartas de ciudadanía (académica y poética), sus remisiones a alguna instancia autorizante, en nombre de una institucionalización que previene contra lo imprevisible, tal vez la apuesta más íntima y valiosa se juegue en la intemperie de la interrogación. Es en ese terreno incómodo donde irrumpe la extranjería como “(...) cara oculta de nuestra identidad, el espacio que estropea nuestra morada, el tiempo que arruina la comprensión y la simpatía” (Kristeva, 1999: 9).

Hacer pensable una *comunidad en la extranjería* no puede ser, entonces, la historia de una confluencia que sutura las grietas. Se habita de formas diversas en ese otro espacio. La «utopía» contiene, en este sentido, una *multiplicidad* que pone entre interrogantes la unidad. No es sólo que en esa condición se configure un «yo diseminado»; a menudo, es también un yo inestable, sometido a las fluctuaciones del

instante. La extranjería deviene autonomía radical de un sujeto que ya no se pretende soberano, que se reconoce enlazado (y diferenciado) a los otros. La contraparte de la extranjería del *sí mismo* es el ser extranjero *para otros*. Si hay otra ley que la de la ciudad, no tengo más remedio que afrontar mi libertad, pero ese afrontamiento supondrá confrontar contra quien defiende *su* ley cívica como única ley posible.

No se trata entonces de una simple inversión. En vez de pretender legislar desde una exterioridad homogénea, deberíamos quizás insistir en la irreductibilidad de esta experiencia diferenciada de la extranjería. La paradoja del extranjero consiste en que su condición depende de una ciudadanía que le es negada. *Tienda de fieltro* parte literalmente de una *ciudad*; se ausenta de ella, construye una salida en la que el regreso ya no es posible. La falta de lugar como privación, sin embargo, puede constituirse en un medio para darse un universo. Alejado de la tribu, abre a lo desconocido: esa detención poética en detalles mudos, esa mirada flotante que observa más allá de los paisajes para interrogar lo ausente.

Fue Freud quien interpretó esa inquietante extranjería del sujeto como «inconsciente». Se trata, pues, de una extranjería constitutiva del sujeto, incluso cuando la reprime y la proyecta sobre otro. Es sólo a partir de esa base –la extrañeza (im)propia- que podemos aprender a coexistir, aunque persista un núcleo inconciliable que cuanto más reprimimos (en nosotros) más retorna (como otredad). Asumir esa base puede conducir, por su parte, a una apertura perturbadora pero imprescindible hacia lo otro y el otro. Quizás sólo entonces pueda surgir esa comunidad paradójica formada por extranjeros que se reconocen como tales más allá de su procedencia.

La poesía deja atrás lo conocido. Nos interna en un viaje en el que la elocuencia se ha fugado. Como si, a pesar de la dificultad, tuviéramos que arrancar aun una palabra al silencio, un sentido a aquello que no necesariamente lo tiene. No aquello que quiere decir algo, sino más bien aquel mutismo que hacemos hablar, en la intermitencia del sentido o la pluralidad semántica más que la univocidad: lo que no desiste de la palabra, aunque no pueda ni quiera escapar a sus intersticios.

La búsqueda de lo común no suprime la fractura. La «imposible sociedad» recuerda, pues, la fisura estructural de lo social. La que exilia de la unidad del cuerpo,

de la patria de lo cotidiano, de la certeza de lo vivido. *País de tierra* en el que sólo queda polvo en los ojos, una escritura lanzada violentamente hacia la alteridad, una *grafía negra* de la que poco sabemos y que encarna, sin embargo, la promesa de una extranjería poética que nos ayude a inventar otra forma de vivir.

Incluso si no fuera posible concluir, la poética nómada de Casado podría condensarse como punto de encrucijada dialógica que encarna otra forma de comunicación. Como metáfora del tránsito, su poesía puede caracterizarse como un desplazamiento enunciativo que se extraña de lo presente, atisbando el revés de la experiencia, incluyendo esos intersticios en los que el sentido emerge, no ya como plenitud, sino como remisión desestructurante del poema a lo extrapoético.

Si he sugerido una semejanza entre este «nomadismo» poético y lo que he llamado «exilio comunicacional» es, ante todo, porque en ambos se plantea una relación de distanciamiento con respecto al presente, dislocando las formas discursivas sedimentadas. Como poesía que subvierte las fronteras estabilizadas de los géneros del discurso, ya no cabe su reclusión a una “experiencia interna” desconectada del mundo histórico-social que es su condición de existencia. Antes bien, se trata de un entrecruzamiento en la que lo interno y lo externo no son más que zonas colindantes – discernibles sólo de forma analítica- del *continuum* de la experiencia humana. No sobreviven más que vestigios de un sujeto disgregado y restos de una realidad que se constituye simbólicamente en ese viaje continuo de la poesía como pensamiento.

Si la poesía de Casado puede condensarse en una “tienda de fieltro”, como he insistido, ello no significa que pueda ser concebida por fuera de la intemperie. No hay autosuficiencia: sin sujeto épico, somos *lanzados a la errancia* que el poema atestigua a través de la creación de un sentido que no excluye lo ilegible, la anécdota que no necesariamente oculta alguna parábola. Antes bien, nos expone al *desasosiego* de una interrogación sin término, que no puede sino trepanar las certezas que cristalizan en nuestra vida cotidiana.

No pervive ninguna monumentalidad: a lo sumo, gestos referenciales que desestructuran nuestro conocimiento del mundo. Lo desconocido atraviesa como una grieta el discurso, posibilitando una *deriva de sentido* que no renuncia al sueño o la

posibilidad de alteración política de lo instituido. Es precisamente esa grieta discursiva lo que hace imaginable un tiempo más allá del tiempo de la derrota, sin por ello erigir un diagrama definitivo de una sociedad venidera.

El canto imposible de Miguel Casado es, también, la escritura de un exilio que, lejos de rendirse a la sombra otoñal de lo vivido, mantiene abierto el porvenir como alteridad. En la balanza, *el otro lado* ausente es contrapeso necesario a la gravedad de la historia. Sin consuelo, el deseo de un afuera horada la plenitud de lo existente. Puede que ese “afuera” sea precisamente la política utópica de su escritura poética: lo que se escribe como extranjería radical, horadando las *suturas del sentido* que pretenden reducir la diferencia a una identidad homogeneizante. Es en esa rotura donde lo nuevo puede emerger. O, para decirlo de otra forma, en el exilio comunicacional donde el deseo se reconstituye desafiando las fronteras instituidas. La extranjería del sujeto, en vez de vivirse como simple privación, se transforma en poesía extra-territorial, comenzando por su extrañamiento lingüístico y la promesa implícita que contiene: la posibilidad de una forma de existencia más allá de una familiaridad siniestra.

Chantal Maillard: la indefensión de las trazas

“Trazos en todas direcciones. (...)”

Arañazos, fragmentos, , inicios que parecen haberse detenido de golpe.

Sin cuerpo, sin forma, sin figura, sin contorno, sin simetría, sin un centro, sin recordar a nada conocido. (...)”

Como dispersos,
tal es la primera impresión”.

Henry Michaux (2006: 9).

Abordar *Husos* (2006) de Chantal Maillard quizás sea una tarea que mantiene un núcleo de imposibilidad: encarna lo que aquí interpreto en términos de «exilio comunicacional». Nadie la prologa, como ocurre en la mayoría de sus escritos y, lo que es más relevante a nuestros fines, escribe en una lengua distinta a su lengua materna. No hay más que prolongaciones de un tejido roto; las hilachas de una escritura que se deshace de cualquier arte de prologar, de la prolongación de un prólogo autorizando una lectura⁸⁷. No hay autorización. No queda más que la rotura que llamamos «texto».

Las condiciones de producción, aunque irreductibles a lo biográfico, están atravesadas por esta dimensión. La propia escritura da cuenta de una crisis existencial que pone en suspenso el sentido mismo de vivir. Sin embargo, mediante esa crisis, lo que está en entredicho es una sociedad en su conjunto, marcada por un individualismo cartesiano que la escritura maillardiana no cesa de cuestionar. Contra cualquier forma de didactismo, el gesto político de la poesía de Maillard irrumpe en la propia crítica a la identidad y, mediante esa crítica, en el cuestionamiento de una forma de vida atravesada por el consumismo hedonista.

Incluso si quisiéramos salir de esa inmediatez, desconocer esa *desgarradura* que se derrama en los vínculos sociales sería omitir una clave estructurante. Leer *Husos*, entonces, exige enredarse a sus hebras más íntimas, no desde la certidumbre de los

⁸⁷ Entre las lecturas críticas más relevantes sobre la producción literaria de Maillard puede consultarse Aguado (2001), Aguirre de Cárcer (2012a, 2013), Casado (2004c); García (2012) y Gómez García (2012). También debe mencionarse la tesis doctoral inédita de Aguirre de Cárcer (2012b).

cobijos sino desde la interrogación de algunos de sus nudos⁸⁸. Que todo texto sea tejido nada nos dice sobre los modos y las búsquedas que esta escritura urde. Un sujeto sin centro⁸⁹ que nace en una red heterogénea e impura en la que ya no es posible más que un testimonio entretejido de fragmentos epistolares, notas autobiográficas, aforismos dispersos, filosofemas, hilos líricos desgarrados desde dentro, convertidos en superficie prosaica, sin atisbo de discurso unificado, sin más que chorros divergentes, saliéndose del cuerpo (hecho texto), derramándose hasta en una multiplicación de notas al pie de página que discuten cualquier centralidad, en su lógica *suplementaria* prosiguiendo *por otros medios* el derrame.

En efecto, el desbordamiento desmonta la promesa de la “obra” como unidad suturada de sentido. Las notas no cierran, pues, los hilos. Ensanchan las brechas: “¿Son las notas al margen un simple fallo lógico?” (Maillard: 2006: 10) se pregunta Maillard, aunque ya sospechemos la respuesta: se trata, en efecto, de una declaración de quiebra.

El exilio con respecto al “mí” mancha la superficie de esta escritura, incluso cuando la referencia a esta dimensión exiliar apenas es nombrada como tal. Sin embargo, ¿qué cabría decir de forma plausible de una posición enunciativa que hace estallar los límites de los géneros, sin contar que Maillard escribe fuera de su lengua materna? La operación radical de Maillard quizás no sea sino llevar la escritura hasta un borde en el que no perdura ningún centro identificable. En particular, contra las fronteras de cualquier «interiorismo» como espacio autosuficiente del sujeto, *Husos* es ese espacio en que ya no queda identidad alguna. La primera persona del singular no es más que un dispositivo superviviente para atestiguar la dispersión de quien habla, el recordatorio de una casa “en medio del océano de la memoria” (Maillard, 2006: 7), una casa propia, en soledad, que ya no puede ser *propia*; a lo sumo, espacio en que se

⁸⁸ Si bien la autora -galardonada con el Premio de la Crítica de poesía castellana (2004) y con el Premio Nacional de Poesía en España (2007), entre otros- cuenta con numerosas entrevistas y reseñas, además de estudios críticos relevantes, *Husos* encarna una *rara avis* que apenas ha contado con la atención de la crítica especializada.

⁸⁹ En una dirección similar apunta Aguado (2001: 11) al destacar tanto una dispersión del yo como un movimiento permanente de la escritura de Maillard: “Es en los bosques donde mejor se desmultiplica: un rebaño de yoes que se transforma en una gran osa invencible; donde se invisibiliza: un punto fugado de la diana que le obliga a ser el objetivo de algún cazador (el que dispare contra ella se herirá a sí mismo), y donde descansa: allí son sus pasos los que piensan por ella y ya no sus pensamientos los que maniatan sus pasos”.

interrumpe la ilusión de un término, incluso cuando no se pudiera sino recomenzar, como la escritura.

-¿Quién leerá lo que escribo? ¿Escribo lo que escribo para que alguien lo lea? ¿Lo escribiría para mí sola, a solas? (2006: 8).

Los puentes hacia el otro se difuminan. La posibilidad del suicidio está ahí: como ese aislamiento absoluto donde no queda nada, ningún esfuerzo deseado, interrumpido por una vida diminuta asomándose a una bañera como quien se asoma a un abismo. En las astillas de una existencia, el gemido se hace ternura y la escritura como una tabla rota es lo único que sobrevive.

Escribo, porque escribir es lo único que cabe hacer cuando ya nada hay que deba hacerse. (No me tomé el valium que guardo en el armario, antes del agua. La voluntad de espectadora me mantiene, en toda circunstancia, viva para poder decir, para poder decirme, para poder contarme como me cuento los sueños, el dolor de la carne o el de la memoria.) (2006: 8).

El desdoblamiento del sujeto se convierte aquí en una estrategia de supervivencia, fuera del cálculo, a través de la escritura. Cuando ya no hay nada que hacer, queda todavía el haber de la escritura, como un modo de la observación, un poder de la enunciación, capaz de recordar los sueños, el dolor del cuerpo y la memoria. Recordar el dolor del recuerdo se hace desafío. No hay imagen para los que no pueden aparecer más que como ausencia, aquellos que siguen encarnándose por el préstamo de los símbolos, inlocalizables, en la consternación de la huella que se despliega, como un viaje que se recomienza a pesar que nada puede ya terminarse.

De manera efímera, *todo vuelve a ser posible*, incluso la belleza de la luz de otoño. Se trata, ante todo, de la posibilidad de una vida fuera del dolor de la memoria. La escritura se constituye, en estas condiciones, en la trama frágil que procura construir una salida ante el acto repetido de marcar “ceros en la nada”:

Marcando nada en un círculo. Apresada en el círculo. Marcando nada. Ocupada en el círculo. Ocupándome. En nada. En la nada -¿la nada?- una oquedad. Ocupando una oquedad. Una oquedad de sueño, la vigilia. Una oquedad ocupada, ocupándose en nada. La angustia es ese nada que de pronto florece, en la oquedad (2006: 9).

El “mí” angustiado que habla atestigua una nada sobre la que circula; una nada que permite ocuparse de la oquedad de la vigilia. Suspendido en esa indefinición de la nada, el “mí” también queda suspendido fuera de los husos, en el gesto o la serie que gesticula la extrañeza de quien observa. Después el temor abrirá los ojos y deletreará el nombre de la soledad que horada la superficie del texto, para dejarlo en blanco, redescribirlo como espaciamiento de un silencio. La lógica se quiebra, abre notas al margen que interroga sobre un “fallo lógico”.

Más allá de la comparecencia, incrementando la separación, Maillard procura distanciarse del “huso de la alegría y del de la tristeza” (2006: 10). Una suerte de exilio del “sí mismo”, una especie de “deshabitación”: “sin hábito del dentro” (2006: 11). No como forma de exterioridad con respecto a la subjetividad, sino como un repliegue del *sí mismo*, una distancia insalvable, un querer “salir del mí” (2006: 12).

Despoblada. Enferma de des-población. Deshabitada del pueblo que fuimos, al unísono, sonido unificado, fuerza de los muchos. Desasida, desasistida de pueblo. Despoblada.

La salida –el mantenerse al menos en la superficie, sin aceptar el descenso, resistiéndose a la inmersión en el “abajo del mí”- no podría ser más que un intento de supervivencia. El daño insoportable plantea esta fuga como voluntad de vida. Lo que ingresa, pues, en esta práctica de escritura, es un excedente que disloca cualquier arte poética.

Ante una *interioridad horadada*, la condición de (sobre)vida es la fuga. En nuestros términos: la construcción de un exilio que se forma en el devenir mismo de la escritura. Si los subterráneos “están llenos de metralla, fragmentos que se incrustan, día tras día, más hondo en la carne” (2006: 13), la superficie es de mínima una apuesta: “Dentro, nada. Dentro, llora. Infinitamente” (2006: 15). No resulta vano insistir en que ese deslizamiento sobre la superficie es un modo de reconstitución del “sí” como otro. No porque el dolor desaparezca, sino porque lo torna, de plazo en plazo, transitable: “Invitación a ser, desde el dolor aún, en lo otro” (2006: 15). *Ser otro* es como abrir una escotilla, contemplar un cuaderno, para que la sombra del horizonte deje de imponerse.

No forzamos nada si en ese contemplar –como trazado de un *templo imaginado*-Maillard reconstruye la posibilidad de un viaje o un desplazamiento que afecta de forma irrevocable el espacio de lo que llamamos «cotidianeidad»: fija un plazo para la mirada que le permita sobrevivir en una orfandad que convierte a quien viaja en un intruso para otros. Sin embargo, cuando lo que se deja atrás es insoportable, la intrusión en lo otro es también posibilidad de un resguardo, de un camino –al menos- que sostenga la realidad de la sobrevida.

Podríamos así enfatizar el carácter *forzado* de esa marcha hacia lo otro: un desplazamiento que parte de la “infravida”, del desierto que la erosiona, del subterráneo que agujerea el instante. En una nota al pie, ese desierto no remite solamente a un sentimiento desolado, sino también a una suerte de símbolo del monoteísmo occidental, en el que se fundan “(...) los valores de depredación que fomentan la competencia, la rivalidad, la envidia y la insatisfacción” (2006: 17). El *desplazamiento hacia otra parte*, como paganismo radical, se hace crítica radical de cualquier identificación con la omnipotencia de un amo e incluso con una economía del deseo que supone la disolución de la unidad del grupo en la búsqueda delirante del yo.

La referencia a ciudades no occidentales –Damasco como una Delhi decolorada- no es azarosa entonces. *Allí* la vida vuelve a ser posible. O quizás deberíamos decir: *ahí*, en ese instante fugado, en ese *otro tiempo* que sostiene el presente. Aunque no se sepa que *se* está viviendo, impersonalmente, sin que importe el asunto del “yo”, sin que “yo” cuente, confundido con el viento: “Perdiéndose sin perderse” (2006: 18). La tracción de lo vivido –el “antes presente”-, sin embargo, no puede suprimirse sin más. La lucha agónica entre sobrevida y vida se manifiesta en una lucha entre instancias, relieves, superficie y subsuelo, arriba y abajo. Basta un instante para que lllore abajo. Para que haya grito cada vez que hay descenso. ¿Cómo sustraerse a lo que a cada uno le importa, ese “abajo” que sin dificultad podríamos ligar a un «inconsciente» que llora (incluso cuando la referencia al psicoanálisis no esté explícitamente trazada)?

Soledad de los muchos que soy bajo el uno que soy en el concepto de lo que soy, de lo que *me* soy frente a la soledad de los muchos que son cada uno de los otros creyéndose uno bajo todos los conceptos (2006: 19).

Cualquier principio de identidad sustantiva queda arruinado. El «sujeto escindido», constituido en fragmentos dispersos, se transforma en una plétora de instancias que luchan entre sí. No hay más que husos, identidades inestables y precarias, intento de unificación conceptual de una pluralidad de apariciones, soledad del instante en que aparecen al “sí” fragmentos deshilachados, sangrantes, un grito que el “yo” habita: “Y lo escribo para dejar de oírlo, o para oírlo menos, atemperado en la redundancia del decir, demorado en su representación” (2006: 19).

La escritura se convierte en una forma de modulación del grito: no su extinción, sino una manera de atemperarlo, de darle un lugar en la representación y así hacer posible una vida que no sea meramente supervivencia. La estrategia de superficie sin embargo fracasa. Incluso si el “mí” se ocupa de otros, se hace otro, deja venir a otros mí u ocupa otros para convertirse en una forma de olvido de sí. *Fracasa:*

La superficie no resiste. Huyo hacia delante llevando el dolor cosido a los talones. Ninguna acequia en la que ahogarlo, ninguna huella en la que perderlo. Decido enfrentarlo como se enfrenta al cielo el desierto: a descubierto.

Habré de perderme a mí ya que en el mí se aloja todo dolor. Digo dolor para nombrarlo, exorcizarlo, y en el nombre me digo, para exorcizar el mí. Escribo el mí para que resbale de la página, pero se me pega a los dedos y no acierto, no acierto a diluir en la tinta el llanto. A sacudidas me digo, a sacudidas, la letra y luego... (2006: 20).

La palabra nacida en las grietas del sentido hiera. Se topa con lo insoportable. Al punto de interrumpirse: hacerse silencio. La escritura tiembla sin sutura, en una intensidad que no logra suprimir el llanto en la tinta. La tinta misma, como tentativa de exorcizar el dolor, podría ser la huella del llanto, el rastro del grito. Sin revelación ni salvación, en la ilegibilidad de la caída, ¿qué más podríamos hacer que balbucear? En el rito de la mano, queda espacio vacío para un decir que avanza no mediante la *rectitud* sino la *vacilación*. Como un caracol que deja una estela plateada en zigzag, errática. Escribir con una sintaxis deshilachada es la condición para revelar nuestro desconocimiento y desnudar las respuestas como aquello que son: abrigos transitorios, barcas que nos llevan a una orilla ignorada.

Sin embargo, algo interrumpe el flujo escritural. La conmoción corta la respiración de la escritura. El «anacoluto» interrumpe el sentido, precisamente porque ya no es posible seguir sosteniendo el mito de la plenitud del discurso. No queda más que el balbuceo, inerme, sin salvación posible. Como si el silencio se colara en el discurso, horadándolo desde dentro, rasgando toda superficie homogénea. No queda más que esa grieta consigo mismo; la incongruencia que no es sino otro nombre del exilio.

La escritura misma procura horadar esa nada dentro, ese dentro que llora infinitamente y confina a la soledad de los muchos del mí y acaso, alguna vez, dejar de ser el grito que somos. En ese no saber sabido, queda la pregunta más inerme. Y lo que persiste sin espera, en la indefensión de las trazas, en la oscuridad de una habitación que procura decir, contra-vida, abajo, el exceso. El exilio es distancia consigo mismo, pero también con respecto al otro: “Y a nadie que esté vivo ha de importarle lo que digo” (2006: 21). No se trata aquí de la figura de la hipérbole. Es la soledad radical en la que Maillard se mueve. En la compasión que nace de una debilidad compartida, de una sensibilidad en común. Tal vez de ese sentir con el otro, de ese diálogo de emociones, pueda nacer otro mundo, por más difícil que sea: una “salida definitiva”, fuera de los merecimientos. En vez de la abstracción, la operación más bien es sustractiva: “situarse por debajo del mí que viaja entre los husos, en superficie”.

La des-identificación con respecto a esos husos por parte del mí abre esa puerta. Distancia, desde esta perspectiva, incluso con respecto al deseo, al “mí” al que sigue anclado. No «renuncia», sino «autoobservación compasiva», deambular entre huso y huso. Sólo entonces puede darse algo así como una “revelación”, que sólo se merece si se ha hecho hueco.

El sufrimiento abre hueco. El sufrimiento es la voluntad del mí (voluntad-deseo) anegada. Por eso hace hueco. Libera el espacio donde la revelación adviene. Donde puede advenir, siempre. Siempre que haya desocupación. Abajo.

He comprendido el milagro. Vuelvo a la superficie. Ningún dios me ampara (2006: 23).

Tras el “milagro” lo que se alza no es una tierra plena, sino una infinita observación que no distingue entre lo alto y lo bajo, lo grande y lo pequeño. Lo que se plantea es la asunción de un conjunto de deserciones de la vida diaria, un desplazamiento hacia el abajo, incluso si hiciera falta un equilibrio entre lo bajo y lo superficial. En un extenso pie de nota, en un giro epistolar, Maillard insiste: “No sé aún cuánto habré de desaparecer, cuánto deberé seguir peregrinando, en qué sutil equilibrio de distancias he de llevarme a mí misma” (2006: 25). Una parte del mí ya está en otro lugar, “forzándome al camino, como peregrina de mí misma” (2006: 25). Sin dioses, fuera del desierto incluso, buscando un abrevadero para la sed anónima.

Husos es ese peregrinaje que no lleva a ningún santuario. Hasta en los sueños la única invariante es la partida. Pero entonces todo cambia: los paisajes, la tierra vivida. La vuelta –si hay vuelta– está marcada por el ingreso al mundo de los otros, “mientras alguien me canta mi historia con palabras que no entiendo” (2006: 27). Lo ilegible es tal vez la única persistencia. Como en la leyenda talmúdica que recupera Benjamin, en referencia a Kafka, una princesa vaga por el destierro, lejos de sus compatriotas, y ello la hace languidecer “(...) en un pueblo cuyo idioma no comprende” (Benjamin, 1988a: 149). Pero a diferencia de esa leyenda, en la que un Mesías viene a buscarla, en la escritura de Maillard *no hay nadie*. Como en Kafka: “Lo ajeno, la propia otredad, se ha convertido en amo. El aire de este pueblo sopla en la obra de Kafka y por ello evitó la tentación de convertirse en fundador de una religión” (Benjamin, 1988a: 149). En *Husos* tampoco hay rastros de una tierra prometida⁹⁰, una nueva religión. Sólo la extrañeza ante las ruinas de una experiencia amorosa en un pueblo (un cuerpo) del que no conocemos su lengua.

Sobrevive una caída; el “mí” como caída. No porque se haya estado en la altura alguna vez. Sólo en superficie. La escritura es esa voluntad de supervivencia, aunque para ello haya que mantener la verticalidad, ya no como forma de la fe, sino como eje de movimiento, del balbuceo, del ser como escisión o pesadumbre. Ese peso reafirma el descenso: se hace pie de página, deriva hacia un margen, sin palabras ya, sin vehículo

⁹⁰ Conviene remarcar que en *La tierra prometida* (2009c), Maillard describe, en un extraño texto que enlaza memorial y manifiesto, la letanía de una multitud de especies en extinción, estrictamente inagotable. Se trata, pues, de una distopía (2009: 5): “¿Cuántos espíritus vendrían a poblar el poema si, como es costumbre en nuestros memoriales humanos, nombrásemos a todos y cada uno de los animales que agonizan”.

apropiado, sin que pueda darse más que la enseñanza del silencio. La voluntad de infancia: antes de la escisión, de la diferencia que separa, de la pérdida muda.

Mucho podría discutirse esa enseñanza: “El mí quiere decirse. Porque no ha acabado” (2006: 35). En la tensión entre palabra y silencio y su imposible transacción no queda más que el balbuceo. El huso del discurso intenta hilar otros husos. Aunque no se trata en primer término de *discursividades*. Más bien, de «umbrales». Pasaje hacia adentro. No viajes hacia algún lugar. “Un no-lugar. Un límite. Un filo” (2006: 38). En ese umbral, al margen de la consciencia, en la oscura modulación de lo que se entrecorta, de lo que se sustrae e insiste.

Debería quizás insistir en la multiplicidad de husos, en la imposibilidad de abarcarlos o reconstruirlos de forma exhaustiva en este espacio. Nunca se insiste suficiente en la imposibilidad de esa reconstrucción del análisis, en la condición insustituible de la experiencia de lectura. Porque *no-saber* (sobre los hilos que el poema enhebra y los husos de los que se vale) no es algo accidental; es aquello indesterrable. Lo único de lo que, finalmente, no podemos exiliarnos. Ni siquiera en el análisis de una experiencia de lectura. Como un excedente de sentido que, sin embargo, aparece como *ilegibilidad*. Aquello de lo que no podemos desprendernos apelando a una inteligencia superior, a una inteligibilidad que asimile sin resto la superficie resistente del poema.

Lo que insiste es también aquello que carece de voz. Lo que se fuga. Y tampoco por casualidad Maillard declara: “Es preciso salvar la incomunicación” (2006: 40). Al menos, si por *comunicación* se entiende el espacio donde lo desconocido se disuelve, donde lo exiliar desaparece y el excedente es suprimido. Como modo de prolongar el hálito, el gesto que no quiere condescender, sino ver(se) para ver, voluntad de visión, como condición del desprendimiento de todo anhelo que no sea ver. A la razón constituida cabe contraponerle la “desdichada historia de todos”, el dolor anónimo, su ingreso en el propio cuerpo.

Salvar la incomunicación: ¿en qué podría consistir sino en el movimiento en el que el huso del discurso es llevado al límite, allí donde la significación nada tiene que ver con la transparencia, el mutuo reconocimiento, sino que aparece ella misma como distancia con respecto a toda presencia? Los *phantasmas* están ahí: la pérdida que

convocan y hacen presente. Aunque no se trate de pura ausencia, sino de un volver sobre el gesto del ver, atestiguado en la escritura como huso. En efecto: “La existencia consiste en saltar de un huso a otro” (2006: 48). Eso supone ver la brecha. Reafirmarla o entrar en ella. Retirarse como acto interior del yo -que tanto más crece cuanto más cree en sus logros individuales- o extrañarse de sus amarras, salir de la trampa que lo constituye (la identificación con determinado huso).

En ese extrañamiento, la añoranza de abrigar al otro y sentir con el otro nuestro esencial desamparo no puede más que trazar una línea de fuga. A diferencia del oficio de la tejedora (Penélope tejía y destejía esperando el retorno de lo amado), Maillard no espera nada ni permanece apegada a ninguna patria: traza una partida permanente a ningún lugar. La extranjería es distancia para decir lo indecible. La autora lo dice de forma explícita: *ni siquiera India es llegada*⁹¹. Sí aprendizaje, pasaje, extrañeza de la percepción que imanta los pies. No resulta sorprendente que también diga adiós a esa tierra. En su poesía, más radicalmente, sólo quedan vestigios del “mí” como un “haz de husos tensos” (2006: 52), zona de entrecruzamiento más que unidad esencial e indisoluble.

La herida resiste, irreductible, el intento de cercarla. Aunque la consciencia quiera prohibir el ingreso en el huso del dolor como condición de supervivencia. Y también, inciertamente, el huso del sosiego, si es que se trata de un huso o más bien de aquel estado que permite que “cualquier emoción pueda brotar” (2006: 54). Si lo hay, tal vez podría dar paso al perdón en el que es posible reencontrarse con un rayo de sol en la mañana, dar lugar a la des-ocupación, la serena contemplación de los husos. Incluso si esa contemplación fuera un especial huso que tiene ventanas por las que asomarse como observador. Aquel capaz de compadecerse del otro, no como el acto de extender el propio padecimiento a lo ajeno («conmiseración») sino como advenimiento sosegado –un dejar venir- el dolor del otro al “alma libre” capaz de comprender sus raíces universales.

⁹¹ En *Adiós a la India* (2009b) no deja dudas al respecto. Los viajes de Maillard a ese país no constituyen un ejercicio de apego, sino un *ritmo*, una vibración, que permite el extrañamiento con respecto a los valores hegemónicos en Occidente, incluso si en esa misma operación latiera el riesgo de fetichizar la diferencia y convertirla en una forma de exotismo.

En el lenguaje hay otro. Sólo el silencio podría no dañarlo. La retracción. Y sin embargo, es lícito preguntar: ¿no es la escritura misma esa superficie de inscripción de los otros, el gesto que al comunicarse daña lo que respira? Tal vez no haya más camino para las trazas. Una escritura para sobrevivir: registrar la observación del daño, incluso si su movimiento no fuera expansivo sino contractivo en su afán –casi imperativo- de *no lastimar más*. La sombra insiste. “Y el duelo oscurece la voluntad de vida que sin embargo late, sigue latiendo, más adentro” (2006: 59).

En esos pasajes, los sueños se asoman desde los márgenes, las notas marginales, desestabilizando cualquier cuerpo textual central. Ya lo hemos insinuado: en *Husos* lo marginal –el abajo del texto- no es un apéndice subordinado sino un *suplemento* que socava cualquier unidad genérica, temática y semántica. En el margen de los sueños no sólo se lucha con la sombra: el sentido diurno se desquicia, se convierte en un espectro que merodea por el desasosiego. En la vida onírica, unos sueños se sacrifican a otros, como niños asustados que quieren sobrevivir. Sus puntos álgidos son como muertos que regresan, buscando algo de paz, un poco de calma a sus ansias. Lo terrible se asoma en su ombligo: “Estoy aquí para mostraros el infierno. No el camino. Tal vez eso deba bastar” (2006: 61).

Los muertos vienen. Y queda el balbuceo, no palabras para decir. Ni palabras con-sentidas. Ni siquiera una herida: una cicatriz, aunque no se vea. Quedan hilos, hilachas más bien. La saliva o más todavía: la boca seca. “Partir es dar pasos fuera de la habitación con el hilo. El mismo hilo” (2006: 64). Todo puede cortarse y entonces quedar en la penumbra rota del silencio –si es que puede haber silencio alguna vez.

Si hay balbuceo, la tensión -no digamos ya la «contra-dicción» como categoría lógica- es indeterrable. Dentro y fuera no hay más que hilos de palabras entrecortadas, silencios que se pronuncian a pesar de todo, para contar el “uno”. Sólo entre dos puede contarse uno. Estirarse hasta el otro para recuperar el gesto como historia y re-hacer la memoria, inundarla de huellas nuevas, incluso si no pudieran despojarse de la tristeza repetida. Como un documento en blanco: “Irse: abrir documento nuevo” (2006: 67). Aun si fuera una imposibilidad, sólo en esa partida podría haber alguna “atención curativa”, un nuevo esbozo de vida.

La escritura como abs-tracción. También llenar una botella con abertura pequeña. O limpiar la arena del gato. La voluntad ausente.

Llegar a otro. Sin llegar a. Sin otro.

No apretar los dientes.

Soltar la presa. Sin (2006: 67).

La interrupción, una vez más, aparece como la estructura misma de la imposibilidad de decir y, simultáneamente, la necesidad de hacerlo. Un otro que, a pesar de la voluntad de la no-voluntad, se llama. A diferencia del místico, que arriba de forma gozosa al mutismo, Chantal Maillard parece librar una lucha entre el silencio de su pena y un discurso que también hiere. Por eso no puede optar. No queda el entusiasmo del logos, sino solamente su condición ineludible, su punto-límite, su desplazamiento hasta la zona fronteriza en la que no se está del todo en ninguna parte o donde sólo se puede estar en ninguna parte. Sólo en esa línea en que observa los husos, para sobrevivirse, incluso si en ciertos pasajes irrumpe el punto en que ya no hay enmienda, ni tejido para enmendarse a través de la costura del discurso. Sin salida. Allí comienza lo infernal: en la consciencia del daño infligido, en la culpa que capacita para la compasión y abre espacio al otro en el infierno. Aunque haya brecha o persista la brecha y eso *fuere* una interminable «errancia». Nada que se parezca a un deambular extrovertido. Más bien, movimiento de repliegue, deriva interna que no exime de la claustrofobia.

Errancia, a menudo, en dos metros cuadrados, los dos metros cuadrados de un habitáculo donde el alma vagabundea en sus ojos como un insecto (...) (2006: 70).

Ni siquiera el consuelo de una humanidad compartida. El alma vagabundea como un insecto, sin identidad, sólo en un movimiento errático, en un devenir-animal que necesita, con todo, construir una salida que no preexiste. Una salida incluso a esa sobrevida que siente asco, como castigo interminable, infernal. Quizás no haya momento más álgido de todo *Husos* que en una especie de referencia elusiva, una pérdida que no puede ser reparada: la huella indeleble de quien desaparece arrastrando algo nuestro. En uno de los fragmentos más conmovedores del conjunto, al pasar, en puntas de pie, Maillard se desliza hasta el punto en que ya no se puede seguir hablando:

“Quien se suicida inculpando deja a alguien inhabilitado para la redención” (2006: 70). No es asunto de discreción, sino de sobriedad. El que reclama todo dolor estrictamente sin afuera. El que exige no sobreexponerse, porque está ahí, demasiado íntimo para decirse, demasiado omnipresente para ser dicho. Infernal e interminable. El dolor que condena a la errancia infinita de vivir sin tierra prometida. El dolor indeterrable que condena al destierro. Sin paraíso que no sea un charquito de agua que nos salpica desde la infancia. Sin descanso que no atormenta. Entre el adentro y el afuera, lo bajo y lo alto, la tormenta –lo que atormenta- sigue.

Ningún regodeo en la imagen del desierto. También en ese contexto el dolor cansa. Entonces queda observar las nubes, su tránsito, su trayectoria también agotadora, que impele a dejar de escribir. Pero ¿cómo gestar una cura sin la escritura (como forma de limitar lo ilimitado de unas emociones)? Entonces, tampoco se trata de callar. La aporía está ahí. Entre un cauce infinito y un discurso *estructuralmente* finito, condenado a la finitud. Cuando no se puede hablar, queda el discurso como ligadura. Lo que recuerda las bellas reflexiones de Comte-Sponville: “La escritura nace de la imposibilidad de la palabra, de su dificultad, de sus límites, de su fracaso. De lo que no se puede decir, o que uno no se atreve a decir, o que no se sabe decir. Ese imposible que se lleva en uno mismo. Ese imposible que uno mismo es. (...) Hay que escribir aquello que no se puede hablar” (1999: 44).

Maillard escribe aquello que no habla. Para abrir el silencio y a través de su abertura poder seguir asomándose desde el sin-fondo en el que se sobrevive. Quizás como *demanda de otro*: ¿qué hacer cuando sólo se oye un gemido que arrastra el llanto? Sólo los ojos amados pueden alumbrar un haz en sombra, “la inefable cábala que toda vida entraña” (2006: 77). La «voluntad de sentido» persiste a pesar del dolor. Entonces: “Volver a las palabras” (2006: 79) para llegar a la orilla de los demás. Incluso si la escritura horada la superficie, si aproxima al abismo que es lo cotidiano y se negocia con él para poder existir o sobrevivir, que vienen a solaparse sin coincidir.

¿Qué queda, pues, de la familiaridad del mundo de la vida? ¿De la tierra firme, patria del sentido (común), presencia de un logos transparente que vocifera la verdad del ser? Estrictamente nada. Sólo exilio de la lengua. O más rotundamente: “Vivir despidiéndonos” (2006: 82).

Un movimiento sin dónde. “Orfandad doliente” (2006: 82): ¿retirarse? ¿peregrinar? ¿desaparecer? Tal vez, el “mí” siga aferrándose al otro que al amar devuelve otra imagen, otro ser. Aunque la herida persista, sin cura posible. Aunque sólo la muerte interrumpa la herida. Pero ni siquiera la muerte existe; más bien, sólo los muertos, los que ningún sol puede regenerar. “Los muertos que llevamos dentro” (2006: 87), que se desplazan sin término por las venas. La intensidad poética no puede ser mayor: implacable, deshace cualquier consuelo metafísico. La *esperanza* –concebida en este caso como «espera»- se hace metafísica ilusoria. No quedan vestigios para aferrarse a esa consolación.

De ahí que no se trate de la escritura como técnica terapéutica. Sólo forma de extrañamiento del “mí”, *desdoblamiento* en el que sobrevivir. Porque a pesar de la pérdida, la condena es *querer* vivir. Seguir queriendo vivir –aunque haya que rendirse para luchar, aceptar la condena, rebelarse ante lo injusto, gritar el dolor, maldecir. En el exilio. Sólo entonces: “Volver del exilio, de una vida de exilio, al lugar de la infancia: un charquito de agua de lluvia en la que se condensó la mirada. Una mirada puede condensarse cuando nada pretende, cuando nada inquiere” (2006: 92).

Todo viaje es un intento imposible de regresar a esos charcos. Una tentativa de vuelta a *Bélgica* (2011), como una nostalgia irreparable que ya no tiene tiempo, que interroga lo irrepetible, un gozo interrumpido, sustraído del flujo que nos arrastra. Apenas una imagen que sostiene el latido que se resiste a la extinción. En esa desolación, la añoranza persiste: “Bajo el dolor algo quiere vivir” (2006: 92). Chantal Maillard se detiene ahí: en una inocencia ligada a un gozo incrustado en la memoria. En el albor de una dicha ausente. Como un resplandor que uno intuye debajo del agua, incluso si ese resplandor no excluyera la posibilidad del espejismo.

Quizás de ese exilio interior Maillard extrae su peculiar fuerza poética. La intensidad implacable de un discurso que reenvía lo poético a una tierra extraña, no poética, irrenunciable. Quizás sólo ese exilio materializado en la escritura pueda vislumbrar no ya una “cura” sino más bien un “gozo” efímero, o mejor, intemporal: la del abrigo en una infancia fuera del tiempo. Es fácil advertir que ese abrigo está hecho de retazos (que urden la memoria). El «texto» -como tejido significante- no está hecho

por oficio. No se trata del escritor como especialista del lenguaje sino de la desnudez (imposible) como búsqueda.

No hay ya, si es que alguna vez la hubo, estrategia de seducción que pueda sobrevivir aquí. La operación es inversa. Despojarse todo lo que se pueda de lo que pudiera haber de ornamentación en lo literario. No se trata de un asunto artístico, de trazar andadura, jugar a las carreras. Incluso si ese despojamiento sólo pudiera urdirse en términos retóricos y literarios. Pero, en cualquier caso, se trata aquí de una retórica que apuesta por un discurso que se niega al florilegio, esa otra forma de resguardarse de la intemperie del mundo. El tejido no protege de la caída; está rasgado y sus materiales son retazos (cartas, fragmentos filosóficos, diarios, poemas, prosa impura) que nacen del hambre conjugado, quebrantado desde abajo, ese “abajo” que protesta contra los guardianes de la consciencia.

En su peculiar zoología poética (Maillard, 2008), camina con la humildad del caracol, arrastrándose en lo real. Pero arrastrarse no tiene nada de sumiso. No hay apego al suelo. Es el nomadismo de quien lleva su casa consigo. Una forma de trazar surcos sólo legibles para quien se de-mora en el desierto que “ocurre en mí” y se desplaza de plazo en plazo. La arena sobrevuela, forma dunas que dejan mirar lo otro y ser ahí, extrañándose de esta superficie movediza desde la que Maillard escribe, mientras en el subsuelo todo hierre. El caracol no tiene casa fija; la lleva sobre su espalda. Su fragilidad es flagrante y no tiene más que deambular. El peso amenaza siempre.

Quizás la escritura se aproxime en este contexto a un ideograma del dolor que muta cada vez que se lo observa. El tránsito de Chantal Maillard –al menos desde *Filosofía en los días críticos* hasta *Bélgica*- debería retratarse en ese ideograma como alguna vez Michaux intentó hacer con el suyo. Un retrato que habría que capturar en su línea de fuga, en su desplazamiento incesante hacia lo desaparecido. No se trata de un *avance*; sólo movimiento lento hacia un pulso que observa la estela sin adherirse a ella, observa observándose, para construir una distancia con el “mí”, sin la cual no habría podido sobrevivir. Sobre Maillard cabe decir lo que ella dijo en referencia a Michaux: “Escribió como se odia, con la fuerza del «contra», para sobrevivir, y después, para vivir más intensamente, para vibrar más alto” (Maillard, 2000: 9). Bien podría decirse que “odiar” es esencialmente ajeno a la voluntad compasiva de Maillard. Pero la

contrariedad, el «antagonismo puro», es innegable: aquello que impide la plena constitución del si (Zizêk, 2000: 259-260).

El vínculo, pues, con la escritura (antes que con la poesía), no podría sin más fijarse a una razón privilegiada. Maillard no lo hace, aunque adivinemos su significación vital. Intentó escribir esa interminable respuesta en *Matar a Platón*, haciendo estallar la certeza plena, aunque se quiera “*saldar las cuentas con el miedo*”. Sin concesiones, como *quien des-espera* y se entrega al abismo de las *palabras pequeñas, palabras animales, palabraslatigazo y dejar de mentir y ajustarse el alma en la rebeldía, en esta desaparición* que es también angustia y llamado: “Escribo/ para que el agua envenenada/ pueda beberse” (2004: 89).

En esa andadura atar hilos, reanudar trayectos truncos, internarse en lo pequeño, moverse entre husos, es más (y ese *más* significa también: algo esencialmente diferente) que una empresa estética. Bastaría recordar estas palabras, suficientemente elocuentes:

No se trata solamente de una apuesta estética. La estética, si no está al servicio de algo más importante, es inútil. (...) Apunté pues al acontecimiento. Toda escritura (y todo decir) es acontecimiento, y quien escribe también acontece al tiempo. ¿Por qué no decir ese acontecimiento? ¿Por qué no integrar eso que queda, que quedó siempre en los márgenes del ensayo? (De ahí el título: *Husos. Notas al margen*; aunque también estaba ya presente en *Filosofía en los días críticos*). Al convertir la reflexión en «diario», me sentía más a gusto, la devolvía al lugar precario en el que acontece, le procuraba un espacio y un tiempo «real» (2010: 8-9).

Se trata de un “más” que opera como excedente con respecto a la institución *delimitada* de la literatura, esto es, un desplazamiento hasta el límite de lo instituido. Semejante rebasamiento, sin embargo, está ligado menos a una aventura experimental que a una forma limítrofe de elaborar un duelo, en este otro exilio poético que habita la herida. Al respecto, comparto con Aguirre de Cárcer (2013: 6) que la introducción del “diario” desborda una dimensión primordialmente biográfica, referida a los viajes de Maillard:

(...) el uso del diario como vehículo de expresión no es algo que se circunscriba exclusivamente a los viajes, sino que permea toda la escritura de Maillard, especialmente a partir de *Filosofía en*

los días críticos. Diarios 1996 – 1998 (2001). Son estos diarios, igual que *Husos. Notas al margen* (2006), un tipo de escritura diferente a lo que la palabra ‘diario’ indica a simple vista, pues no encontramos en ellos ni fechas, ni anotaciones biográficas. Tampoco hay referencia al contexto personal de la autora, sino que las entradas son un espacio textual de experimentación y análisis, el lugar donde se vuelca la indagación interior.

Puede que los místicos y los poetas tengan en común, precisamente, la búsqueda de *otro lugar* rodeado de olvido, que da lugar a la “indagación interior”. Tampoco cabe descartar que sólo ingresen (o imaginen) a ese espacio quienes han tomado distancia del “yo”. La recurrencia de la experiencia de desposesión queda atestiguada de forma persistente, como ocurre en *Hainuwele* (2009a: 25):

Pero yo nada tengo salvo
las huellas de mis pies desnudos
en la tierra.

Tras esa desposesión, Maillard renombra el lugar deseado como Ítaca, en tanto “lugar interior”, un “estado” en el que la inocencia –como “incapacidad para el juicio” (2011: 18) es todavía –o de nuevo- posible. En *Bélgica* lo dice de forma explícita: “El exilio puede entenderse como cualquier desarraigo que se nos impone y es experimentado como pérdida. Del estado original todos somos exiliados” (2011: 19). De ese exilio, acompañado de una “desterritorialización geográfica”, quizás no haya forma de recuperar esa inocencia de la que somos desterrados violentamente. La escritura de la poeta se tiende como un puente. No es claro que podamos cruzarlo. Pero en cualquier caso, no habría puente sin signos. Es a través de ellos, en ellos, como puede emprenderse la búsqueda de lo olvidado. *Husos* es precisamente el duelo ante esa pérdida, un duelo que *Bélgica* intentará no tanto reparar sino más bien retomar:

Yo, que volvía a Bélgica en busca de mi infancia, me encontré escribiendo el muro que separa a los vivos de los muertos, a los que están de los que se fueron, pero también los exiliados de aquellos que dejaron atrás, a los que hablan un idioma de los que hablan otros (...) (2011: 309).

Quizás la escritura de Maillard sea ese *idioma del exilio interior* que deja atrás la patria pisoteada del yo. Transitar por ella es, precisamente, la posibilidad de abrirse a otra tierra, en la que una inocencia recobrada pueda abrirnos otra vez a la posibilidad de un goce negado. Sólo en ese goce -que la autora sitúa en la infancia- hay un «fuera-del-

tiempo» que da sentido al instante, más allá de la nostalgia y la esperanza. Entonces la dicha vuelve a hacerse accesible como experiencia intemporal. Tras los pasos de la niña que fue, la escritura herida de Maillard abre a su ternura más conmovedora: “(...) su dicha fue la mejor manera que tuve nunca de amar” (2011: 335).

Sinteticemos, pues, lo expuesto. El «exilio comunicacional» de la poesía de Chantal Maillard, al menos en las formas específicas en que se constituye en *Husos*, puede advertirse de entrada, comenzando por la prescindencia de todo tipo de prologación, así como por la hibridación de géneros que marca este texto fronterizo, a distancia de la poesía marcada por los procedimientos de versificación. La identidad del sujeto o, más específicamente, la unidad del yo, son puestos en tela de juicio. Las mismas notas al pie de página operan como un suplemento que cuestiona todo flujo centrado en la consciencia, en la unidad del sujeto escribiente.

Es ese sujeto el que está exiliado con respecto a sí mismo, introduciendo una extranjería consigo que desmonta la posibilidad de una escritura transparente. Dar cuenta de los husos múltiples no es sino recordatorio de nuestra precariedad existencial: no sobrevive ningún hábitat estable, una suerte de interioridad plena que rescataría de la dispersión del acontecimiento. La misma «poesía» como institución estable, escindida de la vida, es puesta en entredicho, no desde una impugnación facilista, sino desde la necesidad vital de objetivar un dolor que rebasa con creces lo estrictamente literario.

El exilio, pues, no es un asunto temático, sino el devenir mismo de una escritura así. Ni siquiera es seguro que en un espacio semejante esté garantizado el otro como lector: no sobrevive más que un temblor que horada las certezas. El desplazamiento enunciativo, en este contexto, nace quizás de la necesidad de salir de ese dolor de “infravida” que reaparece como un espectro en *Husos* y que reenvía, ante todo, a una crisis vital. El desplazamiento, sin embargo, no se agota en este determinante: la alusión persistente a lo que excede Occidente es también voluntad de crear una línea de fuga que nos sustraiga a una forma de vida que ha perdido de vista un vínculo no instrumental con los otros e incluso su relación con la naturaleza (arrasada). Es quizás en esa instancia en la que lo político aparece de forma más inequívoca como cuestionamiento radical al orden social existente.

No sobreviven, entonces, más que husos, una pluralidad de apariciones agonísticas, fragmentos que agrietan el sentido. El «afuera» de un logos del que, sin embargo, no es posible sustraerse enteramente. En la soledad radical de Maillard, el otro es incierto. Incluso si mediante la escritura se lo recupera, se lo llama, la comunicación poética en este contexto es producción de una comunidad espectral, un intercambio simbólico intermitente, del que quedan restos epistolares o desdoblamientos propios de lo que Voloshinov llama «discurso interno». La autora se mueve en ese desierto ilegible del destierro, prolongado por la distopía de una tierra en extinción. Si hay comunicación, pues, es a través de ese gesto que sostiene el desconocimiento. Se salva la incomunicación porque, en esta escritura, es lo único que es preciso comunicar: lo que resiste a la lógica de las nominaciones. Lo que se fuga y deja el rastro de lo desaparecido. La escritura como trazas balbuceantes, entonces, señala una imposibilidad necesaria. El punto-límite que dice el infierno y fuerza a la errancia. La aporía hace su trabajo: Maillard escribe aquello que no puede hablar. Nos instala en la despedida, en esa vida entre dos orillas donde no hay sosiego. Sin esperanza, somos lanzados a un viaje interminable con la secreta promesa de regresar al charco de una infancia inaccesible.

Mercedes Roffé: la errancia del canto

“Hay una estancia donde un tiro de caballos se detiene para tu corazón.
Tu cabello quisiera ondear en el viento cuando te vas –eso le está prohibido.
Los que se quedan y hacen signos de adiós no lo saben”.

Paul Celan (2007: 65).

Más que reafirmar una identidad, Mercedes Roffé multiplica sus apariciones, se bifurca en heterónimos⁹², prolifera en múltiples registros: desde el ensayo a la entrevista, desde la poesía a la traducción, sin contar con sus incursiones en el mundo de la edición. Como si la condición misma de posibilidad de su escritura fuera la imposibilidad de reconocerse en un género o una posición fija y estable de enunciación. Más bien, habría que reafirmar lo contrario: la poesía de Roffé hunde su génesis en la falta de suelo, en las “fallas del saber” (Roffé, 2012: 13), en la discusión de los cánones que ciertas tradiciones culturales construyen como inamovibles y que, en la producción de Roffé, son suspendidas en su valor normativo (Aguirre, 2013: 17)⁹³. De ahí la peculiar danza de máscaras, ironizando contra la jerga metafísica de la autenticidad. De hecho, la ironía aparece como una forma de tomar distancia de ciertos tópicos al uso, incluso cierta poesía feminista que coloca a distancia el peligro que podríamos llamar con propiedad «falocrático»⁹⁴.

Esta danza nietzscheana de máscaras, sin embargo, más que como «ocultación», puede interpretarse como un juego de apariciones constituyentes. Ninguna «esencia» o propiedad absoluta del sujeto, sustraída a la sucesión temporal de posiciones agonísticas, de identidades cambiantes, lanzadas al devenir. O, si se prefiere, se trata de la búsqueda persistente de «*l'objet petit a*» lacaniano, el objeto anamórfico que falta y causa un deseo insaturable.

⁹² *El tapiz* (1983), en el que el firmante apócrifo es Ferdinand Oziel, constituye un ejemplo de este juego de heteronimias en el que la jerarquía de los nombres queda interrumpida.

⁹³ Aunque la bibliografía sobre la autora es dispar, existen referencias relativamente numerosas: Casado (2005a); Bertone (2009); Zurita (2011); Veyrat (2012); Borra (2012); Callejón (2012); Aguirre (2013); Guillén (2013); Masiello (2013) y Nosotti (2013), entre otros.

⁹⁴ Aunque Roffé no se refiere directamente a la «falocracia», sí señala algunos riesgos implicados en determinada poesía feminista, especialmente en cuanto adquiere una dimensión programática: “La poesía abiertamente política, en muchos casos, cae en la linealidad de erigirse contra un enemigo claramente localizado, una especie de fuerza externa que aplasta toda problematización de lo que pasa dentro –del grupo y del almita” (Roffé, 2013: 28).

Nada estable para definir ese juego; más bien, la escritura es el espacio de esa danza fantasmática en la que no perdura ninguna esencia fija, sino la repetición de una ausencia, la evocación de una pérdida no identificable, que hace posible la producción de sentido y el intercambio intertextual en el que la cita tiene un lugar constituyente en la reescritura, tal como insiste Masiello (2013). Si en este caso se trata de “(...) unas palabras que se resisten a declarar su centro” (Casado, 2005a: 12), quizás ello se deba, en primer término, a que ese “centro” no cesa de desplazarse: de ahí la polifonía, la *ópera* en la que sólo cantan los espectros. No por azar Roffé titula uno de sus libros *La ópera fantasma* (2012), homónimo del que publicara ya en 2005, *repitiendo o duplicando* la escritura, como una suerte de doble donde “original” y “copia” se confunden. Tal como señala Roffé (2012: 106):

me doblo soy mi doble
soy lo doble de mí mi fuego

Por definición, una *ópera* es un canto descentrado. Una multiplicidad que, en este caso, remite a lo fantasmático: a diferencia del “espíritu”, se trata de voces entrecruzadas que gravitan sobre el cuerpo sin coincidir con él. Entre el espíritu y la carne sobreviven resonancias de una música lejana donde la disonancia toma forma.

Su discurso plural puede interpretarse de forma plausible como la resistencia del canto a ser anclado a un género, una tradición estética, a los innumerables estereotipos que se empeñan en negar lo que pudiera haber de singular en una enunciación, incluso si sus experimentaciones no pudieran sino basarse en herencias culturales específicas, desde Catulo o Virgilio hasta Dámaso Alonso o Vallejo, Alejandra Pizarnik o Allen Ginsberg. La resistencia a convertir esos nombres de autor en nombres canónicos se hace, así, errancia, una «trama de voces» que procura formular, en una lengua otra, la experiencia en su irrupción agonística, su vacilación ineludible. «Heteroglosia» podría ser un término apropiado para describir esa escritura poliédrica: sin *centro* para una escritura que se formula de múltiples maneras, como si se tratara de apresar unas significaciones en fuga, aunque sigan murmurando desde un pasado espectral y sólo puedan decirse desde la pluralidad de las trazas. *Diálogo inconcluso* entonces, en su ligazón con otras formas culturales, como la música o la pintura (que tan a menudo aparecen como referencias).

Bien podríamos traer aquí las reflexiones de Sarduy (2011) a propósito del barroco y el neobarroco: como “difusión semántica”, la “artificialización de la escritura” en tanto instancia del barroco desnaturaliza cualquier mito de “habla natural”:

Espacio del dialoguismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica. En la carnavalización del barroco se inserta, tazo específico, la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro –carta en un relato, diálogos en esas cartas, etc.–, es decir, como apuntaba Bachtin, que la palabra barroca no es sólo lo que figura, sino también lo que es figurado, que ésta es el material de la literatura (Sarduy, 2011: 20).

¿Qué mejor punto de partida que el retorno a la ambivalencia del lenguaje y su poder evocativo, haciendo estallar los sentidos sedimentados por los discursos dominantes? Sobre ese trans fondo, *Canto errante seguido de Memorial de agravios* (2011)⁹⁵ se abre paso, desde la reedición, no ya como empresa restitutiva –una voluntad mítica de reparar la desgarradura del lenguaje, de reestablecer de una vez el resplandor perdido del lenguaje–, sino más bien como derrumbe, rigurosa caída de las palabras que, a pesar de un «memorial de agravios», contiene todavía, bajo la forma negada, lo que Raúl Zurita menciona como «sacralidad rota» (Zurita, 2011: 10). La ira forma parte de la errancia. Desterrados, lanzados a una odisea de la que ya no cabe vislumbrar un regreso al mismo punto, ni héroe que la respalde: sólo la promesa de un cruce, un otro escurridizo al que se llama, se interpela, tal vez porque se intuye que ese amanecer común es también el horizonte de lo no-vivido, la fiesta porvenir de una comunidad ausente.

La selección de este texto -aclarémoslo otra vez- no responde a una pauta de calidad comparativa, sino a su pertinencia para pensar *el exilio* no ya como condición vital –y, en efecto, Roffé evita rigurosamente incluirse en esa categoría⁹⁶- sino como una condición de escritura, un *devenir extranjero* de su caligrafía. Significativo resulta,

⁹⁵ Conviene recordar que *Canto errante* (2002) y *Memorial de agravios* (2002) fueron publicados inicialmente como poemarios independientes en Argentina, en distintas editoriales. Sin embargo, como explica la autora, *Canto errante* fue un “proyecto paralelo” a *El tapiz* (2013: 113)

⁹⁶ Remito, al respecto, a Roffé (2013: 56).

al respecto, que el poemario comience haciendo referencia a un viaje iniciado “hace no sé cuántos sueños”, hundiéndose en la memoria, aprendiendo el destierro.

Todo *Canto errante* es éxodo. Escrito en España, en el contexto de la dictadura militar argentina, entre 1978 y 1979, la marca de ese canto es ante todo la de una sintaxis que se fractura, se interrumpe, desaparece, tal vez como forma de dejar de mentir un orden⁹⁷. Aunque menos íntimo, podría transponerse el rumor de *Habitaciones* de Louis Aragon, a quien la poeta trae en uno de los dos epígrafes que abren el libro: “En otro lado buscad a aquel/ que miente y dadle las gracias por haber mentido” (Aragon, 1996: 31).

El despojamiento se abre paso, no tanto como directriz programática como en tanto necesidad imperiosa. No hay espacio para los esplendores en un momento histórico en el que hasta los sueños parecen derrumbarse, asediados por la persecución ideológica y la eliminación de los cuerpos. No se puede partir más que del reconocimiento de una pérdida: “YO HABÍA PROFETIZADO LA PÉRDIDA DEL REINO” (2011: 19) señala Roffé, como si ya no fuera posible la estancia en un lugar, como si las “barcas de la locura” que desfilan y las “entrañas de los buitres” develaran “la destrucción del templo” (2011: 19), el punto en que todavía puede pensarse un sujeto unitario, soberano, al que cabría adorar como un sacerdote. No hay lengua celestial, calma de un espacio en el que reposar la lengua. No hay más que “la negra lengua del vate”, sin dioses ni escucha sagrada. Un canto errante no tiene siquiera el resguardo de un lector cautivo: cuestiona un mundo de mentira y silencio, un estado de violencias inauditas, que no puede dejar indemne a quien lo escucha. Sin embargo, como señala Veyrat (2012), se trata de una *voz desprovista de quejumbre*: no por ausencia de dolor, sino precisamente porque a través de ese dolor se transita hacia algo que no coincide con éste, rebasando esa fijación pasivizante de la queja. Como si al fin de cuentas se tratara de inventar una salida, incluso si esa salida no pudiera ser localizada más que en el desplazamiento perpetuo de la escritura.

⁹⁷ Apresurémonos a señalar que *poner en contexto* no implica ninguna reducción de sentido. Un «contexto no saturado» habilita a sucesivas recontextualizaciones: “(...) para que un poema sea realmente valioso debe ser capaz de sobrevivir al contexto en el que fue escrito, y ser capaz de prescindir de ese contexto, si fuese preciso” (Roffé, 2013: 221).

En la tierra erosionada, en la que sólo puede atestiguar el saqueo, no queda torre de un verbo puro, vale decir, de un “lenguaje poético” de altura, como todavía pretendiera el cultismo modernista de Darío. La torre arde.

Alguien desenterró los cadáveres de mi voz
los cuerpos
los nombres
la tierra está ardiendo

Alguien arrojó la luz el canto
el océano está ardiendo

Padre

Padre (2011: 21).

Desde el no-fundamento, entonces, poetizar. Desde la caída, llamando a un padre ausente; huérfanos de un Padre que llamamos porque lo único tangible es su pérdida, porque la luz o el canto se hunde en el océano de lo real, porque no tenemos más que ausencia y necesitamos sin embargo hacer algo con esa orfandad. Apenas podría tener nombre ese “Alguien”. Los cadáveres de la voz están ahí, desenterrados, desterrados, en la tierra ardiente que nos lleva a errar, como un niño al que sólo le queda la “cítara”. Ya no queda siquiera dónde mirarse: “los añicos de un espejo en el húmedo/lomo de una serpiente” (2011: 22). La escritura –parafraseando a Edmond Jabés- no es un espejo, sino un enfrentamiento con un rostro desconocido. No se trata, pues, de un reencuentro con lo familiar, la identidad de una tierra firme. La tierra arde, deja un niño con su cítara como destino –y los presagios no son augurios, la serpiente se mueve, deja su marca en la arena, se arrastra en lo real como un canto que reptar.

No sobrevive ninguna certeza, como no sea la convicción desenterrada, apenas formulada, de tener que andar.

La fractura
ese balbuceo seco-sin saliva
con aristas de piedra como acantilados

Entonces surge a veces
la palabra
flaca
única
escuálida como un hueso
y el trazo demasiado uno
y el silencio (2011: 23).

Erramos porque hay error. Al igual que en Blanchot, la *errancia* es ese viaje en el que se desvanecen las referencias fijas. Apenas permanece la fractura, la escisión entre ir hacia delante y hacia atrás, la boca reseca que duda, lo que golpea y nos precipita hasta la palabra “escuálida como un hueso” que necesitamos morder, no tanto a pesar del silencio, sino junto a él, como recordatorio de que lo uno es siempre “demasiado”, un “excedente” que necesariamente rebasa lo literario: aquello que en la experiencia vital nace imperceptible, “palabra flaca”, incapaz de henchirse, latiendo como un trazo que a veces se asoma de la tierra calcinada.

Apenas sabemos cuánto se escapa de nuestro conocimiento. Las “fallas del saber” no son accidentes salvables por alguna conciencia iluminada. Nos movemos en ese espacio horadado, con la promesa quizás de una verdad que se fuga. No su reinado, sino sus huellas inasibles. No viene ningún sujeto salvador: no hay “príncipe”, no hay “torres”; la palabra miente, “*oh mentida joya/ la palabra*” (2011: 24).

¿Cómo no celebrar la incertidumbre, ese saber lo que no sabemos, esa íntima vacilación que ni siquiera podrá deleitarse en las “cúpulas doradas del Abismo”? No hay refugio ya, no hay más que “alguien” que amenaza ser “nadie”, soledad radical sin grey. Sólo noche, el ritual que despide la plenitud imaginaria, esa «metafísica de la presencia» -en términos de Derrida (1989: 383-401)⁹⁸- que promete un consuelo para la falta de suelo, un bálsamo para la caída desde una altura pre-histórica, edénica, idílica, en la que la oscuridad es todavía futuro.

⁹⁸ Antes que la escritura como estructura centrada, presencia esencial o central de un logos, se trata de pensarla como «juego», esto es, un sistema de diferencias: “La ausencia de un significado trascendental extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación” (Derrida, 1989a: 385). El descentramiento estructural que irrumpe así como juego de presencia y ausencia, tensiona la historia y rompe la presencialidad de lo presente.

El sendero es otro: el tránsito por un desconocimiento insalvable, pasos hacia lo ignoto, y no como quien conquista una tierra, sino como un niño asombrado que se asoma al mundo: "...Piececitos" (2011: 25) dice Roffé, sin dejar de asomarse ahí, a esa *otra escena* que estructura la búsqueda de aquello que quizás se tuvo en una infancia a la que no se vuelve ya, de la que no queda más que un índice, una brasa o su ceniza. *Plenitud imaginaria*, dije anteriormente, para referirme precisamente a esta imposibilidad que, sin embargo, incita la búsqueda.

Así se muere y renace mil veces. Sin identidad, errar es darse mil rostros para renacer, abrazar la fábula de la tormenta que fecunda a las "lobas charoladas", seguir preguntando en la noche a un doncel:

Pero
a qué altar maldecido
me has ofrendado
de qué oscura Ley me has hecho

sacerdotisa (2011: 27).

Nadie responde. Y, se sabe, de un altar maldecido no puede salir ninguna prédica edificante, sino a lo sumo herejías. No hay Presencia a la que doblarse; el gran Otro aparece como un fantasma en la soledad del rezo, mientras el sujeto permanece flotando en "el lecho de las aguas", sin tierra ya. Condenado a la imprecación. Al canto desamarrado al dogma de un fundamento inquebrantable, anclado a las religiones del libro. Roffé lo expresa de forma inmejorable: "todo llega/ como un canto lejano" (2005: 25).

Si al menos ese Sujeto existiera, si al menos se pudiera regresar a ese umbral de la historia, puede que la lucha agonística se extinguiera y los "indescifrables pasadizos del laberinto" (2011: 28) en que reverbera el cuerpo y su deseo pudieran conquistar su calma: un sepulcro. Pero en vez de una presencia, tenemos otra vez que habérselas con lo espectral, con "las dos lenguas de un monstruo batiéndose/ en la misma bóveda febril y desdentada" (2011: 29). El amor y la guerra en vez de separarse se abrazan, se hacen "violencia del vientre en la creación" y no hay más que "signo aciago" del que nacemos. Sin redención.

Apenas un cáliz sin altar, “himnos salvajes y animales” (2011: 30) que rompen la geometría racional de la armonía, embriagados en su blasfemia, abriendo el silencio sepulcral, quebrándolo desde dentro. ¿Y no son acaso esos himnos ruptura salvaje desde lo bajo, desafiando la altura divina, la jerarquía etérea, vertical, que manda a callar, en su enaltecimiento del mutismo como rendición a un Ser hipostasiado?

Entonces Mercedes Roffé se hace niña otra vez. Juega, aunque sea bajo la forma del canto como distancia. Al jugar, también la celebración se abre paso, casi en voz alta, desafiando un silencio demasiado mortífero para perpetuarlo.

TÚ ME HAS DADO LA VOZ YO CANTO
YO CELEBRO LA RONDA (2011: 31).

La misma repetición de estos versos trae el goce. Roffé juega celebrando la voz que trae el goce de la repetición de una infancia perdida. Sin embargo, toda esa frescura nocturna es también constatación de lo que se fuga.

Dime
qué harás ahora con el zumo dorado de tus noches
ahora
que el exilio no permite
bajar y subir las escalinatas del deseo
con el rabo avergonzado entre las patas
y un porvenir de inmensidad
atractivo y repugnante como un vértigo
golpeando el vacío (2011: 32).

No hay regreso. O, al menos, no podemos saberlo. En un tiempo de exilio, ese animal deseante que somos se entrega al vértigo del porvenir, a su vacío que trae otra vez la incertidumbre. No hay forma de darle consuelo. Todo ese esplendor labrado en sueños cae ahora como un sol sobre el silencio. Como fragmentos de otro tiempo, Roffé se hunde entre las sábanas de un niño, constatando presagios de luna menguante:

Licor de jazmines descompuestos
no habrá para tu sangre otro destino

que el maridaje de una alquimia falsa
o el engañoso abismo donde se trastornan las horas
y las palabras se arrojan a la garganta del fuego
como ménades extraviadas
o las águilas (2011: 33).

Como una maldición, no habrá más que “alquimia falsa”, “abismo”, “palabras” que se incendian, “ménades extraviadas”, “águilas”: la enumeración caótica de algo que finalmente se malogra y que, sin embargo, constituye un “destino”. Una descomposición a la que la poeta se entrega. Con la belleza de un templo soñado por el que cada noche transita, brindándose al homenaje secreto de las horas rutilantes.

Ya no es posible ser en esas horas. Puede que el canto se alce desde esa negación, como intento de asir fragmentos dispersos: las palabras mismas se rompen, se arrojan a la garganta del fuego y como un sacrificio o una inmolación, queda el “engañoso abismo”, la promesa del oro que eclosiona en el poema.

No es sólo el acto testificante. Es la conmovedora confesión de un destino nacido de la orfandad, de ese lugar sin lugar donde no hay dioses, donde el Padre no viene, donde ya no queda nadie, ni príncipe ni doncel, ni altura ni jerarquía, sino solamente un “maridaje” convertido en andadura, movimiento, errancia. En vez de restitución mitológica de un espacio edénico, el canto erra, atraviesa el agravio nada metafísico de un daño histórico, social, personal.

La escritura, en vez de hacerse recta, se hace ombligo del sueño, entremezclando lo que en la lógica diurna tendemos a separar: la temporalidad. Aquí, como en *Hamlet*, la temporalidad está fuera de quicio. El deíctico “entonces” opera, como un pase mágico, esa confusión. Uno era uno, el horizonte, el “yo era yo como un pájaro”, un rostro, una voz hecha de tormentas, árboles como vientres, varas y luz, tierra como sierras erectas o despeñaderos...

El tiempo tiembla. El significante «entonces», como anáfora de un tiempo indefinido, anticipa la rotura, el devenir otro del yo, el pasaje de un tiempo a otro tiempo inseparable y distinto.

Entonces
quién me robó la sombra quién
me arrebató la tierra mi tierra, el sosiego prometido
mi rostro en el lago reflejado
entonces quién devino yo y yo no podía
porque yo era una estrella quebrándose
Entonces devine muerte, la Muerte
Devine
todas las que somos
y devasté y devastamos
y devasté y devastamos en busca de la Máscara
del nombre
y devasté y devastamos en busca de la Piedra
y sólo hubo un silencio como un llanto de crío
como un rayo
como una red arreándose
y un vacío como único espacio
como reino
Entonces devine acróbata y ciega
y devasté y devastamos
y lo primero
no fue la luz ni el bostezo
sino
una corona de estiércol para el peregrino (2011: 34-35).

La intensidad del canto estalla, con un ritmo que late incontenible, inusual, fuera de sí. Entonces el devenir arrebató lo propio. Sin sosiego ni reflejo. Sólo una *interrogación incesante* que inquiere sobre los que han sembrado la carencia, la tierra, el quiebre, la muerte que devasta lo que toca, tal vez en busca de una superficie en la que reconocerse, a pesar del silencio que finalmente adviene, del silencio que llora con inocencia su vacío de respuestas. En vez de una épica del sujeto, queda el drama de la devastación, el ejercicio funámbulo en el que no hay más que una ironía de coronación. Todavía hay que referirse a la devastación dictatorial, pero más en general, al ultraje de la historia que configura el presente. Hasta los símbolos son devastados. Queda una corona de estiércol: aquello que nadie quisiera llevar en su cabeza.

En el “filo de la noche” sólo se puede danzar indefinida, reiteradamente. Invocando un “Diosecito”, Mercedes Roffé alza su canto errante como un “ángel loco que va de tumba en tumba/ en busca de mi nombre” (2011: 38) y, por extensión, del otro nombre: el nombre del padre, de la génesis fecunda, de la morada que se hace intemperie o de la intemperie como morada. Pero hay silencio y el destino es un “niño ciego” que no sabe dónde va. Lo que persiste es la falta de hogar, la huella loca que no quiere decir nada, la inscripción efímera, la ausencia de suelo.

¿No es esa ausencia, precisamente, lo que llamamos exilio de la enunciación, incluso si «exilio» nada tiene que ver en este contexto con un desplazamiento motivado por la persecución política, religiosa, racial o ideológica? Más allá de las diferencias nominales, lo relevante quizás sea la irrupción de la caída como el trasfondo del canto, la producción poética como derrumbe (del sujeto) y vislumbramiento de una “verdad errática”.

Merece la pena insistir en el punto. *Canto errante* se enlaza con *Memorial de agravios*. La memoria no es remitida a la nostalgia de un lugar pasado al que se quiere regresar sino rememoración de una ley que se quebrantó y que inaugura la caída, la pérdida en la que el discurso de Roffé se mueve. Como en la Edad Media, el “memorial de agravios” es la práctica de elevar la denuncia de las injusticias ante una autoridad superior a quien las cometía, si no con la esperanza de una reparación, sí al menos con la convicción de una jerarquía de poder en última instancia frágil, susceptible de ser juzgada (incluso si estuviera sustraída a una economía de la condena). Una vez más, como trasfondo irreductible, reaparece el recuerdo de una sociedad corrupta y autoritaria, lo que en toda ley podríamos llamar la «verdad del abuso».

No se trata, desde luego, de unos sistemas de autoridad confinados al pasado, ni tampoco de una suerte de denuncia poética que pudiera reparar el daño histórico. Sin embargo, fuera de las formas más evidentes y tópicas de la denuncia, el gesto político de *Memorial de agravios* es claro: el cuestionamiento radical de esos sistemas, los estragos que produce incluso en el orden simbólico. Así pues, en vez de situar una poesía semejante en un espacio autorreferencial, de lo que se trata más bien es de inscribirla en una forma diferente de concebir el «compromiso»: las “urgencias” y “preocupaciones” humanas y sociales están ahí, elaboradas de otro modo, sin esa

convicción dogmática de fondo que permitiría poner el peligro a distancia, en un enemigo bien delimitado como pura exterioridad.

En estas condiciones, el poema más que lugar de reflexión, se hace “arena de un tanteo” (2011: 47)⁹⁹. A tientas avanza, se mueve, en una coreografía de poderes que se enlazan entre sí, con la íntima promesa de “(...) fundar el paisaje de lo posible en un terreno desde siempre minado” (2011: 48). Es esa dialéctica entre presencia/ ausencia se posiciona la poesía de Roffé: un canto del que ya no se puede escuchar más que sus resonancias trucas.

Algo se le ha ido. Un tiempo en que no estuvo.

Una especia, cuyo sabor se le escapa (2011: 55).

No habla la presencia sino a través de una ausencia que la invoca, una pérdida irrevocable que ni siquiera el lenguaje puede reparar. La pérdida, sin embargo, no implica quietud. Funda nuevos derroteros; una inquietud que, como un espectro, se desplaza entre sombras, a la búsqueda de un recinto que retenga la dulzura inasible de los sabores. Espacio imposible que, en vez de doblegar la voluntad o instalarnos en la resignación, insta los pasos en un movimiento forzado.

Duélete de los pájaros. A cada cual lo abandonó algún regazo. Cada cual ha fundado un nido por despecho (2011: 56).

Algo escapa aquí de la decisión y, sin embargo, la decisión queda implicada. Se funda un nido por despecho, tras el abandono. La marcha tiene algo del orden de la expulsión. La tentación de la nostalgia es suponer que se nos expulsa de un lugar edénico, de una casa a la que se podría regresar. Pero ya no cabe esa opción. Los pájaros deben emprender su vuelo –aunque duela. *Irse a otra parte* es esa decisión a la que somos arrojados tras el abandono o la pérdida. Como diría Sartre, nos *condena a la libertad*, un tener que decidir (que no decidimos)¹⁰⁰. Podríamos incluso ligar esta

⁹⁹ En otra parte, Roffé (2013: 34) lo dice de una forma rotunda: “Las poéticas no son sino una reflexión sobre un hecho por lo general ya parcialmente consumado –un conjunto de poemas- sobre el cual el/ la poeta tal vez hayan tenido bastante menos poder de decisión o de elección del que se arroga en esa prosa que escribe a posteriori”.

¹⁰⁰ La fórmula de Sartre es conocida por su condición paradójica. La condición de la acción es la libertad (1993: 464) y la libertad capacidad de “nihilización”, esto es, de ruptura con respecto al ser dado. La

“fundación” como producto de una *falla ontológica* en la que somos condenados al desplazamiento, a una decisión fundadora (necesariamente contingente) de quien de todas formas no puede encontrar un lugar de una vez. Tras la expulsión como agravio, se alza la denuncia ante un Dios ausente: tal es el destierro en el que la poesía de Roffé se interna.

Ningún sujeto soberano controla esos movimientos. No hay timonel ni timón. La duda mueve los pies o se mueve bajo los pies. El oxímoron de una tierra que se encamina a alguna parte. El error de cálculo del que nacemos o por el que somos (“No necesariamente una equivocación sino, más bien, lo que se dice *un margen*” [2011: 58]). El propio lenguaje se revela insuficiente, torpe, al punto en que Roffé necesita extremarlo para dar cuenta de este fuera-de-sí, esto es, del desbordamiento en el que se inscribe la escritura poética. Como una práctica contorsionista, el lenguaje se abre poéticamente para acoger otras posibilidades reprimidas: el registro onomatopéyico, la apelación irónica, la introducción de anglicismos y otros extranjerismos, el paso de lo versal a lo prosaico y viceversa, la alteración de la puntuación, el uso repetido de mayúsculas que rompen las convenciones jerárquicas, la introducción de recursos tipográficos que alteran el *curso espontáneo* de la lectura y obliga a la interrupción de su linealidad. En una palabra: la *lengua extraña* de Roffé desnaturaliza la lengua cotidiana que da por presupuesta su transparencia semántica.

Lo que se dice *un margen*: como una “imperfección lograda”, ya no nos es dado reconstruir ningún centro de irradiación (del sentido). Lo único excesivo es lo que falta: “(Tanta nada.)” (2011: 60), dicho así, entre paréntesis, en su cruda laconía, como una ventana por la que entra un viento que se disipa, en el arribo de la experiencia de un “después” en que sólo queda desazón o descorazonamiento, tras un tiempo crédulo, en el que cada cual juega su papel, en el amor o la devoción.

libertad humana, como ser para sí del ser humano, nunca ya es sino que se constituye como acto de negación. El “ser” en tanto “hacer” es lanzado a una realidad humana en la que no hay nada dado (1993: 501). Dicha realidad es acción autónoma e intencional, un trascender lo dado hacia un fin electivo que revela el mundo. Dicha intencionalidad como ruptura (“negación interna”) prefigura el porvenir y, como tal, es absurda. La libertad como elección de ser –no su fundamento– “(...) no puede no elegirse; ni siquiera puede negarse a ser: el suicidio, en efecto, es elección y afirmación de ser” (1993: 504). La absurdidad de la elección no significa que carezca de razones sino que ella misma no es elegible. De ahí la conclusión global: “(...) el hombre, al estar condenado a ser libre, lleva sobre sus hombros todo el peso del mundo y de sí mismo en tanto que manera de ser” (1993: 576).

Un *tiempo después*, un *lugar otro*: distancia desde la que se enuncia la pérdida, una diferencia inapresable como no sea a través de la visión de un presente en que nada permanece indemne, en el que la anatomía del instante se ha alterado de una forma irrevocable:

Vio a Cristo amamantando a los perros. Vio un hueco en el lugar del corazón. Vio una parva de heno, una oreja de Dumbo, una cola de buey, un grano de sal gruesa, un hangar, un telescopio. Vio una batalla de ángeles y demonios en el fondo de la alberca. Y luego fue la lluvia, la lluvia. Enconada. Filosa. Intermitente. Las uñas de la Impaciencia tamborileando en la ventana. Los dientes de las horas farfullando el rosario del tedio (2011: 63).

El quiebre se hace lluvia. Ya no la altura del hijo de dios; un Cristo que amamanta, en una imagen inusualmente dulce y bella, allí donde ya no hay corazón sino hueco, objetos parciales, punto de despegue, mirada desde lejos. Lluvia que interrumpe la visión; y ese rosario del tedio que irrumpe al final, impacientando las horas, como si esperaran algo que no llega o nunca estuvo, una plenitud negada, una gracia radicalmente truncada. No hay ascensión, sino un pobre Cristo amamantando a los perros, la mordedura del deseo que espera, a distancia, lo que no tiene.

Tal vez en esa multiplicación de *diferencias*, en esa distancia radical de todo con todo, a pesar de las conexiones, Roffé puede decir: “La metáfora ha muerto./ Nada se parece a nada” (2011: 64). No hay *sustituibilidad*. Cada átomo aparece en su singularidad y el mundo se hace plétora llena de matices minúsculos, como la misma tentativa del canto, “la inanidad segura de este intento” (2011: 64). Sin lugar: inanidad segura, a pesar del hambre, de las visiones, de un mundo en el que cada ser tiene un “ínfimo mandamiento”, una pequeña singularidad irremplazable.

Examinemos más de cerca esa muerte. En un mundo agraviado, la sustitución es bloqueada: la mentira y el silencio erigidas como verdades últimas interrumpen la posibilidad de otro universo de sentido. Nada que se parezca a una muerte natural. Lo que hay detrás es más bien “una fosa común, un estado de violencia”. Como explica Roffé en su libro de entrevistas *La interrogación incesante* (2013: 95):

No hay metáfora, no hay ecos, no hay correspondencia, porque las correspondencias han sido violadas, falseadas. Casi como lo que decía Pizarnik: «¿Cómo encontrar el hueso de la mano que

corresponda al hueso de la pierna?». Sólo que esa búsqueda, si leemos bien, no supone una muerte natural, como te das cuenta, sino una fosa común, un estado de violencia.

Volvamos, pues, a esos agravios. A la percepción de las separaciones o al tanteo de la ausencia. En la devastación, no se trata de recuperar ni restaurar nada. La destrucción benjaminiana no da lugar al pensamiento edificante.

Tanteos en la mar violenta. Agitación. Un cierto envolvimiento de remolino o torrente. Depende de la dirección. Depende de si se podría siquiera hablar de dirección o de mejor deshacerse. (...)

(...) No hables o te perderás. No atiendas al bramar de la tierra o te perderás. Es cuestión de ausentarse. Se trata

de fundar un vacío” (2011: 66).

La escritura se hace tanteo en una masa inasible, cambiante, tempestiva que se agita como los signos. Puede que no tenga dirección y, sin embargo, no impide el tanteo. Aunque tantear sea perderse. Si hablar es el ejercicio de ausentarse, entonces, ya no cabe inaugurar ciudades plenas, un nuevo orden, la felicidad del reposo: hay agitación ante todo; presencia de la ausencia. No queda todo: “Se trata de fundar un vacío”. Sólo desde ahí hablar, aunque se trate de un tanteo en la violencia del mar, de aquello que se arremolina, de fuerzas que no se pueden controlar ni tienen dirección única.

No es la simple inversión: instalarse en un suelo firme que de modo simétrico ocuparía la ausencia. Es la inestabilidad de suelo; la imposibilidad del reposo, del Lugar (de enunciación).

El tiempo y la distancia se confunden.
Como un equilibrista se anda la utopía
en la mitad de una cuerda tendida
entre el aquí y el allá (2011: 67).

Nada fijo entonces. *Entre* dos lugares, dos tiempos, gestando quizá una utopía en una cuerda que no garantiza el equilibrio. A condición que no entendamos por “utopía” un espacio positivo y teleológico al que arribar, sino la negatividad radical que horada el presente e insta a un desplazamiento interminable. En la cuerda tensa, que confunde

aquí/allá, tiempo y distancia. Por eso, estrictamente, tampoco podría haber un lugar estable invertido, una extranjería –por así decirlo- unitaria, localizable, en la que podrían reunirse sin más esos extranjeros del lenguaje que son, en ocasiones, los poetas.

El discurso poético de Roffé, sin embargo, esquivo cualquier confinamiento en esa reflexión metapoética que se urde en filigrana en sus versos. Aparecen ahí, ante la irrupción de dificultades e irresoluciones de otra índole; constatando la imposibilidad de decir con precisión lo presente, de nombrar lo plural, de garantizar una cercanía con lo vivido. Incluso si reconstruye escenas de índole amorosa aparece la ironía, como si no pudiera ser nombrada más que como distancia (epistolar), trazando de forma tácita una crítica a la poesía sentimentalista, cargada de un lirismo que vuela a fuerza de despojarse de todo contenido de verdad. Como una escena en la soledad.

Una mujer. Un espejo. Un trozo de madera balsa para hacer un avión. El sueño de volar hacia algún otro lado –del tiempo. La ilusión de encontrar

un jardín

de un verde más certero (2011:

73).

No se está ya nunca instalado en el otro lado. El jardín buscado, *de un verde más certero*, es como esa utopía negativa que está después de la cuerda. Uno –¿aunque qué significa, ante todo, este “uno” atravesado por lo “múltiple”?– está en la simultaneidad de dos tiempos, de dos espacios. Quisiera volar del otro lado, saltar su temporalidad, entregarse a la ilusión. Pero sólo hay un espejo en que se puede mirar la imagen doliente de quien añora crear con los escasos materiales disponibles un *pasaje* a un espacio respirable, un lugar que deje atrás el dolor (tácito) que el espejo arroja.

Tal vez debamos decir: *nunca somos suficientemente extranjeros, nunca llegamos ya a ese otro lugar, marcado por una distancia radical con respecto a nuestro tiempo y nuestro espacio*. Pero ¿cuál es “nuestro” tiempo, “nuestro” espacio”? Más bien, habría que enfatizar la impropiedad. La misma que reaparece en la lengua con la que *se* escribe la escritura firmada por Roffé. La que permite hablar de una comunicación no en un sentido lineal y unívoco, autoritariamente definida, sino en tanto producción de sentido sin dueño ni propiedad, incluso si hay una firma y un firmante.

Porque una vez más, hablar de *lo nuestro* es trazar una pertenencia que, por lo demás, no deja de ser cuestionada por la escritura como ese otro lugar con respecto a cualquier pertenencia. No es que se conquiste otra pertenencia; se erosiona de forma indeleble. De ahí, ante todo, el nomadismo: la multiplicación de lugares (posiciones) de enunciación que se articulan y desmontan. No por azar Mercedes Roffé pluraliza sus registros, desmonta cualquier signo de una identidad poética estable, parodia la idea misma de un «autor» idéntico a sí mismo a través de sus múltiples apariciones. Las resonancias derrideanas resultan indisimulables.

Cada vez más ceñido el horizonte. Y cada vez más amplio. Difusión. Diferencia. Como se dice, una proyección *diferida* (una toma de mando, un *evento*, un juego...) Una hora que no es. Que fue y se verifica, se simula y se acepta, como un rito. Una repetición/ terapéutica. Monumentos. Memorias. Construcciones. Historia o mito original. Puesta en escena de un ayer que explica, da a entender, funda, da razón (de ser) a un presente más o menos fallido, imperturbable (2011: 74).

La *repetición* de un *evento* en el que una *diferencia* sigue irrumpiendo, para cuestionar la pura presencia del presente. Para devolver el presente fallido a un pasado que se difunde, que juega con sus construcciones, proyecta de forma diferida lo que será. Como si lo espectral fuera parte irreductible (“una toma de mando”) del horizonte cada vez más amplio, de una casa que asienta en una ausencia.

La introducción de lo espectral, quizás, esté necesariamente ligada a esta otra constatación: “La escena tan temida –finalmente/ está teniendo lugar. Allí, siempre, del otro lado” (2011: 76). No donde se centra la trama (“el lugar de la sospecha”) sino en lo que no está enfatizado, en el “resto del absurdo”, en lo que se teme y sabe, lo que se sueña y despierta. Aquello que atraviesa la escena sin irrumpir de forma manifiesta. Lo que es sólo indicio, rastro, síntoma¹⁰¹. Conflagración simbólica en la que «texto», «escritura» y «autoridad» quedan erosionados, puestos en cuestión como unidades no problemáticas. En efecto, lo plural horada las soberanías. No es fácil saber qué permanece inalterado.

¹⁰¹ Aunque Roffé se refiera a la “trama” como parte de un “absurdo”, no parece alejarse de Freud en absoluto al remitirse al lugar de la sospecha y reconducir “la escena tan temida” al “otro lado”. ¿A qué otra escena podría referirse que no sea la que produce el inconsciente? Como estrategia de lectura, no podemos estar demasiado lejos de un «paradigma indiciario» que sospecha las evidencias y desplaza hacia los rastros desapercibidos y presuntamente insignificantes de la escena (Ginzburg, 1994: 138-164).

Una vez más, no se trata aquí de una discusión *en abstracto*. El dolor desgarrá, sitúa, desplaza: “Oh corazón, corazón, cuánto te has ido” (2011: 78). Extraña ausencia: todo parte, migra ¿hacia dónde? Y no hay lugar sabido. Como la “noche oscura” de San Juan de la Cruz, el “corazón” es “guía”¹⁰², pero esta vez sin referencias al destino. Apenas la constatación de una partida. La oscuridad del dolor sin espacio de arriba. Una mística, si se quiere, sin Dios que aguarde: “Siento, aun cuanto no entiendo y lo que ignoro” (2011: 79). Un saber no sabiendo que halla y no encuentra, persigue y no busca, afirma y niega: ¿qué es este pasaje al contrario, estas contradicciones proliferantes, sino otra vez el derrotero de una escritura sin derrotero? O para decirlo de forma menos paradójal: ¿qué es esta distancia de la escritura sino reencuentro con las trazas poéticas como tanteo, pasaje, contra-dicción?

La realidad se ofusca
no en la revuelta
sino en la herida perturbada
-quizás más clara-
visión del *flâneur* (2011: 80).

La irrupción del *flâneur* reafirma la inestabilidad de una visión perturbadora, que rasga la realidad o la hiere con la contingencia del punto de vista. La apelación a ese significativo ya es elocuente: como en otros poetas, esa visión remite a aquel sujeto sin localización precisa que deambula por la multitud sin confundirse completamente con ella. Y si «revuelta» en esta economía elíptica podría estar ligada a la experiencia de la multitud, la «herida perturbada» está asociada aquí a ese «sujeto errante» del que nos habla Benjamin (a propósito de esos poetas decimonónicos que son Hugo y Baudelaire): aquel que vaga por una ciudad de la que se extraña¹⁰³ y que, sin embargo, es su condición de existencia. Pero a diferencia de la confianza ambivalente de esos poetas-transeúntes del siglo XIX (exceptuando a Rimbaud en la que la fascinación por la experiencia urbana queda crecientemente mitigada), Roffé apenas retiene de esa

¹⁰² “En la noche dichosa/ en secreto, que nadie me veía,/ ni yo miraba cosa/ sin otra luz y guía,/ sino la que en el corazón ardía” (San Juan de la Cruz, 1994: 34).

¹⁰³ Este sujeto, con todo, pertenece a aquello de lo que se distancia. Como sostiene Benjamin, aunque se “defienda de ella” (en referencia a la ciudad), no puede simplemente situarse en el exterior. La experiencia urbana aparece como indisociable a la experiencia de la multitud (Benjamin, 1988b: 137-138) y el propio *flâneur* –el poeta– está atravesado por esa experiencia. De ahí la conclusión del autor: “La masa era el velo agitado a través del cual veía Baudelaire París” (Benjamin, 1988b:139).

“visión” lo que tiene de hiriente, lo que puede ofuscar la “realidad”. Lo que produce, en suma, *distanciamiento*, condición de un viaje a ninguna parte.

Es esa visión, precisamente, la anatomía del poemario aquí seleccionado. Fragmentos que no encajan en ninguna totalidad armoniosa; fragmentos discordantes o mejor aún, radicalmente heterogéneos. El “poema como mito” –en tanto sentido condensado- aparece como “(...) atajo para pensar y sentir en todo su estridor un fragmento, la intersección de dos ejes cualesquiera de una realidad que, de otro modo, se diluiría en los detalles de su propia indecencia” (2011: 81). En un nuevo giro escritural (un “exabrupto confesional”), Roffé se aproxima ahora al ensayo (refiriéndose a Takahashi) para precisar lo que el poema viene a introducir: la posibilidad de intersectar una realidad que no se disuelva en los detalles de su indecencia, esto es, la posibilidad de apresar de forma significativa un fragmento que escape de la anécdota, que incite a pensar. Esa posibilidad, con todo, queda ligada a la introducción de un *oxímoron* entre forma y contenido, esto es, a la defraudación de expectativas que ocurre cuando tras el inicio de un “cuento de hadas” (o de un relato infantil) irrumpe la descripción de la “más desmedida corrupción”. En ese deshabituamiento, pues, radica el potencial crítico del fragmento poético.

Estamos, pues, en tierra extrañada, ante “*La lucidez de la hambrienta*”:

Una suerte de desambientación. Como una lámpara votiva. Quien lo dijera de mí, mentiría. Sólo un anuncio de esplendor, quizá una causa confusa, dividida, un *sic et non*, un orgullo ocultable, una contradicción pasional –serena. Dejarse estar. Bien. Insospechada placidez. Un poner toda urgencia a remojar [movidada por la urgencia]. Dos. Una espalda, un cuello, una voz: fragmentos, soportados por un estar ahí, firme, como una red bien urdida. Una espera que se ofrece (2011: 82).

Desde una urgencia que interroga toda urgencia, fuera de la mera *elección*, aparece el lúcido extrañamiento ligado a un “anuncio de esplendor” sin correlato objetivo, en la tensión que escinde al sujeto pasional y lo pone ya a una cierta distancia de lo pasado. No es que uno no termine girando su cabeza hacia atrás, sino que ese giro no impide una voz, ligada al “estar ahí”, abriendo paso a una espera, a lo que viene, a lo que se ofrece, con “sospechosa discreción” (2011: 82).

La visión está dividida. No hay lugar (estable), sino rodeo, tránsito, desplazamiento, un “rodear el vacío que se deja” (2011: 83). Mejor sería referirse, pues, a un no-lugar de enunciación, una posición móvil *más allá* de las metáforas topográficas, suspendida en el aire, en una pasión o una fe “sin credo ni culto ni reliquia. Un mantenerse vida en la fe –un vacío” (2011: 83). Una visión, pues, que rebasa el objeto. Que navega, explora, excede las conjugaciones observadas, clarifica como puede y hace de la gramática una anatomía para mirar: “Lo que se sabe impronunciable, a no ser por la mirada” (2011: 84). El reenvío a lo concreto que parte de esta “teórica desnudez” se topa con una constatación: “Alguien –otra, otro- transita el camino de la felicidad” (2011: 84). La expulsión a la que nos referíamos antes aparece así produciendo una escisión entre observador y observado: el primero sólo puede mirar a *cierta distancia* la felicidad de los otros –si la hubiera- o, si se prefiere, ratificar la ausencia como único lugar desde el que se escribe (una vez que la mirada repite lo impronunciable).

La primacía ya no es espacial sino temporal. Los lugares son devueltos a la dinámica del tiempo:

Hay un lugar, me temo, donde ella descansa. Ni un cuarto ni un vergel. Apenas un tiempo donde el tiempo pasa, una invisibilidad donde nadie mira –ni ella. O una perceptibilidad sin concesión. Plenitud. Lo mínimo in/com/partible –“esas miguitas que se encuentran en el fondo del bolsillo”, esas grandes tareas que quedarán en la nada, una lista de nombres, un color, esa especial densidad que a veces cobra el silencio.

Aun así, algo, fuera, suena a castigo (2011: 85).

En la paradoja del tiempo que convierte el presente en pasado, se van creando rincones inadvertidos, una desmemoria o invisibilidad que forma parte de la historia íntima del sujeto, no como *otra cosa*, sino en simultáneo a lo que se rescata, miguitas en el fondo, lo que queda pendiente, nombrado-postergado, cosas que ya no se pronuncian pero cargan los silencios, los hacen densos, incompatibles, demasiado pesados ya. No los lugares en los que se estuvo o se vivió; un tiempo en el que la única plenitud es la de no hacer concesiones ya a lo vivido. Porque ¿cómo no sospechar cualquier otra plenitud, si a pesar del descanso en otro tiempo, algo suena a castigo, fuera?

En suma, ¿cómo no desconfiar de la felicidad? Más bien, cansancio: “Una demora transparente, pertinaz, domesticada por la familiaridad, la convivencia, el día a día” (2011: 86). Uno puede incluso refugiarse en la incertidumbre –protegerse, irse al bosque, convertirse a la magia, producir el conjuro que saque de aquí. Y ¿qué es, en última instancia, desfamiliarizarse sino ese conjuro, ese intento de salirse del cansancio, esa construcción de una salida al sin-salida de la domesticación (del sentido)?

Puede incluso que persista de forma autoconsciente una inocencia de pubertad. Un “demasiada fe o buena letra” (2011: 87); pero ser “Otra vez quinceañera” es ya no serlo, pasar por esa estación desde otro tiempo, sin seducción. Como si retornáramos ahí sin candidez ya, con desazón. La referencia a Quevedo por parte de Roffé hace más clara aun la cuestión: “¿Dónde se articula/ en el amor esa fe ciega/ y tan total desengaño?” (2011: 88). Fe y desengaño, pues, como íntima dialéctica del amor que nos regresa *a distancia* a ese tiempo de hallazgo primero, inaugural, de juventud, en la que aprendemos a des-familiarizarnos y romper lo doméstico. La fe se articula a un “total desengaño” y ello es vestigio suficiente para sospechar toda circularidad temporal, para quebrar la identidad del tiempo, desconfiar de quien hace del porvenir una simple repetición de lo mismo. Más bien, el porvenir como *regreso a distancia* nos advierte de una inocencia sin inocencia, un *volver a creer porque ya no se cree*.

El segundo poema breve sobre Quevedo parece reafirmar esa sospecha: “¿Dónde hace pie/ la Belleza?” (2011: 88). ¿Qué fundamento, qué punto basal podría reservársele, pues, a esa Belleza todavía mayúscula? Tal vez ninguno. Un “anuncio de resplandor” sin pie: un fantasma, quizás, que traza el conjuro que nos sustraiga del cansancio diario, de la domesticación, del total desengaño. Puede que la escritura sea ese tiempo-porvenir en el que regresa *otra* inocencia, que no cierra los ojos ante la cercanía de la belleza, sino una que la interroga, la deconstruye en su inaccesibilidad, contrapesando la fe ciega a la anatomía de una mirada que sabe de lo impronunciable.

No hay aquí sólo pérdida: no todo es ausencia. Porque viene otro canto: “Una voz que viene, se instala, se va” (2011: 90). En su intermitencia, a pesar del miedo, la sangre, la herrumbre, el sufrimiento, esa voz florece, transcurre, impersonal, más allá del control del “sujeto poético” que no hace más que mirarla “como al día que pasa”.

En el último poema del libro, reaparece en efecto otra forma de desdoblamiento:

Cabría preguntarse
si la semiología del terror
podría ser acaso otra cosa
que el catálogo exhaustivo de las grietas
de la muralla

depués de la cual (2011: 91).

¿Qué otra pregunta podría culminar esta errancia que no estuviera ligada a una lectura del terror, capaz de investigar las grietas de la muralla, de erosionar el discurso del amo, de salirse de su lengua, de catalogar de modo exhaustivo lo que permite ver más allá de los cercos (cognoscitivos, semióticos)? ¿Y qué es esta semiología del terror sino una estética de la revuelta que es lanzada a un exilio que no remite ya a un sujeto que se mantiene idéntico a sí mismo sino a un movimiento de la escritura sin más sujeto que el exiliado (de sí)?

El suelo se desplaza, la sintaxis se desborda, la memoria se define en sus lagunas; en tal coherencia, Mercedes Roffé ha construido un discurso que –fluyendo incontenible- quizá tenga por materia y por referencia el vacío: ontológico, existencial, de realidades, de yo (Casado, 2005a: 13).

En un espacio dislocado, sólo se puede caminar en el agua. La palabra no señala su plenitud; es arrebatada al vacío, a la memoria ahuecada en tanto “signo/ de un pasar/ aun más atroz” (Roffé, 2005a: 15), tal como dice bellamente en *La ópera fantasma*. En las fallas de saber, la poesía de Roffé interroga las grietas con la *fe ciega* de construir una salida, reconquistar la alegría, aunque ya no haya suelo, o tal vez por eso mismo. La falta de saber es la carencia desde la que somos lanzados a vivir.

Y puesto que vivir se parece a escribir, los poemas de Roffé están rotos; los versos fracturados. No persiste ya plenitud de lenguaje; las palabras se caen sobre el abismo de la página. Sólo sobrevive la dispersión lingüística. Las fronteras de la sintaxis están desdibujadas. La extranjería deviene un modo de morar: “extranjero siempre/ siempre/ otra lengua” (Roffé, 2005a: 19) dice en otra parte. Imposible sustraerse al «desajuste» que marca esa lengua: “la hendidura entre las palabras y las

cosas” –al decir de Casado (2005a: 10)- se constituye en singladura. La materialidad de lo vivido rompe la sintaxis: en vez de disimular su condición de *artefacto*, esta escritura poética acepta el juego, no como forma de encubrimiento de una identidad subyacente, sino como un modo de constituir la de forma significativa.

No hay en este acto deconstructivo, en esta falta de suelo, ninguna celebración de la caída. Es quizás un acto político por excelencia, ligado a la posibilidad de pensar *contra* la certeza de lo instituido. Pero en vez de erigirse contra un enemigo localizado, problematiza lo que sostiene un mundo marcado por el agravio, unas estructuras de poder anquilosadas, unas autoridades más o menos indiscutidas. Antes que erigir la propia escritura en pauta de probidad (denunciando otras formas poéticas por colaboracionistas), Roffé erige su poética, más bien, como una exploración abierta con esos componentes básicos de lo humano que es el lenguaje y la experiencia de vida. “Y aun así, y a partir de ahí, articular otra cosa: un arte/facto tal que la comunidad (universal) vuelva a sentir suyo, compartido, sin que deje de serle inaccesible. Inaccesible, si, en la factura; comunal y universal en tanto espacio generador de sentidos” (Roffé, 2013: 39).

Contra una poesía desencantada, el canto errante, a pesar de los agravios, vuela con resonancias lejanas, desplazándose de lo familiar como núcleo identitario. Constituye una fuga musical que se entrega a la errancia y, en el sentido aquí expuesto, a una cierta forma de exilio más allá del exilio biográfico. Buscando “un algo de alegría”, en la repetición entusiasta de una escritura que se dice de muchas maneras. Puede que *Carcaj: Vislumbres* (2014: 69) sea, precisamente, una forma de avizorar ese algo, urdido a lo que se abandona.

ahhh, flor radiante
belleza radiante
vibración radiante
agua y temblor
escalofrío y piedra

ahhh mundo y río y sinrazón
millones de estrellas radiantes
noche oscura y radiante
millones de bocas-pétalos

radiantes nubes, peces, pájaros
árboles y selvas
nieve y rocío
torrente, abismo, fuego radiante
musical

oh refulgente
nada
numinosa
lumínico
pan nuestro

En el trayecto, Roffé traza una fuga musical: más allá de la identidad. En la heterogeneidad de la escritura como juego de máscaras, carnaval y artificio desjerarquizante, sin soberanía ni centro. La escritura como danza polifónica repite una pérdida que nos desplaza más allá de lo presente. Errancia de un discurso que permite vislumbrar un lenguaje que horade el agravio histórico, las lenguas calcinadas, el pensamiento inmóvil anclado al dogma de la predicación o del pregón. Desde la ambivalencia constitutiva del lenguaje, la autora erosiona el fundamento hipostasiado en el que ancla nuestro mundo histórico-social. *Se parte* no en función de un regreso, sino de la necesidad de salir de aquí: con la promesa de otro horizonte de vida, de una comunidad por venir.

La fuga o el exilio no son temas, sino una posición enunciativa que avizora la creación de un desorden, el abandono del reino. En la orfandad de la escritura, somos lanzados a un desplazamiento sin término, sin certeza o con la certeza negativa de lo que ya no se quiere: balbuceo en la fractura del suelo, sin otra presencia que la que se fuga, himno nocturno que llama lo ausente. Como en Celan: “Los que se quedan y hacen signos de adiós no lo saben” (2007: 65). Precisamente en las fallas del saber, adviene este tiempo del exilio, la persistencia de este animal deseante que se entrega a la incertidumbre del porvenir, al sueño de otra realidad que no mienta su fulgor sino que traiga lo que se dice en voz baja, tal vez como imposibilidad necesaria, interrogación lanzada cada vez hacia el espacio horadado desde el que se constituye la escritura.

El cuestionamiento de la autoridad es condición de partida. Pero en vez de erigir una nueva jerarquía, lo que persiste es la añoranza política: la aporía de trazar un mundo que no podemos sino entrever. De ahí esta lengua extraña que cortocircuita cualquier mito de transparencia semántica: su violencia o sus fosas. No llegar nunca a ese otro lado, en vez de fijarnos en el terreno de la resignación o el conformismo, nos insta a seguir construyendo lo que carecemos. Acaso esa referencia a la ausencia no sea sino la posibilidad misma de crítica a una sociedad y al orden simbólico que la sostiene. La contra-dicción poética se torna así perturbación de un orden hiriente, revuelta íntima que es toma de distancia de un mundo agraviado. Fundar grietas aparece entonces como la posibilidad misma de traspasar la semiología del terror en la que nos instala el discurso del amo. Contra el desencanto, persiste la incierta referencia a un mundo que no existe, ese algo impronunciable de la alegría, la poesía como forma del abandono.

Arnaldo Calveyra: el ángel de la intemperie

“La infancia es el solo país, como una lluvia primera/ de la que nunca, enteramente, nos secamos”.

Juan José Saer (1986: 7).

Internarse en el universo de Arnaldo Calveyra es toparse con un espacio singular donde las resonancias de su lengua natal no cesan de multiplicarse, no obstante cierta autoconstricción formal que se plantea en las distintas vertientes de su escritura (novela, teatro, poesía). De ahí que quizás una de las formas más acertadas de hacer presente su poesía consista en traer la ausencia que invoca: ese *otro lugar* que el poema construye, de forma paciente, en un trabajo de tachadura o revisión crítica extendido por varias décadas, como ocurre con *Diario del fumigador de guardia* y *Maizal del gregoriano*, escritos en 1951 y 1962 respectivamente, reunidos en su *Poesía reunida* (2008)¹⁰⁴. Es pertinente, incluso, referirse a ese otro lugar como un “entre” (Dobry, 2009):

Calveyra muestra que el poema contemporáneo se produce en un des-lugar, en un entre-lugar. No tiene tanto que ver con la desterritorialización como con la inadecuación: el poeta es el que no sabe cómo ha llegado adonde está, y ese no saber es su principal objeto de estudio. Tan inadecuado que, incluso alguien que dedica su vida a cuidar de las palabras, necesita la agramaticalidad (...).

Para el caso, lo que me interesa indagar es acerca de ese *deslugar* que en la escritura de Calveyra se va delineando sin corresponderse con ningún espacio en particular, incluso si retoma referencias que reenvían a paisajes locales, ligados a su ciudad natal: Mansilla (situada en la provincia de Entre Ríos, Argentina). Es ese lugar sin lugar el que aquí adquiere especial pertinencia, en tanto compromete una específica forma de exilio¹⁰⁵. Lo que se ha dado en llamar «entridad» bien podría conceptualizarse aquí como una «experiencia de bilocalización», a la que el autor se ha referido de forma

¹⁰⁴ La bibliografía referente a Calveyra, aunque numerosa, es poco sistemática. En la presente lectura, me baso en Gianera y Samoilovich (2008); Dobry (2009); Gianera (2009a, 2009b); Cabrera (2009); De Nuñez (2011); Fondebrider (2011); Cruz (2014); Di Cío (2013) y Catsigyanis y Tanzi (2014).

¹⁰⁵ No resulta anecdótico que, en una entrevista realizada al autor, al preguntarle acerca de la recepción de su producción poética por parte de lectores entrerrianos, respondiera: “Sé que en Entre Ríos tengo tres o cuatro buenos lectores, que además son grandes amigos míos. Pero, si no, no encuentro que por el hecho de ser entrerrianos allá tengan una lectura privilegiada de lo que escribo” (Fondebrider, 2011).

escueta: “Estás lejos y estás acá (...)” (Cruz, 2014), sin posibilidad de reposo. La escritura como *distancia* no excluye el traumatismo del viaje, el deseo de regreso al campo perdido de la infancia.

En efecto, como una “especie de autobiografía secreta y generalizada” (Gianera, 2009a), *Diario de Eleusis*, inicialmente publicado en 2006, construye un universo extraterritorial que, no obstante sus referencias específicas a su localidad de procedencia, podrían concebirse como un desplazamiento hacia una constelación conformada por sueños, recuerdos y búsquedas que se *repiten* sin identidad. Más que el *retorno de lo mismo*, de lo que se trata es de la reiteración de una huella que no logra inscribirse plenamente en la cadena significativa. En efecto, Eleusis es esa figura que se asemeja a un “ángel malherido” antes que a un dios resplandeciente. En vez de una secuencia temporal lineal, en la lectura nos topamos con la condición cíclica –más que circular- de una escritura que no concluye sino que es interrumpida, como si *inicio* y *fin* no fueran sino puntuaciones de un devenir inextricable: “presentes sucesivos”, tal como dice expresamente Calveyra. En vez de una reunión armónica entre partida y llegada, el punto final aparece aquí como recomienzo perpetuo: un tránsito sin término.

Conviene recordar que Eleusis, además del nombre de una antigua ciudad griega (arrasada en las Guerras Médicas y en la Guerra del Peloponeso), también está ligada al mundo de las deidades griegas: el *culto eleusino* que implica a Deméter y Perséfone. En particular, Eleusis reenvía a los rituales de iniciación en el misterio que tiene como punto culminante el “acceso” (en este caso postergado) a *otra vida*. Con esa carga semántica parece jugar Calveyra, por no hacer mención a su propio contexto existencial *en dos partes reversibles*, entre la ciudad natal y la ciudad de residencia.

Ángel semejando a cielo, cielo toldado en todo parecido al agua de esta lluvia, no llegas de ninguna parte, no llegas de horizonte, cielo percutido con que tropieza la oscuridad de tinta, ¿tiritas a causa del viento que lo congela todo?, llegas del potrero, de entre las miasmas de los animales interrumpidos por el terremoto fijo de la hora, lindas con alturas de betún y hoja seca, brazos del que anda de imaginaria por el campo, tocan tierra y figuran la cabeza que no encuentra acomodo en la almohada (Calveyra, 2008: 407).

Fuera de cualquier repetición épica, Calveyra elabora una escritura en las lindes de la poesía, allí donde lo versal migra a la prosa, sin perder su música, sin ceder a la

exigencia íntima del poema de ahondar en aquello que parece desterrado de la lógica diurna. En efecto, Eleusis no tiene *acomodo en la almohada*: es ese ángel que no puede dormir y que, sin embargo, se desplaza en la noche, en la *oscuridad de tinta*.

La mayor parte de la producción poética de Calveyra está escrita en prosa. Apenas pueden ayudarnos algunas generalidades en torno a lo poético y puede que ni siquiera valga la pena ensayar una definición omnicomprendiva para pensar lo que se entreteje en la singularidad de este discurso poético. Si la reducción de lo poético a un criterio formal de versificación, tal como propone Eagleton (2010: 35 y ss.), terminaría excluyendo textos como el aquí analizado, resulta claro, sin embargo, que no estamos proporcionando ninguna definición alternativa. Lo que en cambio sí quisiera sostener es que la escritura de Calveyra, por atenerme al caso, invita a poner en crisis una concepción puramente formal de lo poético.

Aceptar de forma entusiasta lo que no sabemos no es claudicar, sino invitar(se) a la reflexión. Lo que impide el término y difiere cualquier espacio conclusivo abre a una promesa íntima: la posibilidad de desplazarse hacia una salida. No tanto, entonces, la jaula de las definiciones, sino conceptualizar la escritura como experiencia de los límites. Con ello, el vínculo jerárquico entre poesía y poema no se *invierte* sino que se *subvierte* de modo radical. No ya poner en juego en el poema las reglas de la poesía, sino reescribir nuestro desconocimiento (de lo poético) a través del poema. La creación poética, así concebida, se hace deriva de sentido. No tabla de salvación, sino naufragio en el lenguaje: lo que puede llevarnos más allá de nosotros mismos, aquello que empuja fuera de los mapas de la realidad instituida, alzándose de las ruinas del presente.

Referirse al poema sigue siendo todavía otra generalidad. Una forma abreviada de capturar lo singular de lo que *se escribe*. Y decir “se escribe” es aceptar de entrada que nunca uno escribe solo, que en lo escrito hay huellas desapercibidas de lo colectivo en tanto que anónimo. Avanzar sobre la escritura de Calveyra supone, pues, internarse en esta peculiar construcción lingüística que es *Diario de Eleusis*.

-ángel malherido, brotas de tu herida, brotas del frío tan crudo a eso del jardín (2008: 407).

Este extraño sujeto nace de la herida; se hace “rincones en medio de la oscuridad de tinta”, siempre “llegando a ninguna parte”, “pordiosero” que deambula por la noche, “ángel de intemperie de la mirada ausente”. La belleza se desgarró; no hay más que un fluir herido, un vuelo trunco, un viaje a ninguna parte. Calveyra nos deja esos rastros malheridos y nos hace recordar a ese «ángel de la historia» de Benjamin que toma distancia del pasado con mirada desorbitada, desmesurada.

¿Insistes en ser cielo que borra?, nos devuelves a nuestro eco, tiritas a causa del viento, vas, brotas de ninguna parte, pordiosero de ninguna parte, lindero de ninguna parte, ángel de intemperie, los brazos del que maldice en la oscuridad llevan la noche a cuevas, convalece la cabeza del que no encuentra acomodo en la almohada (2008: 407).

El desasosiego no puede ser mayor. Hay una insistencia en lo que no se alcanza, el frío que produce el viento, aquello que empuja a ninguna parte, que despoja y expone, hace maldecir por todo lo que escapa en la convalecencia insomne del que busca.

Una escritura poética semejante se estructura como «iteración»: retorno del sentido, repetición que no excluye la diferencia, desplazamiento hacia un tiempo ausente. Pareciera repetir, como Nazir Hikmet (1976: 25): “Yo no quiero temblar siempre de frío”. En efecto, se parte de la “helada”, “de este momento del patio que se quedó sin nadie” (408), a la “espera de la posible primavera”. En el “abismo de la madrugada”, esa deriva de ángel “pasado de intemperie” se convierte en llamado y unos pájaros interceptados “(...) van de frío en frío por dar con la salida, nombre no deja – este lugar, esta tierra-, tiritas a causa de los pájaros que le cantaban a la noche por no dejarla a oscuras, no cesas de seguir llegando” (2008: 408).

Una vez más: salir de *aquí*, de este *ahora* gélido, de esta noche que no es sola oscuridad por el canto de los pájaros que tiritan. Las marcas contextuales apenas sobreviven. En una atmósfera enrarecida, las referencias reconocibles apenas sobreviven. La potencia subversiva, sin embargo, resulta nítida: el mundo de Calveyra respira en otro mundo, aspira a otro cielo, incluso si el cielo se hace fábula, relato de nubes distantes. Sigue helando en la escritura que se desquicia en la repetición de una añoranza que escapa, “(...) yendo por la nochecita que pareciera avanzar hacia una

lumbre –ya- de la mañana” (2008: 409). Lo inasible está ahí, el deseo sin objeto fijo, un deseo que no se define por el objeto, un lugar inlocalizable, sin lugar, del que parte.

De ninguna parte, de ninguna vida, no procedes de ninguna vida. De ninguna parte la voz del hombre que se pone de viaje y se demora hablando unos momentos. De ninguna parte el hombre que se pone de viaje (2008: 410).

Y sin embargo, en esa impropiedad, ¿cómo olvidar el frío, la intemperie, la oscuridad apenas alumbrada por el canto, la promesa o la ofrenda a Eleusis, en el “umbral del templo”? No hay aquí ritual sacrificial. Apenas un despojarse de vocales, pájaros que cantan para no dejar a oscuras la noche, buscando “una salida al laberinto”, una “ventana iluminada del cuarto del enfermo”, un volver a ese lugar (aunque –cabe sospechar- “volver” sea siempre “partir”). Las vocales mismas del poema se confunden con el chirrido de la noche:

Se alejaron dejando este viento a la puerta –que es ahora tu casa-, en el campo no queda noche. Mirando de aquí parece mentira el cielo, mirado de aquí nunca hubo cielo (2008: 411).

La casa del poeta es viento ahora. Viento a la puerta sin cielo; un cielo que parece mentira. En efecto, ¿cómo negar la pulsación de ese cielo que imanta el vuelo de este ángel pordiosero que se mete en el poema y lo hace estallar en dirección de lo que no alcanza y que, sin embargo, le da sentido? ¿Qué sobrevive de la altura en este “esquelético ángel”, enajenado, que mira apenado cómo se disuelve el cielo en la ausencia, abundando “por lugares sin estrellas”, entre “trozos de hielo”?

El devenir de este viaje se hace curvo; anda y desanda, y la página del libro “(...) se va cubriendo con las ovaciones de la noche, desandas camino para brindarla a las santas de Eleusis, vocales con que les aullabas a los lobos” (2008: 411).

Sin quietud. Como una rememoración que busca algún consuelo alguna orilla y que, no obstante, apenas puede acariciar en el trayecto. Buscando saber algo de ese “lugar en las inmediaciones de Atenas”, incluso si este poema-riada nunca pudiera dar con Eleusis y no hubiera lugar al que pudiera llegarse. Inquietud del poema que vuelve al punto de partida, al frío entre las “poblaciones del cielo”, procurando llegar al “umbral de entrada”. Pero aquí se entra sólo si se sale. Por eso el ángel busca “(...) dar

con la salida, de ninguna parte llegas, descarriada trayectoria de la noche, ventana no real de la pieza de hospital” (2008: 412).

Lejano al cielo. Calveyra no cesa de trazar las diversas conjugaciones de esta soledad alumbrada de lejanía.

- retirado, sustraído a tu cielo, sin estrellas
- abandonado a cielo sin estrellas
- estrella abandonada a su cielo
- porque no tiene estrellas, cielo que no se puso estrellas
- estrella abandonada a su cielo
- a cielo descubierto, vivo, viviente

Excluido, apartado de su estrella, abandonado a su suerte, desestrellado (2008: 412).

En esa soledad, ante un cielo anónimo, invisible, inasible, sin nombre disponible, que no quiere saber de nada ni de nadie, no podemos sino empequeñecer, quedarnos en “lo sin nadie de la noche”, haciendo la “voz escasa”, dejando al ángel en la “poca luz” en un “nidial de intemperie” en que se ha convertido el cielo. El sujeto está “desestrellado”. No hay guías estables, *ideal regulativo* que no mute cuando se nombra. Y, sin embargo, en un giro inesperado, Calveyra nos instala ya en ese lugar que se anunciaba inconquistable:

Retirado del cielo, buscando el camino que lleva a Eleusis sin saber que llegaste. En el seguro de la posible madrugada, seguras las imágenes que no se dirigen a los ojos. Mientras todavía te obstinas por reaprender el comienzo de la historia, he aquí el comienzo de la historia (2008: 413).

Estamos en el punto de partida: un tiempo mítico, más todavía cuando se nombra como “comienzo de la historia”. No hay más Eleusis que ese punto al cual peregrinamos o, para decirlo menos paradójicamente, desde el que nos echamos a andar: “Caminante, ¿Siempre en busca del camino que lleva a Eleusis?” (2008: 413). En el corazón de esa contradicción íntima, de una lejanía cercana o una cercanía de la lejanía, la escritura se hace reflexiva y se autointerroga, instalada en presentes sucesivos, en el ahora perpetuo, puesto que “(...) bajo ciertas condiciones (¿bajo ciertas omisiones?)” todo es presente (...)” (2008: 415). Un presente que trae a *otros* ausentes, el de los sueños y los

recuerdos, trazando conversaciones, “palabras años”, dejando que sus resonancias se estiren, aunque no acertemos a decirlas, queriendo abrir camino.

¡Con cuánto frío vuelves de tu cielo –ya- de poema! Las palabras también vuelven para mostrarte el camino. La tarde al irse te dejó ante la puerta de una casa, ángel ganado por el frío. Faroles y perros en tu busca. Por entregarte esta misiva desandan camino, por volverse al punto de partida (2008: 416).

El cielo del poema enfría al ángel, lo hace desandar el camino, para volver al punto de partida, volver a empezar, intentar trazar otra vez la ruta hacia lo ausente. Que se trate de un “esquelético ángel” sugiere, en ese sentido, un desajuste entre lo que lo impulsa y lo que encuentra (como simiente): “Un escozor frío la recorre, palabra que no alcanzas a decir” (2008: 417).

Un cielo próximo e inapresable: palabra rota, aguardando la lluvia, lanzada al tiempo, a medio camino, a la espera de algo, de alguien, mitad silencio, mitad cielo. Esa palabra que se conjuga en el poema, es la que describe un jardín, el momento de retorno al punto de partida, en una “callecita de Atenas”, en Eleusis, protegida por una muralla en el que un perro custodia su ingreso. Una palabra que no ha nombrado aún, “en espera de nombre”, de esa diferencia que el instante produce, borrándose y reapareciendo, como un palimpsesto que la lluvia revela, llegando a un silencio para recobrar fuerza.

Palabras en los años, de nombre calladas, aparecen como una puerta en el muro. Con mi mano las escribo, las pienso con mis libros, la ventana quisiera demorarlas. Se volverán una sola una mañana y entornarán la puerta por nosotros, las palabras (2008: 418).

En este punto, parece claro que esta palabra es *otra* palabra con respecto al murmullo charlatán del día. Estas palabras –mitad de silencio- “se reúnen en fronteras desiertas de la madrugada”. Se trata de un discurso nocturno, entregado a la soledad que quiere entreabrir una puerta a un cielo en su lejana cercanía. No deja de resultar extraña la entrada del silencio al poema. Y, sin embargo, Calveyra insiste en su condición irreductible (Catsigyanis y Tanzi [2014]):

Personalmente lo que privilegio en las palabras de un poema es su posibilidad (y oferta) de silencio. De esa dádiva que es el silencio. Cuando una parte de ellas no sólo está vuelta hacia el silencio, sino que, simplemente, ya es silencio, es cuando algo puede empezar.

En la memoria de ese discurso intersticial está “la sudestada en los tapiales de tu pueblo”, toda la lluvia –como llueve en algunas partes lejanas, interminablemente-, el silencio que invade en una pieza con “olor a clausura”, en ese juego de espejos que muestran la diferencia en el presente –“lo que somos, lo que no somos, lo que dejamos de ser en este instante”-. Esa otra palabra que es mundo también traza sus resonancias, nombres aparecidos que invocan otros nombres, en el mutismo de un cuarto lleno de ausencias. Las elipsis resultan evidentes, como si el autor rehusara de forma taxativa trazar referencias reconocibles del contexto histórico-social en el que escribe. El silencio deviene omisión de lo que asfixia, para retener la condición inerme de lo humano.

Imágenes del hombre que se recibe de intemperie, al que desde la hora de nacer lo nutre la intemperie, ha de nutrirse de intemperie de la mañana a la noche hasta la hora de su muerte (2008: 419).

Ese hombre en busca de un cielo invisible, que quiere salir de la tristeza, ¿cómo podría desistir de soñar, buscar de forma incesante un jardín donde descansen los pasos fatigados, incluso si ello no fuera más que volver al punto de partida? Calveyra no necesita introducir un registro propiamente autobiográfico para entrar ahí, en la urdimbre de una escritura que reitera la diferencia, que pregunta “mientras todavía mueres” por el camino que lleva a Eleusis, abriendo la puerta a la madrugada, en medio del laberinto, para reencontrar lo(s) ausente(s).

Entonces el poema susurra; se pone a contar:

se preguntaban las palabras (preguntas que por momentos podían ser respuestas, las había capaces de llegar con la respuesta adentro, por lo menos una de esas palabras mentía); no podían ser sino un poco más de nochecita llegando (2008: 421)

Se trata de un cuento que podría empezar en un “baldío que la noche improvisa”, un baldío en el que alguien nos hace un “lugar en el espejo”, aunque el “yo” sea o haya sido un baldío, sacándose mentiras de la mano, arco iris del cuerpo, una tardecita desmesurada que viene mientras “me haces un lugar en el espejo”. Allí un amigo que se

hace ángel, el jardín que se hace consistente al anochecer, un jardín de Hespérides (con sus ninfas del atardecer), al que llega tiritando un ángel, “linyera de este cielo”.

Un cuento de extraña intensidad lírica no puede sino conmovernos en lo más hondo, aunque rompa la lógica del relato, lo haga increíble, al punto de convertir la figura del “ángel” –legendario, mítico- en un “linyera de este cielo”, introduciendo así el lunfardo para redescribirlo en su condición desarropada, esquelética, llena de intemperie, ante el que las palabras no pueden más que balbucear, en un umbral, fuera del cielo, intentando “retocar la noche”, volcado sobre el libro, menesteroso que ciega las nubes que indicaban el camino.

La decrepitud del tiempo oscurece, convierte el cielo en cielo de agua que llueve interminablemente, tal vez para lavar las alas sucias de hollín, tal vez porque lo que llamaban cielo era alquitrán. Ahora no parece quedar más que un “cielo de tinta” que recuerda otros cielos: “Extintos y presentes, no quedan más en ninguna parte, dejaron de estar, no andan más por aquí, pasaron por aquí, salieron por aquí, se perdieron por aquí” (2008: 425).

En el “anochecer de palabra”, ángel y hombre escuchan las noticias de los muertos. Entre ausencias, pues, el hombre trata de ver el jardín al que tanto le dedicó en su escritura y que reaparece también como “pausas de jardín”, “(...) amistad con cuanto yuyo se presenta, años que no terminan de asemejarse a este montón de hojas secas” (2008: 426-427), aunque empiecen a parecerse.

Hombre con ruido de llaves en el cuerpo -¿a causa de unos poemas guardados en lugares silenciosos?-, ungüentos para el ángel, amable reunión de palabras a partir del párrafo que llega (2008: 427).

Hay llaves entonces para un hombre que guarda poemas en el silencio; llaves que consuelan, reuniendo palabras y párrafos, intentando abrir las puertas a un refugio que no llega. Escribiendo en la soledad de un cuarto; interrogando la propia existencia. El poema entonces se torna reflexivo, traza referencias sobre sí mismo, aparece como superficie en la que sólo el sueño es capaz de borrar esa semejanza con un “montón de hojas secas” a la que la vida se parece: “El sueño, es decir nosotros” (2008: 427).

Soñando, el hombre afronta su devenir borrando lo extinto. Puede que Calveyra no tenga más camino que soñar en la escritura y así desafiar esa temporalidad en la que las horas llegan y parten, incesantes, sumidas en la oscuridad, como una novela que avanza en la noche que retrocede, un tren o una gota de agua, “brújulas extraviadas se siguen extraviando en más oscuridad” (2008: 428). El lenguaje se torna parte de ese avanzar en la oscuridad, esta tentativa de borrar a través del sueño un montón de hojas secas al que terminamos pareciéndonos. Está ahí no como un añadido o un accidente, sino como parte constituyente de esa escena reiterada en la que preguntas y respuestas se suceden, entre silencios, celebraciones, fin de año en el silencio del cielo.

¿Palabras en espera de más lágrimas como quien espera el final de la noche? ¿Lo aguardan al hombre capaz de caminar bajo la lluvia?, ¿hombre que triunfa de todas las gotas, de todas las palabras?, ¿esperan el final de la noche?, ¿nuevas lágrimas como quien espera el final de la vida? ¿lluvias que lleguen de otras lluvias? (2008: 428-429).

Toda la escritura de Calveyra se hace incesante flujo interrogativo, inscripto en la melancolía que constata la lluvia sin dejar de preguntarse por “el final de la noche”, que viene a coincidir con la vida, en el punto en que se abre al espacio blanco de la muerte. Pugna interminable donde las palabras están ahí no para evitar las lágrimas, sino tal vez para ayudar a caminar bajo la lluvia, para vivir en la noche. Con “los bolsillos llenos de palabras”, por momentos confundiéndose con ellas, la figura del poeta es esa intemperie que las acoge para seguir preguntando. Preguntas que permanecen abiertas, que se repiten en su variación potencialmente infinita, en ese vínculo indestructible entre el ser humano y el lenguaje, el poeta y las palabras.

Eleusis existe por el frío, por un ángel friolento que vuelve ahí, quiere estar ahí, buscando algo de sombra, aunque sombra sobra:

Cuerpo en sombra los años, tus años que le allegan sombra a tu poema, sombras de cuerpos por donde vayas, por donde vaya y desde que nace a un cuerpo le están pidiendo sombra, sombra es lo que queda. Y si un día, por llegar a ser los años –día a día los años-, te pusieras a sacar la cuenta –vos mismo los años-, verías que de pronto cesan, de pronto no dan abasto (2008: 430).

Poema *ensombrecido* por un cuerpo que se apaga, se hace opaco en los años, trastabilla en su camino con un cielo que interroga, unos años que pasan, imposibles de

intercambiar por palabras, espejos que devuelven pasos y devuelven a “umbrales para sueños”. Ni siquiera se trata de un “imposible”; más bien de la interrogación de un potencial, un no-saber de la posibilidad:

Y no sabes si las palabras, que quisieran ser cosas, no podrían un día convertirse en años, en sueño de los años tu poema –qué años y qué sueños-, convertirse en esas nubes con que llegan envueltas las canciones (2008: 431).

Como un sismo, el poema se estremece, re-iterándose en su no-saber que atraviesa silencios y palabras, la temporalidad pausada de la reflexión de un hombre *que padece intemperie*, en el umbral del sueño, en la incerteza de que algo se salve: unos papeles, una línea, alguna traza, en el camino a Eleusis, el no-lugar al que se cree llegar, al que se dice volver, ¿al que se llega?

Encontrar el lugar, caminante, dar con el lugar, tus pies poco a poco lo señalan, lugar para tus pasos, temblor, vacilación de brújula en procura de una lumbre de amanecer. Describe el bamboleo de tus pasos, pasos que van hacia. Al llegar allí no avanzan más, la brújula lo dice, dice Eleusis (2008: 432-433).

Puede que la escritura de Calveyra persiga esa llegada. Tras esos versos, no deja de señalar una brújula “extraviada en los arenales del sueño”, detectando lugares para luego volver a extraviarse. De algún modo, al llegar no hay más camino; como lugar al que se retorna viene quizás a coincidir con la muerte. Es tanto retorno que exige “pasos yendo”, una brújula que dice “Eleusis”, una vez ahí, ya no es posible avanzar. Escrito como un jardín, una vez recostado en él no queda más que mirar las nubes, escuchar los pasos de los que quieren volver a Eleusis, el sonido de las “brújulas nómades” mandándose señales, para llegar quizás: “Por todas partes una misma infancia” (2008: 434) y como una espiral la sospecha se hace nítida: Eleusis como lugar en el que el jardín, la muerte y la infancia se encuentran. Se llega a la infancia: antes de la despedida. Las resonancias de Juan José Saer, citadas como epígrafe, parecen indisimulables: “La infancia es el solo país, como una lluvia primera/ de la que nunca, enteramente, nos secamos”. Calveyra se empapa de esa lluvia primera: regresa a ese país que ya no existe. Lo dice de forma escueta en otra parte (Calveyra, 2010: 10): “Casa infantil, lo más lejos”.

Como un retorno a la infancia en la vejez, cuando se va llegando al “final del recorrido”, ya no se sabe bien qué decir, mientras despunta un sueño y vamos llegando a la espera que no avanza más, entre yuyales. En el “laberinto de los años”, los pasos quisieran volver al punto de partida. O más rotundamente: vuelven a ese punto. El cuerpo dicta las horas mientras su alma sigue buscando el jardín. *Le llega la noche* y quisiera “pasar temporadas en un lugar donde nunca estuvo” y que el poeta en su mesa intenta describir: “Y después oscurece como una palabra oscurece” (2008: 437). El ángel en fuga “al borde de una palabra”, en la intemperie, va anquilosándose. Y la constatación que traza una lejanía, una “llama ausente”:

Con mi paso de hombre anochezco, fragmento dejado suelto, soy aquel que se paseaba por nubes errantes, al avanzar voy reconociendo poblados al abandono donde poder seguir contando esta historia, te sorprende abrigándote del frío con el frío (2008: 437).

Desde ese abandono escribe Calveyra: poblados en los que intenta abrigarse del frío, mientras anochece el hombre, mientras los fragmentos quedan sueltos, deshilvanados, y lo sido aparece como tránsito, transitoriedad, “nubes errantes”. De frío en frío se gestan pausas, se abren caminitos tras el punto de partida; el cuerpo dicta y el jardín traduce; borra palabras que llegan en sueños y se hacen presentes en el punto de llegada que es Eleusis.

La proximidad de la muerte está ahí; es “puerta de cementerio”. Las palabras son años que se fugan y en la mitad de la noche aparecen como canción que quiere “pasar por años”. Como dice bellamente el poeta: “Hizo noche la palabra” (2008: 440); lanzadas al camino, sin conocer su devenir, su llegar a ser, su posibilidad de alojar, ser lugares concebidos en sueños, sin propiedad. Palabras de nadie, desconocidas, para un viaje, “como una puerta en el muro”; palabras que acaso gestan el otro lado o abren la alteridad. Sin adjetivos ya para describir ese otro lado.

La promesa de regreso, de vuelta al punto de partida es insoslayable, aunque se trate de una Eleusis elusiva, “lugar donde cada uno de nuestros pasos se inscribe en el laberinto de los yuyos”, pastizal en el que no sabemos más que de unos años en hilachas, una búsqueda que nos mueve, que lleva a partir, a alejarse buscando mejores años, una palabra que se viste de verso para desnudar mejor a su oyente, mientras

“acerca al oído la pregunta” y se figura el poema, una palabra que se “desvía” como una “luz mala” que en una pausa se escribe, es escrita, sin saber cuáles podrían convertirse en años. “Y el hombre en su discurrir de lomas no sabe que ya llegaron, que ya están aquí” (2008: 443). La palabra es ya “horizonte”, ya “toda monte”. De la claridad meridiana del *logos* no queda huella.

Vida y lenguaje se entrelazan de forma constitutiva. La interrogación por los años que “también son las parcas”, los años palabras que serán barridos como nosotros. El cielo de Eleusis merodea ahí; las flechas llevan y nunca sabemos si las lluvias “(...) no acabarán por llevárselo todo y cada cosa con ellos: huesos, miradas, palabras de unos poemas” (2008: 445). En vez de la *summa* en los anales de la historia, testamento incierto. Se llega a donde se parte; por ir a descansar a Eleusis, lugar de una infancia que sigue lloviendo, “Eleusis cada uno, Eleusis todos, lugar debajo del árbol” (2008: 446).

La polivalencia semántica de Eleusis es notoria. No hay posibilidad de discernir entre esos sentidos diversos, que enlazan jardines, años, una muerte que regresa a la infancia, unas palabras que sueñas, un lugar que también contiene silencio, tierra incesante:

Azul nunca terminado de este cielo, no se borra nunca, no termina nunca de borrarse, de volverse cielo que se pierde de vista, a sus horas otros cielos dejan de nombrarlo, no lo nombran ni dejan de nombrarlo, cielo nunca terminado de hacer, de hacerse ante la mirada de las nubes que pasan (2008: 446).

Tal vez la mejor manera de nombrar Eleusis sea ese lugar-siempre-por-(re)hacer; un palimpsesto en el que se inscribe la temporalidad como escritura, vida añorada, en su radical apertura, sin conclusión posible como no sea la muerte; un rincón poblado en el frío, pero también y sobre todo, no un lugar *externo* (“Eleusis cada uno”), sino ese lugar que se traza en la añoranza, en el ser humano “que se recibe de intemperie”, relacionado con la distancia y el atardecer. *Deslugar* al que los pies caminan: dentro de sí, rompiendo un principio de identidad y no contradicción, la lógica de las disyunciones, la argamasa sobre la que se estructura toda doctrina.

Hace frío también en Eleusis. Cita la propia sombra del ángel que busca su horizonte. La culminación del cielo es el viento, nubarrones, no el azul alcanzado. Y el ángel tiritita, “(...) ángel de casi ninguna parte, pajarraco de intemperie, en tus alas se apacigua el siglo de las leguas, mides la distancia con el pasar de las nubes, ángel de ninguna parte!” (2008: 448).

La altura se torna gélida. Ni siquiera queda la belleza del pájaro. El ángel se hace “pajarraco de intemperie”: ser escuálido, sometido al *pathos* de la vida y la muerte. Y estos versos, casi finales, se convierten en una sentencia que reafirma la distancia, la grieta mejor, entre ese cielo buscado y este ángel de ninguna parte aferrado a las palabras que le permiten volar. La oscuridad está ahí, nos hace tropezar, las nubes pasan y dicta pausas y olvidos, mientras las alas “miden la distancia con lo que nos queda de memoria” y el ángel se hace árbol nocturno, como Eleusis y las nubes lugares, los lugares árboles en el atardecer, *espartillares del fin del mundo*: “Aquí empieza Eleusis, empieza a ser Eleusis” (2008: 449).

En la culminación del poemario, sin embargo, no hallamos nada que se parezca a una clausura. En el fin del mundo empieza Eleusis. Y Calveyra, en su «lengua utópica» (Gianera y Samoilovich, 2008: 6) se interna en ella, no como un lugar de certezas sino como un pozo de incertidumbre. Nunca se termina de llegar a Eleusis, pero acaso esa proximidad del fin del mundo con el comienzo de esa otra tierra sea indicio suficiente para trazar un círculo abierto, en el que la muerte y la infancia se reencuentran. Imposible no sentir las resonancias de aquel otro escritor santafesino, contemporáneo a Calveyra, que fue Juan José Saer. Sería justo referirse también a sus diálogos con Carlos Mastronardi, Saul Yurkievich, Mario Porro, Ethel Alcaraz¹⁰⁶, las remisiones a Dickinson, Rilke, Faulkner o Montaigne y el puñado de títulos que acompañan este trayecto: *Cantos* de Leopardi, *Paraísos artificiales* de Baudelaire, *Ficciones* de Borges... No es éste el espacio, sin embargo, para trazar una trama de filiaciones y afiliaciones difícilmente reconocible, al menos en cierta medida por la propia forma de andar de esta escritura suspendida en el cielo. No es forzar demasiado si, en este contexto, y más allá del proyecto surrealista de una «escritura automática», recordamos las palabras de Breton (2001: 60):

¹⁰⁶ Así lo reconoce Calveyra en una de sus entrevistas (Catsigyanis y Tanzi [2014]).

El espíritu que se sumerge en el surrealismo revive con exaltación lo mejor de su infancia; un poco, quizás, como la certidumbre de aquel que, estando a punto de ahogarse, repasa en menos de un minuto todo lo que no pudo superar en su vida. (...) Quizás sea la infancia lo que está más cerca de la “verdadera vida”.

A diferencia de Breton, sin embargo, Calveyra parece más próximo a Artaud¹⁰⁷, cuando centra su trabajo poético en un mundo no menos político pero quizás sí mucho más íntimo, ligado a un imaginario utópico que no ancla a la *inmediatez* del mundo histórico-social. Por eso llueve en el *dialecto desconocido* de Arnaldo Calveyra. Su *embriaguez* es ante todo la de sus poemas regresando a Eleusis, esa infancia que el ángel de la intemperie recorre sin terminar de llegar nunca. Ningún suelo estable, ninguna región clara para descansar, aunque sintamos la cercanía de lo lejano, la proximidad de una plenitud que se fuga. En el fin del mundo, el exilio brilla. Como en una llanura interminable, los huesos de un animal muerto resplandecen en la noche, nos recuerdan fábulas extrañas, nos internan en un viaje hacia lo más inerme. Dejan su rastro húmedo, la frescura de unos recuerdos que insisten desde otro tiempo y nos empapan, como *una lluvia primera, de la que nunca enteramente nos secamos*.

Volver entonces sobre los pasos de esta escritura es internarse en el exilio de la poesía: el *espacio* extraterritorial donde no se está en ninguna parte, a distancia del mundo cotidiano, de la lengua colonizada por el imperativo o la utilidad, invocando lo ausente. Puede que esa invocación, en su gesto de llamado del sueño, sea ante todo un modo de cuestionamiento de un modo de estar o de andar. La inadecuación, el desajuste comunicacional, da cuenta de una búsqueda más allá las gramáticas del orden. En vez de un lenguaje de la certeza, el autor se mueve así en una distancia irreductible, que confunde los tiempos, rompe el dictado de la linealidad, se desplaza hacia una extraña constelación donde las repeticiones no fijan, sino nombran el centro elusivo de lo humano. Puede que *Eleusis* no sea sino la utopía de una interrogación sin término, de la verdad como interrogación, allí donde se deshacen las suturas del sujeto, donde estallan sus tabiques de orden.

¹⁰⁷ En su polémica con Breton, Artaud pregunta: “¿Pero acaso no ven que revelan la inanidad del movimiento surrealista, del surrealismo intacto de toda contaminación, cuando sienten la necesidad de romper su desarrollo interno, su verdadero desarrollo para apuntalarlo por una adhesión de principio o de hecho al Partido Comunista Francés? ¿Era esto aquel movimiento de revuelta, aquel incendio en la base de la realidad?” (Artaud, 1999: 6).

La poesía de Calveyra es esa prosa nocturna que nos instala en el secreto de la lejanía. En esa comunicación del límite que, en su borde, muestra también el límite de la comunicación. Otra vez, ninguna referencia explícita marca este gesto político de exilio. La operación es más radical: como *deriva de sentido* que perturba el dogmatismo de las predicaciones. La revuelta en el lenguaje quizás no sea sino esa negativa a ofrecer una tabla redentora. Sólo a través de este ángel malherido, que nace de la herida, puede el ser humano alzarse de las ruinas de la historia. Aunque no llegue más que al borde de Eleusis, a la muerte blanca que trae la rememoración de una infancia lejana. No queda el sosiego de la llegada y, sin embargo, persiste el deseo de partida. Sólo en esas condiciones nos es dado respirar la posibilidad de otro mundo, la fábula del cielo que imanta los pies. Puestos en el viaje, el recuerdo del frío llama en el umbral de un templo desconocido.

En la inquietud, una poesía así no atina más que a conjugar la soledad con una promesa que vive en el aire: no quedan estrellas que orienten en el camino. La noche brilla en este sujeto exiliado de la luz, de sus certezas, en la intemperie radical que llama a otra vida, en la bisagra de la muerte. El desamparo de la pregunta retorna aquí desmotando las respuestas del presente. En ese exilio reside quizás la fuerza subversiva del poema, antes que en la inmediatez de un llamado a la acción tan grandilocuente como vacío. El silencio se abre: la reiteración del no-saber traza un camino hacia lo (im)posible.

Antonio Méndez Rubio: el confín de la voz

“El mundo de la obra de arte, visto desde la tierra, es la negación de la tierra por el deseo del cielo; por el contrario, si se adopta el punto de vista del ser que está bajo el cielo, se podría hacer una descripción inversa igualmente válida, según la cual el contorno sería entonces la intención de hacer formas y estructuras densas, la negación del cielo por el deseo de la tierra”.

Paul De Man (1996: 118).

La «voluntad de ceguera» es el terreno primario en el que nos movemos: negar la fragilidad, la intemperie, en suma, el desconcierto, forma parte de esta voluntad insistente en la que demasiado a menudo el goce implica cerrar los ojos: “La ceguera es más larga que el mundo” (2008a: 109) dice el poeta y ensayista Méndez Rubio a propósito de esta voluntad¹⁰⁸. Como si nos aferráramos a una tierra conocida para no sentir el temblor del cielo. La «interioridad» convertida en subterfugio impide, precisamente, ver un afuera que podría llevarnos a otra parte. No es que esa exterioridad estuviera aguardando en algún lugar. No hay nada que se parezca a una geografía distinta en la que residiría la sociedad y la vida añoradas.

La lucidez es negarse esas treguas: “(...) un cielo que no existe pero tiembla” (Méndez Rubio, 2008a: 73) podría ser una forma de nombrar el deseo que conduce a otra parte, un deseo que no puede satisfacerse como no sea quebrantando nuestro presente. Una negación fecunda que cabe formular con el interrogante de Emily Dickinson: “¿Por qué no me dejan entrar al cielo” (Dickinson, 1985: 54). Puede que nos enfrentamos más bien a un espacio en que sólo persiste la noche cerrada, “(...) con pocas estrellas, pero las suficientes para indicar que este cielo negro es en verdad el de los hombres y que de ninguna manera está simplemente pintado en el cristal, ya que tiembla (...)” (Beckett, 2006: 83).

Estamos en un espacio vedado que, lejos de aletargar la búsqueda, la incita, incluso si ello desatara un deseo espectral que merodea sin descanso en los rincones de

¹⁰⁸ La bibliografía sobre este autor es relativamente extensa: Jiménez Heffernan (2006); Alonso Carpio (2007); Casado (2008); Martín Estudillo (2012); Fernández Serrato (2012); Silva Echeto (2012); Martín Gijón (2014) y Girona (2014), entre otros.

una habitación abandonada, horadando la presencia: *Todo en el aire* -tal como titula Méndez Rubio una reunión de sus poemas escritos entre 1995 y 2005- es precisamente esa referencia a la falta de fundamento en la que nos movemos. Desde esa inseguridad radical, que no puede ni quiere coagular en certeza, se hacen pensables los espaciamentos críticos que el autor traza, como un modo de hacer hueco, construir una extraterritorialidad tan imposible como ineludible.

Extra (2010a) nos aproxima, de forma ejemplar, a esa zona inexistente hacia la que caminamos. En la poesía de Antonio Méndez Rubio resuenan aquellos versos de Rimbaud (1995: 71): “La verdadera vida está ausente”. En un lugar que no existe, que hay que construir a partir de un desplazamiento exteriorizante. Puesto que nadie está afuera y que los caminos están borrados por la nieve, el trabajo poético consiste en agrietar las membranas, romper los “cercados existenciales”, hacer sitio en la intemperie. Lo que en el campo de la investigación cultural crítica el autor llama la «apuesta invisible», aquí no es sino deseo de roturar, tal vez con la promesa de ver aquello que nuestra época sofoca o borra¹⁰⁹. En pocas palabras: una “radical apertura hacia el exterior” (Martín Gijón, 2014: 212).

Así pues, nos topamos con una poesía que se mueve a tientas, insegura de su devenir, tanteando en el río oscuro en el que se sumerge. Y quizás no sería desatinado partir de una advertencia:

Poder decir: todo menos la soledad existe. Y hacer de la distancia, de la raíz de la voz, un desafío brutal. Cómo miente la nieve en los cristales. La noche es amplia, ajena. Sin embargo, ahora sé que no puede sino estar conmigo (2008a: 37).

Desde esa soledad, el discurso trastabilla. La distancia como desafío se hace raíz. No hay claridad que no exija atravesar la noche. “Una ternura sorda crece en la distancia” (2008a: 134); una distancia insalvable, que no pasa pero que traza un *pasaje* en el que nos movemos. Ilusorio suponer que estamos del *otro lado*, más allá de la nieve, de la amplitud de una noche ajena. Porque “no puede sino estar conmigo”, en la

¹⁰⁹ Tanto *La apuesta invisible* (2003) como *La desaparición del exterior* (2012) avanzan en la crítica cultural de nuestro presente, en tanto condición de posibilidad de la «alteridad». Si el capitalismo actual tiende a borrar toda “exterioridad” perturbadora, incluyendo lo que podría haber de *exterior* en los sueños y las añoranzas, la poesía de Méndez Rubio se mueve hacia esa región espectral en la que lo reprimido retorna.

experiencia nocturna de una soledad que quizás sea lo único que existe cuando la raíz de la voz es la distancia. En esa soledad no hay enunciación que no sea una forma de producir un exilio insalvable: terreno quebradizo donde lo único cierto es nuestro desconocimiento. La noche atraviesa al poema: lo deshabita; lo lanza al abismo. De ahí que lo más claro –como dice Emily Dickinson- sea *avanzar a tientas*.

La poesía desfondanda de Méndez Rubio –y el nombre es aquí una forma de lo impropio- explora la afonía, vacila, se quiebra, se pronuncia en calidad de murmullo inaudible, como si no fuera posible *más que escribir en voz baja*, al modo de Marguerite Yourcenar. Los espectros desfilan: no hay materia que no sea vacío. Incluso *Cuerpo a cuerpo* (2010d) está plagado –tomado- de ausencias.

Todo tambalea. *Extra* se mueve en el espacio vacío del exilio poético. Allí donde no hay nadie: la soledad de un barco fantasmal navegando en la niebla de la memoria. Se escribe como se vive: en la asfixia, el insomnio que interroga por aquello que la «voluntad de verdad» (Foucault, 1973) de una época no quiere mirar. El paralelismo está trazado: allí donde buscamos una verdad excluimos ciertos saberes, prácticas, deseos y experiencias. La contracara de esa voluntad es una específica forma de ceguera.

Mirar afuera, como la nieve en los cristales, tal vez sea el modo específico de interrumpir esa placidez ciega con un recuerdo perturbador. Como si todo ese frío también se precipitara dentro e insistiera en su herida. Nada seguro. Se *aprende a hablar* por necesidad: del mismo modo en que se *aprende a vivir*. Como se puede. A fuerza de errar. Por la imposibilidad de callar y por el deseo de otra vida, abierta a lo imprevisible. El balbuceo es la lengua mediante la cual el poeta (se) interroga, “desnudo de ilusión”.

Ninguna autoridad que preceda a este ejercicio de descentramiento¹¹⁰: sólo movimiento que rompe la sutura. No hay *internamiento*. Más bien, voluntad de inventar un afuera, una salida que nos lleve más allá de los muros que nos confinan: hacia lo que

¹¹⁰ No por azar en sus últimos poemarios Méndez Rubio apela a una política citacional en la que ya no quedan más que las iniciales de los autores citados. Como si finalmente lo único que importara fuera el fragmento aludido, deconstruyendo cualquier criterio de autoridad. Como un jeroglífico, sólo quedan rastros de nombres desaparecidos.

se escapa, hiriendo lo visto con “aquella voz que no/ puede esperar” (2010a: 15). Y partimos de ahí: de lo que surge de improviso, desafiando la luz. Tras el dolor, el único punto de partida es la noche. Desde ahí se mira para ver lo que está fuera de campo.

¿Qué promesa pervive en las ruinas de lo real, en lo real como ruina (del Sentido)? Quizás *ninguna*. También podría arriesgar otra lectura u otro desfiladero: aquella *promesa* que asoma cuando ya no hay optimismo edificante: *allí donde no queda Esperanza, hay quizás promesa*. Sin garantías metafísicas. Una promesa que se abraza a lo imposible. Lo insinúa Méndez Rubio en la contratapa de *Extra*: “(...) hay también un momento en que lo imposible se vuelve inevitable”. Por eso tampoco hay descanso. *¿Ni en el cielo?* (2011a)¹¹¹ da cuenta de ello. La «ausencia de cielo» es ese no-lugar que tiembla, incomprensible, en el corazón y que, sin embargo, no deja reposo ni para los muertos. No hay sosiego; el temblor mueve nuestros pies.

Si tiene sentido todavía hablar de ello, si «comprometerse» es algo más que un reclamo ciego –pues *¿no estamos desde siempre comprometidos?*–, entonces, habría que decir que el compromiso poético y vital de Méndez Rubio no es sino con una mirada que se hunde en la oscuridad: *la noche no puede sino estar ahí, con quien mira*. Mirar la noche es el *compromiso sin compromiso* de quien procura fugarse de un «régimen de visibilidad» opresivo, panóptico, que pretende fijar a los seres humanos a una grilla de inteligibilidad cerrada. No entra en la apertura de la noche la soberanía del sujeto, el sujeto soberano que quiere controlar lo que dice, recluirse en lo sabido, (en)cerrarse en «sistema» totalizador.

En “Afuera” la seña es explícita:

Salud, silencio
hasta no ser una parte del todo.
La única herencia
posible
es la misión de una lejanía
que se quiere destruir.
Sí. Se oye ahogarse el susurro,

¹¹¹ La primera versión de *¿Ni en el cielo?* fue editada por Azotes Caligráficos, Valencia, 2008. Aquí utilizaré la versión reeditada por Ediciones 4 de Agosto, Logroño, 2011a.

la obligación a tientas
de la luz, del lugar
donde es cierto que se aclara el cielo.
Ahora empieza a amanecer (2010a: 24).

Vano buscar aquí una sutura a una totalidad imposible. El silencio está ahí, horadando el poema. Por una lejanía necesaria que “se quiere destruir” pero que insiste, desgarrando la voz. Ahogándola. La luz no impide ese ejercicio a tientas de la escritura. Por lo demás, ¿cómo no vincular esa “misión de una lejanía” con el concepto de «aura» de la obra de arte al que se refiriera Benjamin¹¹²? Quizás lo que por esta vía encontramos a tientas es la herencia de preservar la “manifestación irrepitible de una lejanía” en una época que la atrofia. Lejanía, ante todo, de un sistema totalitario, pero también del conformismo imperante, cuando no de la mera resignación.

El susurro ahogado persigue un cielo que nos hiere en su distancia, a través de la obligación de una pregunta abierta. Las cosas, sin embargo, permanecen a oscuras. Aunque afuera empiece a amanecer, el espacio inestable desde el que se habla es de carácter intersticial: los huecos, la opacidad, hacen su trabajo. Socavan la promesa de un solaz donde descansar o residir. En la madrugada no caben las certezas. Se mira como se puede, bajo la lluvia, en un contexto hostil, donde el exceso es ineludible, como el frío. En ninguna parte se detiene un desplazamiento que interroga por una salida. Como una plegaria que pide luz para ser de otro modo. Como un sueño amurado que quisiera por un momento ver las grietas, recordar aquello que incubaba en la memoria, como lo no-vivido que pulsa más allá de la nieve negra en la que se congelan los pies. El poema mismo es luz herida que invoca una *Historia del daño* (2006) tal como titula el autor otra de sus antologías.

Todo este universo nocturno resiste a la lectura. No cabe aquí ninguna «ciencia literaria» que nos prevenga -a partir del refugio en la gramaticalidad del texto- de la inestabilidad del sentido; a lo sumo, una «alegoría de la lectura» por usar la expresión de Paul de Man (1990), ante todo, como distancia irreductible entre texto e intérprete¹¹³.

¹¹² Benjamin dice a propósito del «aura»: “Definiremos esta última como la manifestación irrepitible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (1991: 24).

¹¹³ La alegoría misma, sin embargo, al instaurar una distancia, aproxima al “no ser” de lo representado. Como «negación en proceso» no conduce a una comprensión trascendental sino a mortificar esta posibilidad. Lo retórico desfigura el texto: no hay desnudez más allá, sino que ésta es un efecto retórico

El hiato entre las palabras y las cosas no puede ser suprimido introduciendo una función referencial del lenguaje, tan necesaria como insuficiente: la «aberración referencial» persiste¹¹⁴. No podemos huir del lenguaje: las inversiones sintácticas, la retórica dura y despojada, el juego de sustituciones figurales o de desplazamientos metonímicos no son mera ornamentación, sino que *constituyen* el texto mismo. La distancia nos instala en una ambivalente comprensión, donde no hay posibilidad de determinar un *sentido último*, incluso si escrutáramos en una “intención extratextual”. Estamos, entonces, ante la «verdad de la noche» como hubiera dicho Bataille (2009) 0, mejor dicho, ante aquello que resiste el día. Así, en “Nocturno”, Méndez advierte en su primera parte:

Cualquier noche
y también esta noche
vale en la gratitud,
en la paz que no va a volver,
por no haber entendido
lo suficiente (2010a: 27).

No es que instalarnos en ese espacio de penumbra nos sustraiga de la zozobra. La falta de entendimiento nos arroja más allá de la calma. Sin la paz del entendimiento, sin la garantía de la transparencia, sólo queda la “gratitud” ante un excedente que no puede decirse. La noche no protege. Pero ella “vale en la gratitud”, quizás porque si nunca entendemos lo suficiente ello se debe, ante todo, a la evidencia de esa realidad nocturna. A la noche le debemos el recordatorio de nuestro entendimiento insuficiente. Ni siquiera es posible otro saber que no sea interrogación, insistencia de la pregunta acerca de la posibilidad de “mirar adentro” cuando es de noche y no queda más que la escena de una despedida exhausta, punzante. Como una “huella/ vacante de tu luz”, Méndez Rubio personifica la oscuridad, la figura como rumor nocturno, tal vez como una forma de inquirir por lo que sobrevive vulnerado en ella, en el contratiempo.

logrado. La consecuencia final de esta lectura de la materialidad del texto como superficie alegórica es la imposibilidad de determinar un sentido último, más o menos literal.

¹¹⁴ No se trata, desde esta perspectiva, de distinguir entre un significado literal y uno metafórico o figurado: la tensión entre gramática y retórica es insoluble. “La retórica suspende de manera radical la lógica y se abre a posibilidades vertiginosas de aberración referencial. Si no fuera porque la comparación se aleja en cierto modo del uso común, yo no vacilaría en igualar la potencialidad figurativa y retórica del lenguaje con la literatura misma” (De Man, 1990b: 23-24).

En “Umbral”, en la estela de Celan, el desasosiego no puede ser mayor. Casi nada existe, salvo la soledad. Lo que deja perplejo, en medio de la noche que cubre la piel vuelta hacia ella. La insistencia obsesiva lleva a interrogar la experiencia de la locura, a través de una referencia alusiva al célebre poema en prosa de Stéphane Mallarmé “Igitur o la locura de Elbehnon”, en el que nada permanece intacto. En esta nueva versión, en tanto “*remake*”, el azar sigue provocando estragos (2010a: 31).

¿Aún no?
 ¿O hay más
vergüenza de la luz
que estaba entumecida?
¿Quién habla de vivir
mientras la niebla sigue afuera,
moviéndose en su frío,
llevándose consigo la prueba
de que no hay protección?
¿Hay una sola palabra?
¿Y cómo creer entonces,
tratarse en fin hasta qué azar
de un cuerpo hacia otro cuerpo
ahora desprevenidos?

Como en el poema de Mallarmé, la persistencia del azar abre al desconcierto en el que se mueven los cuerpos. La “luz entumecida” impide ver lo que sigue siendo necesario mirar; quizás esa sea su vergüenza, el reconocimiento de una carencia que des-protege, la falta de palabra correlativa que arranque los cuerpos del azar al que son lanzados como una tirada de dados, en el instante desprevenido. Es el azar lo que deshace la luz y la rehace en la niebla. Se repite lo que es *diferido*: una razón oculta que daría inteligibilidad a esta desprevenida ligazón de cuerpos. Lo fortuito desarticula esa posibilidad. Ya no hay lugar para un orden que dictaminaría la ley del movimiento; somos lanzados a una exterioridad fría, a la prueba de la indefensión.

Si bien podríamos especular en este contexto sobre el juego del original y la copia, *lo que se repite* quizás no sea sino la pregunta por un azar que no se rinde ante una luz avergonzada de su entumecimiento, su dificultad para iluminar la niebla que se acumula afuera. ¿Cuál es la “locura” si no este desamparo vital en el que ya no es

posible hablar de vivir ni guarecerse en una luz racional que guíe (o prevenga) los pasos? La irrupción del azar certifica ese punto no controlable en el que los cuerpos desprevenidos se cruzan. La dulzura se presiente apenas en sueños: “Musiquilla, paciente. / Para la exhumación: // han vuelto a su ceguera/ los ojos al oírte” (2010a: 32). El recurso a la sinestesia refuerza la confusión que conduce a la ceguera: apenas sabemos de esa musiquilla que habría que desenterrar. Como si el sueño transportara a un espacio inquietante en el que se articula una profanación: la antesala de aquello que nos ciega y que, sin embargo, no podemos dejar de oír. Quedan fragmentos; una elipsis que omite más de lo que dice, no por voluntad de encubrimiento sino por *falta de visión*.

La “tinta de la desposesión” lleva a un afuera al borde lo incomprensible. Tal vez la osadía sea “atreverse a seguir”. Aunque caduque la luz, el aire es ineludible; seguimos mirando: “La pregunta por la luz, / como un afán o un odio, / ¿permanece / justo donde el expolio ya no tiene sentido?” (2010a: 33). No se trata, con todo, de una osadía épica, prometeica, donde el ser humano roba el fuego a los dioses en un acto de suprema desobediencia. Si el expolio ya no tiene sentido es porque (sobre)vivimos en la noche, nos movemos en la ceguera, desposeídos de luz, no porque nos fuera arrebatada y ahora pudiéramos recobrarla, sino por estar ligados a la caducidad de la comprensión, en la dificultad constitutiva de todo acto que se propone “volver a ver”. Nunca basta desplazarse como un animal que se arranca las costras de la herida con sus uñas. El “sabotaje” no es otro que el de *hurgar*, no sin una irrenunciable malicia: lanzarse al vacío, seguir afanándose en la pregunta que no puede responderse, aunque la venganza del aire consista en no poder dejar de mirar.

En la segunda sección de *Extra* (“En ausencia de música”) el desplazamiento se intensifica: ninguna patria espera. Es inconducente: ni las formas sobreviven. Solamente “la perseverancia del musgo”. De los versos quebrados de la sección “Umbral” la escritura transita hacia una prosa no menos dañada: las palabras como un tapiz no sólo no atemperan el golpe, sino que constatan esta condición postrada. Si hay un “Tragaluz” es ante todo porque se mira desde abajo.

¿Qué es lo que hay que decir para seguir aquí, sin sueño, como un nombre olvidado que sigue en la memoria, no en la acción de la luz? (2010a: 37)

En esta ocasión, el autor habla en primera persona del singular, incluso cuando se trata de una *experiencia compartida*, que bien podría ser también la de un recluso. Desde abajo mira y cava una tumba en la que no quiere dormir. Pensar en los pájaros no es sino ese deseo de subir hasta el tragaluz, escapar por él, abrir las manos para subir hasta un *nosotros* en el que descansar. El temblor nace de esa claridad arriba, incluso si quien tiembla no es más que un nombre olvidado en la jaula de memoria, tras el azar que precede -tal vez, en esa posibilidad confinada- todo encuentro. El efecto opaco, podría decirse, de lo que brilla en otra parte. *Y reverbera*, agregaría ahora, *como deseo de libertad*. Un tragaluz que nunca es el mismo y que, sin embargo, nos sustrae de la estancia de un espacio cerrado sobre sí mismo.

Lugar posterior al salto, plaza imposible, donde se orea la fruta: tan cerca en fin se entreabre la casa recibida (¿qué hubo dentro?) que nadie ve el esplendor de escarcha ni su tachadura. Hay álamos más cerca todavía (2010a: 38).

Impedidos de volar, queda entonces el salto, con la promesa de un espacio que se sabe inconquistable, pero que aún así se insinúa cargado de erotismo. Toda esa *hospitalidad* de “casa recibida” -en la que quizás importe menos lo que hubo que el espacio que abre- parece nutrirse de la negación o la tachadura de un “esplendor de escarcha”: otra vez, la oscuridad fértil deja adivinar el movimiento suave de un árbol, la cercanía fragante de lo que nutre lo posterior.

Se columpian los álamos. Se abrazan. Palpitan en la noche. Nada es claro, como no sea esa sensación de apertura arriba, esa plaza imposible a la que no se está dispuesto a renunciar. “Todo en el aire al fin” (2010a: 39). Como la vida o la poesía. La que se pregunta por lo que hay que decir. La que embarca hacia lo incierto. Hasta el arrullo de las palomas es ronco. El poema como la vida se desplaza fuera de la tierra firme: da al mar. Está en el aire pero cae. En la devoción de un amor que se sabe trampa pero que sigue resultado irrenunciable. Espacio de extravío donde se desdibuja la identidad, donde no pervive más que lo cortocircuitado, un diferir innominable, previo a toda “diferencia”. Las palabras mismas están colapsadas, como si a través del síncope del lenguaje, fuéramos expuestos a la realidad de lo enfermo.

El erotismo apenas se insinúa, como una música que se escucha desde lejos. Dista de ser una experiencia dada: germina en un espacio nocturno, abriéndose paso en un tiempo dañado. Un tiempo en el que la fragilidad se aferra al otro como un cepo, en su ambivalencia de atadura y vínculo.

Se escuchaba otra voz. Había un error más real que el sueño, un corazón más frágil creciendo en la extracción del olvido.

Arrastre de la nube. Calma. La tierra es tan blanca... Se entiende que esperar nos haga daño.

Se hace de noche hasta en la flor de la zarza (2010a: 40).

El llamado de otra parte es ya irrefrenable -aun si se tratara de un error. Es ese error, como una nube, el que incita a errar: en el medio, la calma engañosa. Una tierra blanca que, en “la extracción del olvido”, hace esperar. La espera insostenible cultiva sin saber el deseo; se mueve en la noche en que algo florece –o promete crecer- a ciegas. “Excurso”, pues, por los tiempos ausentes de “antes y después”. Apresado a esa cruel luz que supura en la piel de la añoranza.

En “Mi posesión, de nuevo” la noche retorna. Y la falta de música. Lluve; arrastra la humillación. Una celebración parece insinuarse, pero lo real es la falta ligada al otro. Es lo único que se posee.

Víspera en más dolor. Gusano o mariposa: lánzate a la oquedad del cielo. Quisiera encaramarme (¿sí?),

verte por la rama imposible, por la pérdida de la nube oscura que ahora refleja (y es dulce) hasta el curso y la continuidad solícita del agua que marcha en vela hacia ninguna parte (2010a: 41).

La ambigua posesión sitúa en la metamorfosis. Sin saber en qué fase de la gestación el *sujeto desamarrado* se mueve. La pulsión de la lejanía estremece el poema, aunque no haya más que “oquedad”. La lejanía es también verticalidad: la apuesta por subir a un lugar inconquistable, esa “rama imposible” en la que quizás el descanso fuera posible. El vuelo es incierto. No sabemos si se trata de un gusano o una mariposa. Las nubes, signo de transitoriedad, están fuera de la vista, pero reflejan el curso. ¿Cuál es la dulzura de esa pérdida sino la incierta marcha a otra parte? Dulzura efímera: todo fluye

y lo único continuo es ese pasaje a “ninguna parte” que pone en el aire las certezas del día.

Cuando la estasis amenaza, ese movimiento ya es recuperación del pulso. La revitalización del exilio. El destierro “demasiado pronto” al que es lanzado quien sobrevive. La amargura es innegable. Empuja a rehacer los huecos. No a suprimirlos. ¿Pero qué es rehacer un hueco sino fundir “encuentro” y “exilio”?

Pared de sal: gracias a ti miramos a los ojos; damos por responder la vez de la ausencia con la que rehacer un hueco y a la vez un lugar incierto de encuentro y de exilio (2010a: 42).

La distancia permite imaginar que no todo es supervivencia. Y, sin embargo, la aporía es que caminamos hacia un lugar al que no llegamos nunca. La experiencia del dolor -lo que hace arder los ojos- *puede* ayudar a mirar de frente, en la contingencia de su devenir: sin atiborrarse de presencias metafísicas, de plenitudes que cabe concebir pero no palpar.

El momento de la indecisión irrumpe allí donde no cabe seguir ignorando la desesperación, donde la resignación es dañada por esa distancia imantadora: “(...) ¿para qué caer todavía en el agua si la corriente la has vuelto a negar, despacio, si sólo te esperábamos como una forma nueva de pasar la noche?” (2010a: 42). Entonces, el desafío no podría ser otro que el de *sostenerse en el aire* ante la negación externa de lo que fluye. Minimizar las expectativas no podría alcanzar. Esa espera como “forma nueva de pasar la noche” puede que, en un *aquí* superviviente, sea *todo* lo que cuenta.

La escritura abre el espacio de una promesa que nadie desmiente. La clausura invita secretamente a partir. “Todo dicho” es el punto de conclusión del que se ha de partir otra vez, incluso si ello supusiera excavar las huellas “abolidas por la estupefacción y el miedo”. No importa que amanezca; su transparencia expulsa hacia un afuera improbable. Cuando lo único que se oye es “la negación del canto”, lo que se rompe es un “impresentable pacto” de permanencia. La casa expulsa: produce desamparo.

Mientras flota otra vez la nieve

por la nocturnidad
sin dirección, ni acoso,
salgo a ver en el humo
de la casa arrasada
contigo dentro (2010a: 47).

¿Cuánto dolor es capaz de soportar el poema? El paisaje otra vez es nocturno. Quizás alguna vez algo ardió. Ahora no queda más que un humo desde el que se ve lo arrasado: un espacio que fue también proyecto, vínculo, alojamiento. Lo irreversible está dicho. La “Consigna”, tal como titula Méndez Rubio esta sección, flota: es el signo de una partida. La necesidad de partir –ya está insinuado- no equivale a un saber del más allá. Partir es inventar una salida que no se conoce. La verdad que cabría concebir aquí es esa *voluntad de afuera* que se topa con la ignorancia de la historia. Atenerse a esa consigna, como posibilidad, por más difícil e incumplible que pudiera resultar, parece impostergable.

Lejos

se hace transparente la niebla
preciosa en el rumor
abierto del azar.

Así

sale a la luz
no uno más, menos
que uno (2010a: 49).

Lanzada al azar, la mirada percibe con más nitidez: el aprendizaje que depara, como el recuerdo, nace de la indefensión. De un sujeto hecho añicos; un sujeto “menos que uno”, disgregado, “sin voluntad”, como si entregarse al agua fuera la forma de escuchar un rumor fortuito que lleva los pasos a lo incierto, sin control posible. Una “escritura centrada en su descentramiento” (Alonso Carpio, 2007) no podría dar lugar a una escena preconstituida de la que la poesía sería su espejo. No hay espejo ni sujeto que no sea desestabilizado en el mismo proceso de enunciación. En este punto, habría que retener no tanto la ya manida referencia a la «desaparición del sujeto» -generalizada por el estructuralismo francés- sino más bien al «sujeto como desaparición», producto de un discurso sin centro. En vez de un ser fijado o sometido a un modelo de identidad (no digamos ya al modo althusseriano), nos encontramos más bien con una proliferación

de identificaciones difusas, en las que el “yo” no es más que unidad nominal en una pluralidad de (re)apariciones espectrales. Un ser, en cualquier caso, expuesto a la intemperie radical, a un *tiempo dislocado*, constituido a partir de sus múltiples relaciones con los otros.

Fuera de la transparencia, nos topamos con un sujeto espectral que es más de uno y que apenas puede dar cuenta de sí mismo, a través de una mirada que se topa, a cada instante, con su sombra. No es azar el uso que hace Méndez Rubio de los tiempos verbales como una suerte de palimpsesto en el que se funden y confunden el pasado, el presente y el futuro. Nada más atinado para una poética asediada por fantasmas. El interrogante de Derrida resuena: “¿Hay un presente del espectro?” (1995: 52). La respuesta derrideana es negativa y probablemente la de Méndez Rubio también. Todo espectro es porvenir, un pasado que se hace presente bajo la forma de la “aparición desapareciente”, la (re)aparición efímera.

Lo propio del espectro, si lo hay, es que no se sabe si, (re)apareciendo, da testimonio de un ser vivo pasado o de un ser vivo futuro, pues el (re)aparecido ya puede marcar el retorno del espectro de un ser vivo prometido. Intempestividad, de nuevo, y desajuste de lo contemporáneo (Derrida, 1995: 115).

Desde esa distancia del presente consigo mismo (la “no contemporaneidad del presente) se aprende a mirar “lo que fue la casa/ debajo de un silencio que se abre/ donde no se pierde el sentido” (2010a: 50). El silencio dice lo que las palabras callan. El desaliento de mirar lo que fue, pero también la lucidez de la mirada: “La suerte de escuchar”. Algo se abre, aunque la noche sea un “espectro rasante” que hiere la memoria. La familiaridad miente: la falsa transparencia de las cosas. No hay por qué recluir esta “familiaridad” al ámbito de la privacidad. El cuestionamiento es mucho más radical: arremete contra el mandato hegemónico de un discurso transparente que descalifica todo aquello que escapa a su grilla de inteligibilidad.

Salir “a la intemperie sin sitio” incita a decir esa verdad nocturna en la que vivimos. Por el contrario, “¿hay peor/ oscurantismo que el de la obviedad?” (2010a: 51) pregunta Méndez Rubio, apelando a una inversión semántica en la que lo “obvio” es

precisamente el punto de cancelación de la pregunta, el refugio engañoso en que se abandona la intemperie.

Quizás toda esta escritura podría remitirse a esa posición insegura en la que no hay más que un “batirse a tientas/ con esa claridad a distancia del mundo/ para no ser en silencio/ de nadie/ para poder vivir?” (2010a: 51). Contra la obviedad oscurantista de quien hace de la poesía su casa. No debería ser sorprendente, pues, que poetizar sea aquí abrirse paso en la noche *desde* la noche: un tanteo que sólo podría calificarse de “hermético” desde el dudoso presupuesto de un *sentido primigenio* que el poema intentaría disimular u ocultar¹¹⁵. Las palabras de Blanchot resuenan aquí, como referencia a una búsqueda de claridad que no puede eludir lo nocturno (1992: 159):

(...) trabajar para el día es encontrar al final la noche, entonces es hacer de la noche la obra del día, hacer de ella un trabajo, una morada, es construir la madriguera, y construir la madriguera es abrir la noche a la *otra* noche.

El riesgo de perderse, de extraviarse en lo que no se ve, es la condición misma de la visión. Más aún: el riesgo de lo incommunicable forma parte esencial de esta comunicación en el límite, de este internamiento que como una bisagra permite abrirse a un afuera. En ese sentido, hace suya la «estética negativa» de Adorno, incluso si no reafirmara la condición monadológica de la obra de arte:

La figura adecuada para un mundo administrado, figura que ha sido acogida por las obras de arte, es la de la comunicación de lo incommunicable, la manifestación explosiva de la conciencia oprimida (Adorno, 1983, 258).

Sólo una estricta ascética lingüística permite decir lo indecible, aquello que escapa a lo que está socialmente codificado. La inmanencia de la obra, así, equivale a una resistencia social contra una sociedad reificada y reificante. Es “manifestación explosiva”: su presunta asocialidad no es sino su íntima negativa a la promesa de reconciliación en una sociedad desgarrada. Lo incommunicable, pues, se hace

¹¹⁵ Especialmente perspicaz resulta el comentario de Jiménez Heffernan (2006: 170): “Méndez Rubio es un simbolista que se ha quedado sin símbolos. Sólo tiene nieve, fisura, cal, lepra, trasluz. A veces termina siendo un alegorista. Pero su trascendencia es la inmanencia: lee lo que ve como un horizonte en el fondo trascendente (distorsionado, ideologizado) que resta sentido a otra cosa, que falta a la palabra de otra cosa: otra Cosa que debe ser lo real”.

cuestionamiento radical al falso imperativo de *lectura universal* propio de la industria cultural (hegemónica). Contra las “formas sancionadas de la conciencia pública”, la apuesta es sostener el pulso, no ceder ante aquello que es preciso cambiar. El arte crítico, como “recuerdo del sufrimiento acumulado” no puede más que persistir en abrirse camino contra la transparencia en tanto sentido sedimentado. Quizás, a diferencia de Adorno, Méndez reafirma no tanto la *incomunicación* como otra forma de producir el vínculo comunicacional. Puesto que todo lenguaje es práctica *social*, la apuesta no es tanto quebrar el puente que liga al otro como construir formas dialógicas y heterológicas de relación tendencialmente reprimidas en la cultura de masas¹¹⁶.

No ser capaces de determinar una significación biográfica e histórica de los poemas de Méndez Rubio no implica un encubrimiento paulatino de un «sentido» ya presente que el poeta estaría en condiciones de controlar. Al contrario: puesto que no hay más que *sentido nocturno*, opacidad de las trazas, fragmento insuturable, accedemos al registro simbólico sólo a partir de esa sustracción en la que proliferan las lecturas.

El discurso poético, antes que ilustración de un saber preconstituido, es el punto en que el sentido es arrebatado al fluir nocturno, una sustracción de la insignificancia que no emplaza en la conquista sino en la “destrucción de la tranquilidad”. Lo «hermético», en este contexto, es la inmersión en un exceso que no se puede decir de otra manera. ¿Justifica ello la adscripción de este discurso al «irracionalismo» (Martín-Estudillo, 2012)? Sólo en el sentido trivial de que una poética así no admite ser recuperada desde una filosofía racionalista o iluminista, esto es, que parte de una premisa diferente; a saber, que desde siempre *la racionalidad está desbordada* por la noche. Para seguir con la argumentación del ensayo que aquí estamos discutiendo: poner en cuestión la “Razón de estado” –haciendo manifiesta la “irracionalidad de la burocracia”- obedece no a una declinación de la razón, sino al cuestionamiento radical de una forma de racionalidad (instrumental) que se encumbra *irracionalmente* en la posición de amo. Por tanto, antes que abandono a lo irracional, subversión de cierta forma de racionalidad, dando lugar a una reflexión crítica *también* sobre los límites mismos de la razón (y no sólo de estado).

¹¹⁶ Dice Méndez Rubio a propósito de las formas: “Como decía aquel aforismo de Vicente Núñez, en el fondo del fondo está la forma. Claro que esa forma es un fondo sin fondo. A partir de aquí, sólo creo en las formas imposibles, en las que acercan el vértigo, la precariedad y el estallido de lo que llamamos, con ansia, «mundo»” (Méndez Rubio, 2011b).

Dicho lo cual, y más allá de las designaciones, comparto la afirmación de Bousoño que sostiene que *lo que no se entiende* forma parte del sentido del poema (1981: 27). La desautomatización del lenguaje –un procedimiento que el autor recupera del formalismo ruso, centrado en el extrañamiento lingüístico- contribuye a propiciar un movimiento que lleva *más allá* del entendimiento actual, haciendo partícipe al lector, incluso para declarar: “Nadie me sigue”, de forma casi inaudible, fuera de toda conmiseración. Como una constatación en la que el otro está difuminado. Sin testigos a la vista, el testimonio se rompe en una soledad constituida en la trama de los otros.

No basta, no podría bastar, la mera voluntad. La insistencia muda: “las rejas/ vuelven imposible el recinto/ aunque sea de una forma imposible” (2010a: 53). No se trata, pues, de seguir intentándolo, de disimular el encierro, de negar la claustrofobia. Seguirá siendo insuficiente *rezar para creer*: la práctica o el ritual pascalianos de aceptar los cristales familiares para celebrar la falta de libertad.

Por más oscuro que sea el acto de crear una salida, lo exterior aparece como posibilidad de rescatar lo que permanece abandonado en la memoria y que, sin embargo, socava el presente.

¿Por qué camino sin camino?
¿De dónde vienes, radiante,
a crecer con lo que en la memoria
continúa abandonado? (2010a: 54).

Avanzar, pues, a tientas. Pero ¿se trata de avanzar? Quizás solamente caminar. Desplazarse ante lo que adviene, dejar que su resplandor remoto ilumine o crezca en los rincones de un deseo apenas entrevisto. Crear así lo que se carece. Aunque no haya más camino que inventarse uno en un contexto donde cuesta respirar. En efecto: “Vuelve a faltar el aire”. Ante ello, la poesía de Méndez Rubio podría concebirse como una arqueología de lo insondable: sin lugar, sólo cabe hurgar en lo desfondado, abrir una rendija en la noche, trazar una línea de fuga. Lo inadvertido aparece en esta otra escena como dimensión estructurante.

Son árboles.

junta
sobrevivirme, reconocerse
demasiado temprano,
hacerse libre
en mí.

Nadie, en efecto, está fuera. Vivimos en la trampa precisa que no niega, sin embargo, el deseo que madruga y sitúa en esa extraña posición de estar “dentro de la expulsión”, como un movimiento centrífugo que arroja a la confusión de lo que no miente, a la verdad de lo añorado que cuestiona la mentira vivida¹¹⁷.

Aunque el poema invita a internarse por otros senderos, sobre todo, persiste el reconocimiento de una extranjería con respecto a la verdad. Ya no es posible decir la verdad y, sin embargo, como un negativo fotográfico, la poesía puede aún detenerse en la descripción de la mentira: “demasiado temprano” se ha hecho “libre” dentro del sujeto. Puesto que vivimos en la mentira, no resulta extraño que sólo quien se exilia de la adultez pueda acaso encontrar algún espacio de verdad. No por azar los poemas que componen *Tríptico de la verdad* (2010b) están estructuralmente vinculados a *voces infantiles*. Sólo en ese registro podría sostenerse una verdad indefensa y la verdad misma como indefensión. Justamente, en esa edad en que el asombro no ha quedado enterrado todavía por la normalización de la mirada.

Lo imperceptible, en este sentido, se insinúa en un murmullo de hojas blancas: “Ellas estaban allí, prendidas/ del sonar en la lluvia, no lejos,/ aunque en ningún momento pude/ oírlas” (2010a: 64). Esas hojas son las que ayudan a imaginar, quizás, lo no vivido, a ensayar otra escritura (vital). Habría que insistir todavía en que no se trata de un desplazamiento alegre, como quien se mueve al extranjero con la esperanza de un resplandor. La partida a otro sitio no puede hacerse sin atravesar un “tiempo de duelo”, cuando el “amor propio” (la “afrenta al yo”) está en juego. Se baila con la sombra, pero

¹¹⁷ La resonancia de algunos versos de *Descripción de la mentira* de Antonio Gamoneda resultan inconfundibles (2007: 117): “El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición.// El olvido entró en mi lengua y no tuve otra conducta que el olvido,// y no acepté otro valor que la imposibilidad” dice el poeta, para remontarse a la “inmovilidad” de “la música antes de su división” (2007: 130). También en Gamoneda la visión está cercada por la experiencia de la incongruencia: “Vi la muerte rodeada de árboles (árboles más esbeltos que el llanto de tus hermanas), urces en el fulgor y la serenidad. // Vi sombra azul distribuida en sernas, sólo advertida por animales tan antiguos como mi corazón, por emisarios muy cansados; // la deserción sobre la boca que yo amaba (grandes banderas ante los espejos del suicidio)// y la esperanza dentro del acero” (2007: 140).

ya no hay música. Cuando el miedo ahoga la voz y el cielo raso no ha estallado. La intuición es nítida: ese otro sitio no promete felicidad alguna. No podemos sino sentir la conmoción de estos versos: “Guardo/ sólo fidelidad a la desgracia” (2010a: 65). Extraño reconocimiento de una partida sin final, de una apuesta (ética, teórica, epistemológica) dispuesta a despenarse si ello estuviera requerido por esta tarea radical de construir lo que no se tiene.

El duelo produce su resto: el rumor de lo que apenas puede ser dicho, como una confesión arrancada, hecha con cautela, aunque haya un “corazón vacío” arrebatado al hogar y pueda entreverse ya la huella de una despedida donde faltan las palabras, pues ha llegado la hora de decir “lo que no consigo siquiera oír”.

Déjame aunque sea un resto
de duelo, inesperado algunas veces,
en un secreteam que se ha vuelto más cauto
que el corazón vacío (2010a: 66).

La interrupción ya está anticipada. No quedan más que hilos entrecortados de voces próximas a la afonía. La nieve está en todo sitio, se hace estación prolongada, se desparrama por la escritura manchándola con una grafía ilegible. La perplejidad no puede ser mayor. Al punto de toparnos con una poética (“¿Y tú?”) que ha desistido de cualquier elocuencia o, mejor dicho, que es radicalmente elocuente en su balbuceo (2010a: 67).

¿Dónde? ¿Dónde?

Yo no... Yo no...

¿Qué resplandor? ¿Qué resplandor?

En la nieve... En la nieve...

(*Napola*)

Como una repetición espectral, apenas sobreviven fragmentos de un diálogo interrumpido y que ninguna “poética” podría reestablecer de forma plena. *Napola*, en

efecto, reenvía en primer término a la película homónima (2004) de Dennis Gansel. Como restos de una conversación, la poética de Méndez Rubio no cuenta más que con palabras ahuecadas, en tanto intento de quebrantar la promesa tácita del «triunfo de la voluntad» (por invocar el título de la directora Leni Riefenstahl), en su incondicional sumisión a la autoridad (del Nombre del Padre, del Gran Líder). En su *elipsis*, una poética semejante abre paso a una alteridad que nos permita desplazarnos más allá del «fascismo de baja intensidad» en el que malvivimos.

Por extensión, “Napola” fue el nombre que recibieron las escuelas de élite responsables de formar a los líderes nacionalsocialistas, en particular, jóvenes varones. El vínculo no es arbitrario. Quizás toda la apuesta teórica, estética y política de Méndez Rubio podría condensarse en el deseo de un *afuera* con respecto a la claustrofobia de un presente empecinado en negar la alteridad y en borrar cualquier exterioridad con respecto al interior del Capital. En este sentido, una poética así podría leerse como el reverso de su libro de ensayos *La desaparición del exterior* (2012b). Si el capitalismo procede convirtiendo el *afuera* en una interioridad perpetua, Méndez Rubio procede en una dirección contraria, moviéndose hacia la incertidumbre de la interrogación. Por decirlo con Edmond Jabès: “(...) es, del *dentro*, hacer un *fuera* perpetuo; es liberarse y, de esa libertad, disfrutar y morir” (1984: 24).

Intemperie radical entonces: apenas quedan desprendimientos, interrogantes, duplicaciones, interrupciones. Una poética que se interroga por un otro que se esfuma en las huellas de la nieve. Sin signo para el resplandor como no sea la pregunta. Sin lugar y perpleja por momentos. Su negación crítica, antes que certeza de la conciencia, es vivencia del frío. Una batalla *cuero a cuero* con la nieve que cubre los pasos. Desafiarla es también interrogar –poner bajo sospecha– el resplandor de lo vivido: interrumpir la “cadena de evidencias” que nos encierran en el presente.

Desde un suelo congelado, ¿qué es la revuelta de la escritura sino ese recordatorio indeseado de un trauma que se repite? Tras los rastros de una desaparición, se insinúa “la vida oculta” que todavía no se toca, porque no se ha saltado: en lo negado, en los restos desechados por la luz, más abajo, resquicios de alteridad.

El automatismo de “Play” –con todas sus resonancias literarias y musicales-, de la voz que corre y se repite, como un mecanismo de defensa ya queda bajo sospecha: la “memoria que empieza en la derrota”, ¿dónde termina, como no sea poniendo en crisis el recuerdo congelado? Los muros están ahí. Es una “confesión impersonal”: todos llevamos un muro dentro. Sin embargo, el “final entreabierto” no puede estar sino en “la luz sobre los escombros” (2010a: 70).

Esa confirmación, por nada,
quiere decir: «No temas
al azar, que vuelve de vacío,
rendido contra la evidencia
de que esa imagen no se va a perder.

Nadie va a abandonar
ningún refugio».

Habría, sin embargo, razones para sospechar de esta confesión. Ante todo, porque quien se reconoce ahí crea las condiciones de posibilidad del derribo. Abre, por así decirlo, camino para reinterpretar los refugios como subterfugios. O para crear uno nuevo, más allá de los muros. El diálogo con el afuera está planteado. “Acto de amor” titula Méndez Rubio el poema en que el “dentro” y el “afuera” se alternan como un contrapunto. Contra la red, la incógnita del vuelo del pájaro; fuera, desafío contra la resignación, incluso si esa insumisión ya no pudiera testificarse. También en la herida del deseo se asoma una dulzura (2010a: 71).

Fuera:
Tarde o temprano, es la grieta la que se desentiende
de la necesidad de los escombros.
Una nueva verdad
que se vuelva insuficiente...

Vivir de otro modo, en las grietas, ya presupone que la presunta plenitud de la interioridad plácida queda reducida a escombros. No para anteponer una nueva forma de mistificación, sino para dar lugar a una verdad insuficiente pero nueva: la verdad de la insuficiencia. Fuera de la usurpación del “adentro”. En la “bondad del sueño”, donde las cosas se muestran con una luz diferente, un “resto de mediodía”. Pero no hay pasaje

continuo; hay salto (desmentido), un cielo que indica una “acción posible” y que las palabras dispuestas a decirse contradicen: “Para la luz/ el ansia de la luz no es lo que alcanza/ la falta de un lugar donde no haya renuncia ninguna” (2010a: 72).

No alcanza y, sin embargo, ¿cómo renunciar a un lugar sin renuncia? ¿A una luz que asume su sombra? ¿A un afuera que sea algo más que un baldío que reafirma la engañosa plenitud de adentro? ¿No estamos, pues, en la noche, en una suerte de “emboscada” en la que no se guarda más que un silencio justo? La emboscada: “(...) un lugar para aprender a perder” (2010a: 79). Aquello que está oculto y que, retroactivamente, sabemos que “era” lo nuevo: aquel habla sin habla, “detrás del aliento”. Lo nuevo, o también lo “inicial” (2010a: 81):

Lo más absurdo de un futuro
violado en el candor
de su propia sutura
luego de haberlo negado todo,
y una vez más,
me alienta.

Me hunde,
mientras se salvan las nubes,
fuera de esa decisión
no entumecida, no tomada,
de seguir
en paz.

La sintaxis misma se hace difícil. Tras la negación no adviene sino el aliento de “lo más absurdo” de un tiempo abierto, incapaz de concebirse como cierre, un porvenir que hiende el presente y lo redefine en su no contemporaneidad. La escritura como apertura simbólica erosiona el sentido de la permanencia y la permanencia como sentido. Lo único que persiste es la transitoriedad; el arrojamiento del sujeto a un espacio de decisión pendiente, suspendida, hundida en el dilema de un después sin cierre y un aquí sin paz. No necesitamos remitir este “inicial” a una situación biográfica o personal; no porque esa historia no esté inscrita en el poema, sino precisamente porque mediante lo personal, en esta discursividad, se va constituyendo una temporalidad alterada, dislocada, donde la linealidad misma de la memoria y la utopía es subvertida y la identidad del sujeto puesta en crisis. “El hambre de la tierra” altera la anatomía de la

mirada: impide el cierre de lo ideológico a partir de la apertura utópica. “Nos indica el umbral” (2010a: 86). Pero ¿para qué pasaje? ¿Hacia qué otra estancia? No lo sabemos positivamente; no hay más que una memoria de lo no vivido que punza el presente. Algo seguro: *más allá de lo conocido*. “Cuando más llueve escribe como signos en un barro entre charcos, fuera siempre de los mismos caminos” (2010a: 85-86).

Otra vez nos hundimos en la prosa. “Si todo fuera así”, penúltima sección de *Extra*, retorna al punto en que la poesía no puede sino nacer de un continente lingüístico en el que las orillas o las fronteras de género son indiscernibles. Los últimos poemas, por lo demás, no hacen sino enfatizar esta apertura:

VER CÓMO, sin intención, el espacio parecería que se abre: inventario de tierra, insurrección del aire: en su evidencia flotan los objetos que esperaban que les hiciéramos sitio y ahora alcanzan nuestra atención, a evitar el error de no haber sido vistos: ¿es real esa imagen que desprenden para que nadie los olvide un momento? ¿o es solamente un resto de la vida imposible que una vez comprendimos y ya no puede comprendernos ni siquiera a nosotros?: es lo que es: es de nuevo algo como el asombro, la voz sin voz en un cristal que suena: ahí justo donde germina una paciencia que alguien confundiría quizás con el vacío pero que vuelve siempre, que es quizá otra manera de aprender a seguir con los ojos la ausencia de otros cuerpos, la huella en nosotros de los demás (2010a: 87).

Nada estable. Los objetos que testifican nuestra existencia repentinamente flotan y se hacen visibles. El aire se rebela y lo que se anunciaba múnada se convierte en un espacio abierto, capaz de dar alojamiento a lo no visto, de esos restos de “vida imposible” que, a pesar de todo, “una vez comprendimos”. Esa forma de lealtad a lo imposible interrumpe la reciprocidad: esa “vida imposible” no puede comprender nuestras claudicaciones. Los ojos miran lo desapercibido. Interrogan la evidencia, recuperan el registro de lo inaudible, una voz sin voz: afonía que suena en los cristales y los hace vibrar, los opaca incluso con su aliento, para revelar mejor su existencia y cuestionar así la falsa transparencia que se insinúa en todo lo familiar. Es en esa extrañeza en la que se teje algo que no es vacío sino otra forma de atención, un abrazo a lugares en los que nunca estuvimos.

También la puntuación se hace particularmente compleja, con la reiteración de un signo (los dos puntos): en vez de clarificar o definir no hace más que dar paso para

interrogar, abrir, recrear el asombro, reinventar la mirada para leer en la identidad (rota) los rastros de la alteridad. En suma, para restituir la fragilidad a un mundo que la niega. Eso es decir: quebrar la ilusión de lo absoluto (lo *separado*) que la mirada habitual produce.

Si esta lectura es válida, entonces, la condición de producción de lo extraño es la poesía como espaciamento insurreccional, apertura simbólica que permite el asombro otra vez. Revisitar la experiencia no como un campo estable de objetos sino como una pluralidad de fuerzas desapercibidas sólo puede hacerse mediante una distancia enunciativa en la que la sintaxis misma queda comprometida. En sus roturas puede asomarse el “aire desentumecido” que nos falta. La vida “que va a más” no parte de la plenitud sino de una “música inaccesible”. El “principio” apunta a aquello que carece - a una interrogación sin término.

El énfasis de Silva Echeto (2012) cuando liga «interrogante» y «deconstrucción» en la escritura de Méndez Rubio me parece especialmente atinado. Conduce a un desplazamiento incesante:

(...) la escritura de Antonio Méndez Rubio es una marca desterritorizante, donde los rizomas (musgos, malas hierbas) huyen, huir es la libertad en la búsqueda de esos afueras; su ángel es un espectro que cae, la invisibilidad como la paradoja del fantasma; una voz que encuentra en su falta la productividad del deseo; un alienígena monstruoso que tensiona las separaciones entre identidades y alteridades (por ello, no hay autor); los cuerpos sin órganos deslegitiman el cuerpo fijo de la ley (solo la contradictoria ley de gravedad o la convulsión sísmica); escritura como copia, simulacro o repetición (...).

El desierto y la sed forman parte de este otro camino sin camino, de esta marcha en la que la mañana sigue cuestionando la clausura de lo pasado: “nada hay de más hoy es el día/ aún de los ojos fijos/ en la ley de la gravedad” (2010a: 95) dice el autor en la última sección del libro, “Ley de gravedad. Parábola del objeto”.

el sueño más incrédulo
de un cerco debajo del cielo
por ese propio cielo
sin movimiento gira vuelve
a inscribir otra huella o un desecho de luz

donde hubo flores de color amarillo
solas
pisadas sin querer
perdidas
por la ausencia quebradiza
de nadie (2010a: 96).

Nada firme. Lo mayúsculo se ha desmoronado como una ilusión. Queda un sueño incrédulo que pisa involuntariamente lo marchito “debajo del cielo”. No en nombre de la presencia de una identidad, sino en la ausencia que no puede ser identificada, quebradiza, girando sobre lo desechado, como una luz sombría que permite mirar de otro modo. “Trasluz” es esa otra luz: lo que deja ver desde la penumbra otra penumbra, luz de nadie, no delimitable antes que infinita.

Habría que insistir todavía que en este espacio sin nadie se plantea la “árida/ devoción/ por la forma aprendida/ a ras de tierra/ ama/ dueña sin merecerlo/ del abandono” (2010a: 98). La única propiedad de esa forma es el abandono. Extranjería impropia, pues, que se mantiene a “ras de tierra” porque apuesta a vislumbrar un cielo tras lo omitido, no para descansar, sino para caminar más allá de lo visto: un “fondo blanco”, “raída señal de nube” que recuerda la posibilidad del desplazamiento. La cita final al músico D.B. (Daniel Barenboim) avanza en la línea de una poética: “Del mismo modo que los objetos son atraídos al suelo, también los sonidos son atraídos al silencio” (2010: 100). El devenir de esta voz poética se aproxima, de manera asintótica, al silencio. La afonía forma parte de su enunciación. Sólo entonces una música inaccesible podría insinuarse mediante destellos. En la rotura del sonido, pero también, en las grietas de la luz. En la desgarradura existencial que mira lo invisible.

Si “el todo es lo no-verdadero” (Adorno, 2006: 55), Méndez Rubio horada un surco para llegar al fragmento, aunque nunca se vea el fondo, aunque desde siempre estemos desfondados y la nieve vuelva a cubrir las huellas surcadas. El sujeto mismo está fragmentado, como su sintaxis. Ya no es posible más que reconstruir trayectos parciales que hienden la voluntad de ceguera. Al fin y al cabo, importa no sólo lo que se mira sino la forma de mirar: “El tema está en los ojos” (2011a: 39) significa eso. Los escombros invisibilizados son nuestra realidad: la materialidad del vacío. Sin redención posible, la única promesa que subsiste es la de la ocurrencia de lo imposible que se

torna ineludible a fuerza de apostar por lo diferente. Una peculiar forma de concebir la «utopía» fuera de un diagrama definitivo de sociedad, tejida con “harapos de respuesta”, como diría Olga Orozco.

No sería especialmente difícil mostrar que la escritura de Méndez Rubio es reescritura de las huellas borradas de poetas como Paul Celan, Vladimir Holan, Georg Trakl, Alejandra Pizarnik, Emily Dickinson y Olvido García Valdés, entre otros. En la línea del frío, lo interrumpido, lo agrietado. Pero la nieve también es posibilidad del agua, de la fluidez, del desplazamiento. Abre, así, a un horizonte (como espacio de lejanía) *desde* el que se escribe quizás lo mejor de la poesía contemporánea, incluso (o propiamente) si esa escritura impropia tuviera que pasar por la singularidad de una mirada.

Ahora bien, si lo que entra en juego es lo singular, entonces, se trata de preservar el texto como huella de una diferencia irreductible a los reenvíos o los juegos intertextuales. La lectura de *Extra* es testimonio de una huella que no se deja reducir a la singladura de otros nombres propios borrados, persistentes como jeroglíficos: el signo incomprensible de una frontera traspasada, en la que sólo sobreviven espectros, ausencias presentes, resquicios de una exterioridad enterrada en el gran interior de una sociedad arruinada.

No se trata de una mera “transgresión”, como si sólo se traspasara la frontera para reafirmarla: la introducción de otra lengua no responde a una voluntad transgresora sino subversiva¹¹⁸. La puesta en crisis del lenguaje como “código” no apunta a restablecer su validez fuera del mundo transgresor de la poesía; es poner en cuestión la lógica codificadora misma. En ese sentido habría que leer, quizás, la desaparición de los nombres del que el autor prosigue sus huellas¹¹⁹. Como crítica radical a la autoridad, imposible sustraer esa operación a un horizonte libertario en el que no importa *quién habla* sino la *forma en que dice lo que dice* o, dicho en términos diferentes, importa no

¹¹⁸ Como dicen Deleuze y Guattari (1978: 98), la transgresión “(...) no es nada, simple medio de reproducción”. Antes bien, la apuesta es sustituir esta reproducción normativa circular por una progresión, una línea de fuga que *subvierta* la norma.

¹¹⁹ Dice Virilio con belleza: “La desgracia, la adversidad política, es el exilio que obliga a alejarse de esa luz central y hundirse en las tinieblas, o la prisión, más bien entierro que encierro, privación de la luz del día en calabozos subterráneos o celdas sin ventanas” (Virilio, 1998: 82).

la autoridad del enunciador sino la forma del enunciado y el sentido que, a través de esa formación, se produce¹²⁰. Para decirlo de otro modo:

Pero si la poesía es anónima porque no es de nadie, lo que no resulta tan usual es que el poeta también lo sea, que apueste por esta destitución subjetiva y que no se amarre a una coartada narcisista. No se trata tanto de la consabida “muerte del autor” sino de plantear el espacio autorial como un vacío en donde alojarse como sujeto de la enunciación (y nunca plenamente), un vacío que disuelve soportes imaginarios e identificatorios sin borrar lo que ahí hace lazo social, sin negar la política como lugar constituyente de la experiencia de ese sujeto. Sin perder su cualidad de voz, ésta acontece donde desaparece el ego que habla, en la ruptura de la individualidad y la fisura de la representación (Girona, 2014).

Los versos están escombrados. Como en la indagación de Walter Benjamin, no hay plenitud lingüística posible: sólo una paciente destrucción de las formas. No sobrevive más que un discurso arruinado, la ruina como discurso¹²¹. No hay patria restitutiva. La poesía destructiva de Méndez Rubio, en este sentido, se deja leer sin violencia como una actualización del enunciado de Benjamin (2010: 346):

El carácter destructivo tiene solamente una consigna: a saber, hacer sitio; sólo una actividad: el despejar. Su necesidad de espacio y aire fresco es más fuerte que el odio.

Antes que buscar una imagen, revela un hueco: lo que *queda después*, en el espacio destruido, el “lugar vacío” donde estaba la cosa o la víctima o, para decirlo más lapidariamente, la víctima cosificada. La desconfianza en el habitual “curso de las cosas” no puede dar asidero más que al inconformismo. No hay más camino que salir fuera de casa, hacer de la poesía el espacio de una falta (de hogar): puesto que nada es duradero, no se llega a ningún cielo definitivo. Su poesía siempre está partiendo: “Allí donde otros chocan con enormes murallas o montañas, él descubre un camino”

¹²⁰ La referencia al célebre texto de Foucault “¿Qué es un autor?” (1976) es explícita en la producción teórica de Méndez Rubio.

¹²¹ Si para Benjamin la obra remite a su forma, ello no obedece a que constituya un medio de exposición de un contenido predefinido, sino a su posibilidad de modificar la autolimitación de la reflexión: se trata de un “formalismo libre”. La destrucción formal “(...) es la tarea de la instancia objetiva en el arte, la tarea de la crítica” (1988b: 125). Aunque no puedo detenerme en el planteamiento global de Benjamin al respecto, a nuestros fines basta con retener que la «reflexividad» de una obra de arte no constituye un mero agregado externo sino un *componente interno* a la *forma* expositiva: la conciencia poética es ella misma poesía. La conclusión que de ello se deriva es que la tarea de la crítica no puede ser “diferenciada de la obra” (1988b: 152).

(Benjamin, 2010: 347). Un camino en la oscuridad, que no lleva a ninguna parte, pero permite salir de aquí. En la encrucijada incesante, las ruinas son materiales destruidos que permiten caminar.

No es una cuestión de entendimiento ni de conciencia. Nadie controla el flujo; por el contrario, esta suma de destrucciones es internarse en un juego del que no se conocen sus reglas. “No ya la poesía de Méndez Rubio, sino la condición de cualquier verdadera poesía es ésta: el juego no está dado, cada vez recomienza la partida” (Casado, 2008: 27). Una partida recomenzada una y otra vez, como si las respuestas no pudieran bastar jamás, dejando abiertas las preguntas. La apertura, por vía de lo que queda sin respuesta, abre también a la ausencia, esto es, a la “fisura de la desaparición” que conecta con la “penuria ontológica” (Jiménez Heffernan, 2006: 148).

No sabemos qué patria frágil –en negativo- delimita su escritura. Probablemente ninguna, aunque sepamos de qué se fuga: de unas fronteras trazadas con sangre; de un «estado» que fija las identidades a fuerza de reprimir su alteridad radical. Canto apátrida, entonces, sin himnos (nacionales): sólo el deseo de una vida (colectiva) en la que el miedo ceda su lugar a la confianza.

Si hay deseo de otra vida, la realidad social miente. Miente el régimen de carencias extendido, la ausencia de justicia que reclama no ya una redención sino *otra luz*, capaz de entender el desconcierto y dar espacio a lo que falta, un acontecimiento imposible y buscado. Podría aproximar esta forma de escritura a la experiencia amorosa: la promesa (impronunciada, impronunciable quizás) de una felicidad que tanto lo amoroso como lo poético encarnan de forma precaria. De esta incongruencia brota un universo a trasluz, en el que la nieve vela el sentido de las cosas. La opacidad forma parte de esta batalla interminable en la que no hay más que victorias pírricas, destellos en la materia oscura del poema.

La intemperie está ahí, aunque no queramos verla: “fuera de campo”, en tanto dimensión reprimida de lo vivido. Abrirse a ella es fisurar una pared: exiliarse de las ciudades blancas que cercan la existencia y que no logran disimular la “distancia irreductible de otro mundo” (2008c: 41). Nada de ello se parece a una claudicación:

cuando ya no se espera nada ni viene la esperanza, persiste una “sombra/ temblando entre las hojas/ noche nueva en el agua” (2008c: 61).

La tensión es máxima. Nada descansa. No hay tregua. Por eso *Extra* es un derrotero antes que un lugar. O quizás: *un lugar que no existe*. La utopía como memoria anticipada no logra inscribirse plenamente en un acontecimiento o en la posibilidad de un acontecer futuro. Los espacios son reconducidos a los espaciamientos y los espaciamientos a la temporalidad que implica toda práctica crítica. Se dirá que no habría tal movimiento sin promesa, por más incierta que sea. De hecho, en otra ocasión se pregunta Méndez Rubio: “¿Un lugar sin lugar/ es la esperanza?” (2008c: 145). No es difícil adivinar la incerteza en la que se mueve esta (im)posibilidad. Sin lugar estable, la escritura es ese movimiento fuera del encierro que nunca termina por consumarse de forma plena. El deseo espoleado por lo que no sucede persiste. De ahí que, aunque más no fuera por vergüenza, “(...) en el infierno debe dejársele al otro por lo menos el aire para respirar” (Adorno, 2006: 32).

La seña es firme: subvertir las fronteras hasta abolirlas. En vez de sobreabundancia de formas, flujo torrencial y pletórico de vida, lo que queda es una versificación quebrada, deconstruida, astillada. “Y es que el poeta es consciente de que su materia es el lenguaje y de que la forma significa mucho más de lo que conviene a las poéticas mesiánicas que pretenden borrarla en aras de una transparencia del contenido que no puede tal, sino hipertrofia de un yo que se inviste de sacerdote y hermeneuta del mundo de las emociones, las pasiones y las ideas” (Fernández Serrato, 2012: 9)

Tampoco la experiencia de lectura escapa a la asfixia de los límites que se pretenden quebrar. De ahí la peculiar experiencia de privación que el lector ha de atravesar. No es posible moverse *como pez en el agua*. Al contrario: aparece lo que falta. Aquello que se sustrae -mediante una elipsis desconcertante- del *buen sentido*, esto es, del entendimiento que conduce a puerto seguro: “Escribo como si no conociera/ las huellas embarradas de mis pasos/ tras la helada” (2008c: 100).

Pero no hay puerto sino deriva, alucinación de otra vida, sin verdad final: “Por eso/ la tierra es sólo exilio o bien/ un plazo que no se cumple” (Méndez Rubio, 2013: 38). Antes que luz apacible, una lámpara que vela las evidencias en la sobreexposición:

quema los ojos y así, en vez de arrojarnos a la certeza, nos devuelve al aire o al mar, incluso a la “trama del destierro”: espacios inestables, en la “inagotable insuficiencia” donde todo cae o naufraga, en el plazo incumplible del exilio. En esa caída desde el cielo, en ese naufragio del sentido, la poesía espectral de Méndez Rubio sigue su itinerario hacia lo imposible:

Duele por la distancia el mundo
que aún no existe (2008c: 161).

Retengamos, así, los nudos de este trazado: ir más allá de la voluntad de ceguera es partir de la fragilidad, como posibilidad de anticipar una vida diferente que horade el presente, esto es, crear un espaciamento nocturno donde no sobreviven más que certezas negativas, la necesidad de una extraterritorialidad que siempre bordea lo imposible. Ante la escalada del fascismo, la dimensión política de la poesía de Méndez Rubio se manifiesta como afonía, exilio comunicacional que plantea una distancia irreductible con la presunta plenitud de las voces mesiánicas.

La crítica a la autoridad es también ejercicio de descentramiento: destrucción de un plácido interior que taponar la posibilidad de una exterioridad que no esté marcada por el sacrificio. El compromiso poético no es sino esta exploración en la oscuridad sin concesiones, tal vez con la promesa de una lejanía que interpela críticamente la actualidad. Desde la interrogación radical, como baile espectral, Méndez Rubio ahueca las formas para alojar la intemperie: el daño de la historia, el dolor que busca secretamente algún resquicio donde guarecerse. La opacidad no es en este contexto una estrategia, sino condición ineludible de producción: el intento mismo de desplazarse de una trivialidad asfixiante y del lenguaje dogmático que convoca.

En la indefensión de presente, quedan huellas borradas, desapariciones, la insistencia de un deseo de afuera que alumbra el lugar imposible pero necesario del exilio poético. Es ese lugar de los desterrados el que funda, simultáneamente, la *posibilidad* de otra comunicación (más allá de las exigencias autoritarias de la transparencia) y de otra sociedad (más allá del daño), incluso si tuvieran como reverso un nuevo campo de imposibilidad. Desde esa incomodidad esencial, la poesía de Méndez Rubio balbucea.

Antonio Gamoneda: la música de los límites

“Profundo es el sueño en los venenos oscuros, lleno de estrellas y del blanco rostro de la madre, el tallado en piedra. Amarga es la muerte, alimento de los culpables; en las pardas ramas del tronco se desmoronaron con sarcasmo los rostros de barro. Pero él cantaba suavemente bajo la verde sombra del sauco, al despertarse de penosos sueños; un ángel rosado, dulce compañero de juegos, se le acercó y él, como un tierno venado, se adormeció en la noche; y vio el rostro estrellado de la pureza”.

Georg Trakl (2006: 163).

Internarse en la poesía de Antonio Gamoneda es ingresar al espacio de lo inhóspito, incluso si sus lecturas no cesaran de multiplicarse y la consagración del nombre propio no hiciera sino intensificar el riesgo de olvidar su escritura. Todo camino transitado tiende a borrar la posibilidad de su alteridad: la reformulación de una lectura en curso que, en el mejor de los casos, puede provocar una detención, una invitación a desandar parte de lo que a fuerza de sedimentación se da por presupuesto, sin erigirse ella misma en estancia, restitución o arribo. Por lo demás, no pretendo más que apuntar algunas reflexiones necesariamente rebasadas por una pluralidad de investigaciones que han ahondado de forma sistemática en la producción poética de este autor¹²².

Partamos, pues, de una constatación. Fuera de todo juicio hiperbólico, señalemos la excepcionalidad de una poética que ha asumido de entrada su confinamiento o, si se prefiere, su distanciamiento con respecto a alguna pertenencia generacional que le diera visibilidad.

Ningún esplendor majestuoso cabe esperar en esa soledad desde la que habla Gamoneda, en la que el problema del «autoconocimiento» resulta decisivo, incluso si no fuera posible arribar a ningún puerto (Casado, 2009: 249). La naturaleza está ahí ante todo como *aspereza*, punto indiferente, soledad en la que la vida se revuelve interrogando lo incomprensible: naturaleza caída, paisajes estropeados, bueyes que caminan hacia la nada o águilas que sobrevuelan el abismo. Un lugar imposible en que la luz apenas revela la cercanía de la muerte. Carente de significado. Inaudito.

¹²² Entre otros, Sánchez Santiago (2007), Casado (2004, 2009), VVAA (2010), Ancet (2010), Gamoneda y De la Flor (2006).

Libro del frío (2000)¹²³ se mueve en esa región blanca que se desliza hacia la nada. O más radicalmente: *se dice ahí*. En esa específica forma de exilio que es la proximidad de la muerte: delante de los ojos no hay más que un muro y, una vez más, el espacio (des)habitado es espectral. “De principio a fin, *Libro del frío* es una andadura hacia la desposesión. Sin titularidad del sujeto. Sólo bloques de sentido que estructuran poemas sin título. Del frío inicial a la música final, del espesor terrestre al vacío luminoso, pasando por el recuerdo de un hombre de excepción (“El vigilante de la nieve”), o por la desgarradora experiencia del envejecimiento del cuerpo amado (“Pavana impura”), el recorrido es el de una ascesis” (Ancet, 2000: 8). A esa ascética cabe reformularla, desde la perspectiva pertinente en este contexto, como «exilio», ante todo, porque plantea un vínculo distanciado con respecto a las fronteras que delimitan la vida cotidiana.

En efecto, si *Libro del frío* es una reflexión sobre la temporalidad, ella se elabora, ante todo, desde la conciencia de la finitud y, en consecuencia, desde la certeza de la muerte. El retorno a la infancia, cuando se produce, responde menos a la nostalgia que a esta inminente lejanía: los párpados cerrados evocan lo ausente (no sólo la infancia, sino ese punto donde la luminosidad se hace blanca, extrema, para llevar *más allá de sí*).

Internado en sus fantasmagorías -¿y quién no carga con las suyas, quién no está asediado por los muertos que (re)aparecen?-, *Libro del frío* se formula, pues, en una zona indiscernible entre lo versal y lo prosaico: allí donde la prosa se espacia y el verso se hace tierra árida, irrupción de lo real, esto es, aquello que interrumpe (sin suprimir) la lírica. El verso libre de Gamoneda no sólo abandona las pautas convencionales del “género poético” –las estructuras métricas, versales y estróficas- sino que se abraza de forma inextricable con lo no versal, aquella realidad histórico-existencial que horada el poema como plenitud¹²⁴.

¹²³ Conviene recordar que *Libro del frío* fue publicado originalmente en 1992, en la editorial Espadaña de León. La versión aquí utilizada es la de Germania, que incluye el capítulo “Frío de límites” que el propio Gamoneda reconocería luego como la “sustancia” (sic) del poemario.

¹²⁴ La conclusión al respecto del estudio de Casado es nítida. Lo que lleva a Gamoneda a descreer de los géneros es “la investigación del ritmo”: “(...) el convencimiento de que lo poético es una tensión interna del lenguaje que no depende de rasgos aparentes; de que cualquier lenguaje al radicalizarse, al extremar sus cuerdas, abre lo poético” (2009: 135).

Libro del frío –entre *Lápidas* y *Descripción de la mentira*- constituye una bisagra o un umbral indecible donde vida y muerte, infancia y vejez, todo y nada, en vez de expulsarse mutuamente o aparecer separados, se enlazan de una forma inextricable, sin síntesis superadora posible. Antes que una historia dialectizable, nos topamos con una existencia efímera, lanzada a la caducidad y a las vicisitudes de una temporalidad desquiciada, fuera de sí, sin resolución ni consuelo.

La poesía fuera de la poesía mana del manantial de lo desconocido y hunde su fuerza en la historia de los desaparecidos que regresan como espectros, en sus (re)apariciones que no omiten el horror o la desesperanza. *La pérdida* se constituye en presencia inmaterial, invisible, punzando lo viviente. Deslicémonos, pues, por ese paso fronterizo trazado en *Libro del frío*.

Tengo frío junto a los manantiales. He subido hasta cansar mi corazón.

Hay yerba negra en las laderas y azucenas cárdenas entre sombras, pero ¿qué hago yo delante del abismo?

Bajo las águilas silenciosas, la inmensidad carece de significado (2000: 25).

Desde la primera línea, el poema aproxima lo magnífico a la constatación de una ausencia de sentido que nos planta frente al abismo. El agua clara que fluye no calma: la ascensión hasta el frío hiende el paisaje, aleja de los otros, expone a la verticalidad de una interrogación que no cesa. Ante el abismo, ¿qué puede hacer el “yo” sino preguntar, desde la consciencia de su condición ínfima? Expuesto a la verdad del frío, el poema se columpia entre opuestos que no logran constituirse en polaridades. Las laderas están cubiertas de yerba negra y ni siquiera la belleza de una flor escapa a esa sombra de la pregunta que el yo lanza en el límite sin saber qué hacer.

En vez de un paisaje o un manantial en el que reponer fuerzas, el frío entumece, sitúa en el borde de la constatación de un vacío. También el olvido es creado en ese instante, junto a las “hogueras húmedas” que derritan la nieve que el yo trae en su descenso.

La lu(cide)z no excluye el miedo: “una sola sustancia en mis ojos” (2010: 26) dice Gamoneda, en la viña de invierno. No hay más que evocación, un pensamiento detenido en lo que ha llovido, en las “distancias atravesadas por la ira”, el presentimiento de una luz que estalla en los ojos. El poema se alza como testimonio de lo vivido (2000: 28):

Un bosque se abre en la memoria y el olor a resina es útil al corazón.

Ví las esferas del sudor y los insectos en la dulzura;

luego, el crepúsculo en sus ojos;

después, el cardo hirviendo ante el centeno y la fatiga de los pájaros perseguidos por la luz.

Testimonio, en efecto, de lo ausente: la memoria del bosque apenas sobrevive como resina; una fragancia arrancada a la labor de los días, la carcoma del tiempo que invade la dulzura. La erosión lenta que llega en el atardecer y el cansancio que aflora junto a la conciencia de las huellas. Como un espacio abandonado, en el que crece la maleza, testimonia un esplendor vulnerado, una vida sofocada por el rigor del invierno.

El contraste tensa los versos, los lanza al borde cortante en que vivimos: “Esta casa estuvo dedicada a la labranza y la muerte. // En su interior cunden las ortigas, pesan las flores sobre las maderas atormentadas por la lluvia” (2000: 29). No hay más que ausencias, una fragancia que deambula en el presente de la putrefacción, de lo que se descompone, de la materia atormentada por una lluvia que es llanto, pesar, extinción pese a los esfuerzos realizados, de la tarea arrebatando a las ortigas alguna fragancia efímera. Se sabe, sin embargo, que las ortigas dañan. Apenas se puede caminar por una casa en la que cunden.

No se trata meramente de una experiencia individual, de ese largo duelo en que se mueve la existencia. El dolor invade los establos en la noche; ni siquiera el movimiento que imaginamos frenético de una vecina lavando la “ropa fúnebre” logra limpiar la sangre que mancha una generación perseguida por el franquismo. Lava en la noche, con el agua de sus sollozos. Brilla su cuerpo blanco mientras intenta borrar lo indeleble, tal vez con la expectativa tenue (sin esperanza) de guardar en el armario

algún recuerdo¹²⁵. Aunque no quede más que sombra. La atmósfera es irrespirable y las elipsis del poema no hacen más que enfatizar una secuencia en la que algo, alguien, falta.

Bajo “robles musicales” sólo se escucha el silencio. Ni siquiera hay viento para llevarse toda esa tristeza que se adivina en el crepúsculo. En la altura, no queda nadie: “Hierba de soledad, palomas negras: he llegado, por fin; éste no es mi lugar, pero he llegado” (2000: 31). Sin lugar, no queda más que acostarse sobre “excremento de rebaños”, en la estancia de un desasosiego musical. No queda más que el presagio de un vuelo oscurecido, tierra deshabitada. Toda esa desolación del reposo invita a desplazarse otra vez entre el miedo y la felicidad; la memoria no puede, sin embargo, esquivar el olvido. Sólo recorrer otra vez una fecundidad quizás arrebatada; un resplandor de monte “sobre las grandes máquinas de la tristeza” (2000: 32).

Sin narración posible para la extrañeza, un fulgor extraño que contrasta con unas “manos ante las zarzas polvorientas”. Todo eso evoca la dulzura “de otro mundo”. La luz no trae comprensión. Arrasa el pensamiento. Enceguece. Intensifica el contrapunto de la mirada abatida y una plenitud esencialmente extraña. El horror de una época queda retratado de forma lacónica, como si su extensión fuera insoportable (2000: 34):

Vi la serenidad en los ojos de las reses destinadas a los cuchillos industriales y los caballos inmóviles en la tristeza;

después la cal, su luz en los ancianos, y grandes grietas habitadas por lamentos.

¿No podría ser esa, precisamente, la descripción misma de la muerte industrializada, el genocidio perpetrado que interrumpe todo movimiento en la fijación de un recuerdo perturbador? ¿Forzamos demasiado si en esas “reses” vemos el efecto de una cosificación radical de lo viviente? Lo decisivo, sin embargo, no parece ser la “identidad” de esas reses, de lo viviente convertido en cosas dispuestas, serenamente, a la asepsia del crimen. La serenidad no niega el espanto: lo intensifica, confirma la irreversibilidad de un acontecer que sólo deja huesos, una cal que enceguece,

¹²⁵ Debemos a Milosz la asociación del “armario” al “tumulto mudo de los recuerdos” (citado en Bachelard, 2000: 113). Se trata de la traducción a lo concreto del secreto: “El trabajo del secreto prosigue sin fin, del ser que oculta al ser que se oculta” (2000: 122).

sobrevivientes que se esconden para llorar los muertos, ocultarse entre muros agrietados, quedarse anclados en el tiempo arrasado, invocar fantasmas que regresan con insistencia, como si lo terrible no lograra partir, cabalgar sobre el tiempo, irse a otra parte donde esos ojos serenos cesaran de mirarnos desde el fondo de una fosa, antes de la cal.

El recuerdo de lo terrible petrifica. Clava al pasado. Hace necesario el olvido a la vez que lo imposibilita. Quizás sea vano insistir en un “deber de olvido”, incluso si admitimos que la memoria se teje sobre lo que olvida¹²⁶, en una configuración selectiva, una inscripción que borra unas huellas con otras. Pero o bien el olvido ocurre –se entreteje– de todas formas en el acto de recordar (y entonces el *deber* es superfluo, porque es lo que ocurre de forma inexorable), o bien el recuerdo insiste a pesar del deseo legítimo de olvido –y entonces el *deber* es inapropiado, porque es estrictamente imposible). Quizás más pertinente sea, todavía, un *deber de memoria*, al menos para nosotros, sucesores de un horror que nunca está enteramente conjurado. Un deber, también, directamente ligado a la posibilidad de acceso e interpretación de los archivos, como dimensión central de lo político¹²⁷.

En cualquier caso, los “caballos inmóviles en la tristeza” siguen ahí. No logran zafar del recuerdo. Están enlazados a lo que no pueden olvidar. La insistencia muda de unos ojos serenos ante los cuchillos de los asesinos. *Todo pesa*: hasta los recuerdos. Las sombras se precipitan sobre el yo: la melancolía es la marca de una imposibilidad. Ni siquiera las lágrimas logran clausurar el duelo: las pérdidas regresan, se agitan, ahuecan el instante. Las maderas sobre las que tenderse están agrietadas: “Ah la morfina en mi corazón: duermo con los ojos abiertos ante un territorio blanco abandonado por las palabras” (2000: 35). No cerrar los ojos, como si esa fuera la frágil garantía de estar vivo aún, incluso cuando las palabras ya nos han abandonado y dormir fuera una pálida forma de calmar toda esa desolación. Con los ojos abiertos, tal vez, para no ver el

¹²⁶ Dice a propósito Augé (1998: 9): “El olvido es necesario para la sociedad y para el individuo. Hay que saber olvidar para saborear el gusto del presente, del instante y de la espera, pero la propia memoria necesita también el olvido: hay que olvidar el pasado reciente para recobrar el pasado remoto”. Pero incluso si admitimos la interrelación entre memoria y olvido ¿cómo se olvida la escena traumática que insiste, la fijación de lo terrible que retorna abandonándonos a los fantasmas?

¹²⁷ “Ningún poder político sin control del archivo, cuando no de la memoria. La democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación” (Derrida, 1997d: 12).

desfile de ausencias que retornan. Ese desfile nocturno funda la extrañeza: un lugar impropio al que se llega y desde el que se vuelve a mirar lo acontecido.

Si antes enfatizábamos la profunda interpenetración entre “vida” y “muerte” (donde el copulativo marca una *diferencia* entre dos dimensiones confundidas e inescindibles), ahora también habría que enfatizar la confusión entre “memoria” y “olvido” que el discurso gamonediano retoma: ya no esa forma de olvido que elimina el recuerdo, sino aquella otra que se propone “(...) la recuperación de los huecos que deja el recuerdo” (Lanz, 2010: 45).

El recuerdo es la construcción del relato en el que adquiere sentido nuestra existencia, mientras que el olvido es la materialización de las huellas de la ausencia que conforman dicho relato; esas huellas de la ausencia sólo pueden materializarse en el silencio, en la carencia, en una poética de la oquedad, en la construcción de un hueco que hace visible lo invisible, el vacío, lo negado (...). El olvido forma parte integrante de la memoria, lo mismo que el silencio es parte constitutiva del lenguaje.

Alguien parece custodiar el frío, a modo de *recordatorio*, de prevenir contra el olvido sellado en una “transición histórica” siniestra en su silencio. “El vigilante de la nieve” es tal vez aquel que nos aproxima a esa memoria arrebatada a la maleza: “Algunas tardes, su mano incomprensible nos conducía al lugar sin nombre, a la melancolía de las herramientas abandonadas” (2000: 40). En efecto, ese vigilante observa “la serenidad adherida a las sombras”, como si allí permaneciera una verdad exiliada del sentido diurno, de la calidez familiar del día, de la conciencia apacible que escapa a la “extremidad del silencio”: capaz de oír “la campanilla de los agonizantes”, este personaje encarna aquello que el discurso dominante de la transición repudia: el grito espectral de lo que viene del pasado y clausura (horada) la promesa de un porvenir diferente. Como dice Derrida (1997d: 44) a propósito del *mal de archivo*:

(...) la cuestión del archivo no es, repitámoslo, una cuestión del pasado. No es la cuestión de un concepto del que dispusiéramos o no dispusiéramos ya en lo que concierne al pasado, un concepto archivable del archivo. Es una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana. Si queremos saber lo que el archivo habrá queri-do decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir. Quizá. No mañana sino en el tiempo por venir, pronto o quizá nunca. Una mesianicidad espectral

trabaja el concepto de archivo y lo vincula, como la religión, como la historia, como la ciencia misma, con una experiencia muy singular de la promesa.

Pero ¿qué promesa podría sobrevivir en la nieve? ¿qué porvenir podría anunciarse en este archivo en el que los agonizantes transitan sin consuelo? ¿qué podría traer ese vigilante que gime “entre los restos de la música” y aproxima a la figura misma del «exiliado», moviéndose en el límite de lo visible, hurgando sombra, en su incesante pasión vacía? Entre la “canción de la ira” y la canción sin esperanza (2000: 47): “Sonaba a muerte y a rocío; luego, tañía de cañas negras: era el cantor de las heridas. Su memoria ardía en el país del viento, en la blancura de los sanatorios abandonados”. La respuesta no puede ser firme y, sin embargo, podría trazarse en el trayecto de la escritura de Gamoneda: esa promesa –escueta, siempre amenazada- quizás no sea otra que la de la *justicia* como reivindicación política. Aunque no pueda reparar lo pasado, aunque no pueda revocar el dolor. Sin embargo, ¿qué hace el exiliado sino recordar la exclusión, lo que la comunidad nacional excluye, lo que las naciones apartan y una «memoria utópica» (por recordar la expresión de Méndez Rubio¹²⁸) reclama? Abordemos más de cerca la cuestión.

Debemos a los estudios de Miguel Casado (2010, 2012) las referencias concretas, de carácter existencial, al «vigilante de la nieve», personaje que reaparece en varios pasajes de la escritura de Gamoneda. Si esta figura ya aparece en *Descripción de la mentira*, retorna en *El cuerpo de los símbolos* y en *Libro del frío* en forma de una reaparición espectral que toma cuerpo en quien Gamoneda reconoce como su maestro, replanteando así la separación radical que a menudo se traza entre lo poético y lo biográfico. En términos generales, *El cuerpo de los símbolos* (1997) traza una referencia de carácter informativo, mientras que en *Libro del frío* la referencia es excedida hasta que se termina negando: la figura en la que el autor ve a su maestro termina siendo la figura de sí mismo (Casado, 2010: 151-152).

Difícil sustraerse de esa música rota que se percibe aquí. La memoria, en vez de apagarse, arde atizada por el aire. Un país arrasado por el viento que, sin embargo, no

¹²⁸ “Mientras la memoria histórica recuerda lo que de hecho pasó, hay una memoria utópica, sin garantías, que rememora sin descanso lo que no llegó a suceder, el dolor de un deseo que se quedó en el aire. Esta es la memoria que no tiene cura, y la que al poder le interesa menos. Es la memoria increíble: la memoria de un agujero, la realidad de una sombra, como poetizarían Celan o Holan, o entre nosotros por momentos José Ángel Valente, Diego Jesús Jiménez o Miguel Suarez entre otros” (Méndez Rubio, 2010c: 41).

logra apagar el recuerdo perturbador de los espacios donde los moribundos no logran descansar, el lugar de los pasos fuera del tiempo, allí donde ya no queda más que la maleza de lo abandonado y que, sin embargo, testimonia todo el dolor a cuestas. El presente, pues, se dobla hacia atrás. Se curva. La mirada vuelve sobre lo ausente, planea como un zorzal hacia “ramas afiladas por el invierno”, se desliza con lucidez anclado a la nieve, con su luz cegadora. Estamos pues “en la prisión del frío”. Región blanca donde los vivos conversan con los muertos. Allí donde se adivina una fertilidad interrumpida, quizás una felicidad que nunca advino.

El erotismo ya no tiene nada que ver con la presencia, el cuerpo presente; como si hubiera quedado anclado a la catexis de un recuerdo arrancado, desplazado hacia la dulzura de unas maternas “manos invisibles”. En el frío, la pasión erótica parece haber quedado bajo nieve. Enterrada bajo el peso muerto de la historia: su pactada indiferencia ante el dolor de los muertos.

El vigilante de la nieve podría ser cualquiera que se mueve en la blancura desoladora de lo que falta. En la melancolía de una pérdida que no logra elaborarse, en la que el trabajo del duelo no puede realizarse ante la multitud de lápidas vacías, sin nombre, cuerpo o sepelio. Sin exhumación que presentifique el rostro singular de la muerte: sólo el frío que evita el letargo final y lanza a una errancia interminable en busca de lo desaparecido.

El mismo Gamoneda puede que sea también ese otro: alteridad radical, un *sí mismo* –inestable, fluido- arrojado fuera, a la intemperie, en la distancia que emplaza en un umbral intransitable. Como si en su poética el horror no fuera un período superable, una prueba superada, sino la presencia fantasmática de lo que fue violentamente arrebatado. Así, en “Aún”, otra vez irrumpe la referencia a una temporalidad en la que aparece lo no consumado, lo faltante, lo que desplaza a otro tiempo ausente -pendiente de duelo, quizás de cierto olvido-. La fractura no puede ser más nítida:

Hubo un tiempo en que mis únicas pasiones eran la pobreza y la lluvia.

Ahora siento la pureza de los límites y mi pasión no existiría si dijese su nombre (2000: 53).

El hiato es notable; la pasión por la pobreza y la lluvia sorprendente. ¿Cómo podría haber pasión allí, incluso si esos términos invocaran, de forma desplazada, tanto la carencia como la tristeza? ¿Por qué una pasión, en la pureza de los límites, tiene como condición de existencia el secreto? Otra vez, la elipsis interrumpe un relato del que no llegan más que resonancias, como una psicofonía de la que sólo oímos fragmentos. Hubo un tiempo que el presente quiebra: ahora no parece quedar más que una pasión secreta en un borde abismado: la bisagra entre la vida y la muerte, la memoria y el olvido. Apenas tenemos más pistas, borradas, interrumpidas. El paisaje gélido cubre los huecos. Sólo permanece el recuerdo del frío y la enfermedad, las ventanas abiertas para dejar escapar el “olor triste de la soda cáustica”.

No queda tierra. No hay ya certidumbre que ancle la vida a una casa, que permita al fin un descanso que no sea perturbado por lo que retorna en su desasosiego. En vez de dormir, lo único que se puede hacer es permanecer mirando el techo, entrecerrando los ojos no para soñar, sino solamente dejar que vengan, de otro tiempo, extemporáneos, habitantes que siguen murmurando como una reverberación de una voz que ya se ha extinguido. Mirar el techo –y atisbar lo que se mueve:

Pájaros. Atraviesan lluvias y países en el error de los imanes y los vientos, pájaros que volaban entre la ira y la luz.

Vuelven incomprensibles bajo leyes de vértigo y de olvido (2000: 55).

Seres que se desplazan no bien se nombran; seres que resisten el rigor de las estaciones y surcan espacios que no pueden ser sino transitorios: escalas efímeras *entre* lo pasional y lo racional, en la oscilación del cambio, que no sabe de leyes más que las que enlaza vértigo y olvido, velocidad y desaparición. Movimiento de retorno: pájaros que vuelven desde lejos, sin poder determinar el sentido de su retorno, sin más que su testimonio mudo de una fluctuación que es ley de vida y muerte.

Todo el *Libro del frío* se mueve en esa incomodidad esencial, esa imposibilidad de cobijo en alguna parte. La melancolía embriaga: “como acercar el rostro a una rosa enferma, indecisa entre el perfume y la muerte” (2000: 56). Un perfume que no logra disipar lo descompuesto, lo que agónico *aún* sobrevive, aquello que no termina de

aniquilar una fragancia y le impide, simultáneamente, su plenitud. Un ambiente así, entre belleza y miseria, se mece en el olvido, deja rastros de un tránsito que se hunde en la sombra: “Hablan los manantiales en la noche, hablan en los imanes del silencio. // Siento la suavidad de las palabras olvidadas” (2000: 58). La referencia al lenguaje en su cercanía con el silencio nos devuelve a un espacio (nocturno, onírico quizás) antes del daño, un momento de inocencia, en la que todavía es posible sentir un rumor, algo que mana y acaricia como palabras olvidadas, alguna vez dichas o impronunciadas ya, donde se conjuga lo que está sustraído.

La poesía de Antonio Gamoneda, en conjunto, está vinculada a esa ausencia primordial; una falta indeterrable que emplaza en el destierro, en el acto interminable de un desplazamiento hacia la muerte, en esa bisagra móvil en la que palabra y silencio se solapan, ahuecándose el sentido. El vértigo forma parte de esa experiencia; no hay espacio para detenerse. Ya no queda miedo ni esperanza firme: apenas una *promesa* cercada por el daño. Sólo contemplar desde la lejanía; la libertad de esa lejanía: “Nadie regresa de la ciudad lejana; sólo el viento sobre las últimas huellas” (2000: 61). Desde esa ciudad, las huellas son disipadas por el viento. Queda una senda vacía. El frío de lo inminente y el recuerdo de la ira. Un caminante y su soledad en la que siguen pulsando las horas vacías.

Hay una hierba cuyo nombre no se sabe; así ha sido mi vida.

Vuelvo a casa atravesando el invierno: olvido y luz sobre las ropas húmedas. Los espejos están vacíos y en los platos ciega la soledad.

Ah la pureza de los cuchillos abandonados (2000: 64).

Difícil percibir en esta vuelta una recuperación del asilo. No hay, estrictamente, nada que se asemeje a un hogar. La vida es una hierba sin nombre, ennegrecida por el rigor del invierno. Ni siquiera lo que llevamos con nosotros puede sustraerse a ese frío adherido a la existencia, manchada de olvido y una luz que demasiado a menudo recuerda la finitud, la falta de identidad, la soledad y la pureza que ahora corta, hiere como un cuchillo. La nieve se hace ineludible. Cae sobre los nombres, enceguece, como un túnel que conduce a un *más allá* que intensifica la ausencia.

El latido de la desdicha se cierne sobre una escritura que no elude sus grietas: “Amé todas las pérdidas.// Aún retumba el ruiseñor en el jardín invisible” (2000: 67). Gamoneda escribe en una temporalidad que confunde los tiempos: los entrelaza, los desquicia. Sobre el trasfondo de las pérdidas el canto de un pájaro se hace más nítido: lo más irrenunciable en la cercanía con la muerte. Como si toda esa añoranza de lo vivido cayera sobre el sujeto y nos lanzara a la constatación de una fugacidad luminosa, que todavía acariciamos recostándonos sobre una calidez pasada. El vigilante de la nieve se agazapa ahí, acuna las hebras que se estiran desde antes y convocan un erotismo ya sofocado.

“Pavana oscura” es evocación de esa danza extemporánea en la que los fantasmas siguen bailando. La región del *Libro del frío* donde la herida fulgura, encegueciendo a los amantes en alcobas blancas. Como si el frío del corazón se templara un instante, formara la textura de un sueño, ser con otro y en otro que inventa el amor y aplaza la instancia que lo derriba o lo cruza: “Nuestros cuerpos se comprenden cada vez más tristemente, pero yo amo esta púrpura desolada.// Ah la flor negra de los dormitorios, ah las pastillas del amanecer” (2000: 76). Desplazamiento interminable: progresión de una tristeza que se aproxima junto al crepúsculo, su luz desolada, la oscuridad aún fragante que traes sus pequeñas dulzuras en la comprensión de los cuerpos, una “miel sin esperanza” que introduce una duración en lo efímero, un recuerdo hurtado al fluir del olvido.

Los versos de Gamoneda se hacen súplica, en la constatación de la pérdida: “Ten piedad en mi boca: libra, lame, / amor mío, la sombra” (2000: 79). Una súplica sin dios; al otro que persiste a pesar de su evanescencia, también convertido en sombra, entregada al impuro sabor de un encuentro amoroso.

Llegan los animales del silencio, pero debajo de tu piel arde la amapola amarilla, la flor del mar ante los muros calcinados por el viento y el llanto.

Es la impureza y la piedad, el alimento de los cuerpos abandonados por la esperanza (2000: 80).

La vejez se hace experiencia del marchitamiento: el cuerpo lleva la inscripción de los contrastes, el movimiento ondulante que erosiona las costas del yo, para devolvernos a ese punto donde sólo arriba lo que no tiene lengua, cuerpos ilegibles,

animales del silencio que se abrazan con desesperación de amor, sin esperanza, entregados al instante en que no queda más que fragilidad, “flor del mar ante los muros calcinados por el viento y el llanto”. La intemperie que calla y se hunde en el instante del abandono que no puede evitar el presagio de la extinción. Nada permanece intacto; en vez de un mito de inmortalidad, queda el silencio impuro y piadoso porque sabe callar, arrebatar la dulzura que se precipita todavía sobre el tiempo.

La constatación no deja lugar a falsos consuelos metafísicos. ¿Qué es, en efecto, la lucidez sino rehuir la tentación de cerrar los párpados?

He envejecido dentro de tus ojos; eras la dulzura y el exterminio y yo amé tu cuerpo en sus frutos nocturnos.

Tu inocencia es como un cuchillo delante de mi rostro,

pero tú pesas en mi corazón y, como una miel oscura, yo te siento mis labios al ir hacia la muerte (2000: 81).

La verdad de la finitud se hace pesadumbre. El ser humano es ese paso trémulo enfilado hacia el precipicio. La memoria es aquí desgarró, distancia de una “miel oscura” que intensifica lo ausente. No reconcilia: apenas rescata un instante rutilante que cae sobre el corazón. En la prisión de la melancolía, nada cierra y, sin embargo, el círculo incompleto se va estrechando. No hay clausura aún: el recuerdo de la lascivia, el olor en las habitaciones, la reverberación sexual del abrazo se extienden desde el pasado hacia la “frialdad de la existencia”. Se empecinan en regresar. Siguen hiriendo estas ciudades blancas asediadas por el trabajo de la muerte. La vejez es ese lugar donde todos los tiempos empiezan a confundirse de forma irreversible: “ayer y hoy son ya el mismo día en mi corazón” (2000: 89).

La diferencia entre tiempos se hace exigua, casi nula. Los versos no hacen sino testimoniarlo incesantemente. Ven su fin; lo presienten, ahí donde “atrás” y “adelante” pierden sentido en su distancia, pues ya son “el mismo día”. Aunque se enuncie “el mismo día” estamos en la frontera aún: allí donde todavía hay resquicio para un devenir de la enunciación.

El animal del llanto lame las sombras de tu madre y tú recuerdas otra edad: no había nada dentro de la luz; sólo sentías la extrañeza de vivir. Luego venía el afilador y su serpiente entraba en tus oídos.

Ahora tienes miedo y, de pronto, te embriaga la exactitud: la misma fístula invisible está sonando bajo tu ventana: ha venido el afilador.

Oyes la música de los límites y ves pasar al animal del llanto (2000: 90).

En su desprotección radical, el poema regresa a otra edad. Más próximo a la “extrañeza de partir” que de vivir. La música de los límites serpentea y es exacta. El humano se hace “animal del llanto”; en esa condición temblorosa, ¿cómo no buscar la sombra materna que proteja de este no saber insalvable, absoluto, que pronto se cernirá sobre los pasos? Los versos mismos tiemblan. Lloran. Testimonian otra edad y la inminencia. Lo que se siente así, inminencia de animal que agoniza y no se engaña: “su luz procede del abismo” y en ese abismo no queda más que la mirada abrasada, en el borde de su silencio, haciendo el doloroso recuento de los que ya partieron. Los versos se hacen testimonio imposible de la muerte: “las desapariciones bajan al corazón” y no es difícil advertir que pronto seremos parte de esos desaparecidos que siguen circulando por la sangre, en las “heridas blancas” de la vejez.

Libro del frío se encamina, mediante la música de los límites, a los límites de la música, allí donde se interrumpe toda posibilidad, o donde la posibilidad de lo imposible es lo único que tiene lugar. Su exilio no está consumado de una vez: lento exiliarse en esa región blanca donde sólo podemos adivinar el silencio. Nada por ver ya. La escritura es testimonio de una interrupción inminente de todo testimonio: “Hay un muro delante de mis ojos. / En el espesor del aire hay signos invisibles, / hierba cuyos hilos entran al corazón lleno de sombra, / líquenes en el residuo del amor” (2000: 93). Un muro delante: no queda ya espacio para la visión. O mejor: sólo vemos el muro. El signo de lo que todavía no vemos y presentimos: la sombra que va cubriéndolo todo, los líquenes que cubren los recuerdos remanentes de lo amado. La nieve está ahí. Va cubriendo las páginas.

Quedan restos indescifrables, ¿de qué música, de qué llantos?: “Tu nombre fue sólo viento en los labios de los suicidas” (2000: 94). ¿Cuánta muerte ha pasado

entretanto? ¿Cuánto pronunciamiento al borde del abismo? ¿Y qué significan, si tiene sentido preguntarse por el sentido, esas muertes para la inminencia de la muerte? ¿Qué es este canto sino desposesión de lo propio, el devenir impropio de lo propio, la propiedad de la muerte? ¿No es al fin, desnudarse ante el “agua inmóvil” y permanecer en silencio? “Esto era el destino: // llegar al borde y tener miedo de la quietud del agua” (2000: 95).

Miedo a la quietud, en el borde: allí donde todavía hay una música de los límites que no ha cesado, a pesar del silencio que es destino. La quietud del agua, hecha también con llantos congelados en la nieve, el llanto de las “hembras amarillas”, el llanto de las tumbas, ahora silenciosas. En este “Sábado” donde descansan los muertos, la paz asoma: “Aquí, en los patios eclesiásticos, he mirado el fluir de los pájaros / y ahora es sábado en la nieve” (2000: 96-97) dice Gamoneda en su poema más extenso, en un ejercicio de vaciamiento, acaso para dejar llegar esa otra luz, ahora que el corazón se encuentra “ante este patio en la noche” y se precipita la memoria y cae Dios y los suicidas siguen agazapados, ahora que “nada es verdad” y el descenso a la “eternidad de las letrinas” se confunde con el silencio y deja ver el rostro “inútilmente amado”. En ese tiempo desamparado, el poema se hace sentencia:

Has llegado al gran sábado de la vida.

En la blancura avanza el animal perfecto, ávido en la quietud, con su brasa amarilla.

Cesa en su llanto melodioso y, suavemente, orina (2000: 98).

La solemnidad de la sentencia, sin embargo, contrasta con el acto ordinario de orinar. La música asonante que traza cada final de verso no conduce a una sinfonía celestial: nos reencuentra con lo “bajo”, nuestra dimensión animal, allí donde nuestra conciencia de la muerte sin embargo traza una diferencia quizás irreductible con otras especies. El “rostro de la muerte”, por usar la expresión de Hermann Broch que Gamoneda trae como epígrafe en “Frío de límites”, es omnipresente. Los “nudos negros en tu lengua” se forman a fuerza de palabras ciegas. No parece perdurar más que un abandono persistente, una luz que enceguece: “Cuando el sol vuelve a su cuenco de tristeza// miras tus manos abandonadas por la luz” (2000: 102). En este diálogo interno,

el sujeto de la acción, no es sino ese sol que se va apagando en el atardecer. Un sol que “viene a tus manos como una lengua luminosa” y luego calla.

A la penumbra auricular no viene nunca el sonido del amanecer. Muge el silencio en las ocultas bóvedas y se desliza en tus membranas. Silban los pájaros y tu pasión es sorda.

Tú no estás ya en tus oídos (2000: 103).

La ausencia hace su trabajo, también como sordera. Imposible ya escuchar el canto. Lo único audible en la penumbra es el silencio (la “penumbra auricular”), incluso si los pájaros silban. Poetizar desde ahí, ¿no es precisamente el acto mismo del exilio? La muerte, el olvido y el silencio configuran las aristas sangrantes de la poesía de Gamoneda. Se mueve, por así decirlo, en la región fronteriza de las heridas. La referencia es explícita: las “avefrías” huyen por el amanecer (2000: 104): “Viajan de lo visible a la invisible. Ya// sólo hay invierno en las ramas inmóviles”.

No queda calor de hogar. La posibilidad de regreso a una lengua materna, un espacio visible en el que todo se ordena. El desplazamiento es hacia lo invisible, allí donde las temperaturas descienden, donde el invierno es el único espacio que queda “en las ramas inmóviles”, en tanto perspectiva desde la que mirar. La desaparición se hace manifiesta: sin rostro ni memoria.

Oyes la destrucción de la madera (los tercos ciegos en sus venas), ves las agujas y los armarios llenos de sombra.

Es la siesta mortal. ¡Cuánta niñez bajo los párpados!

Como el tábano triste en el verano, apartas de tu rostro la sarga negra de tu madre. Vas

a despertar en el olvido (2000: 107).

Lo sólido se hace ilusorio: apenas deja adivinar el temblor interno, diminuto, que corroe las superficies. Muerte y niñez se enlazan: como un círculo que comienza a cerrarse ya, para “despertar en el olvido”. Si antes mencionaba la diferencia todavía latente entre el acto de morir –una agonía insistente, capaz de convertir lo real en fantasmagoría- y la muerte misma, ahora debería decir que esa diferencia en el

poemario se va angostado, se hace cada vez más ínfima en el término mismo de su trayecto. Lo que queda es “un espesor viviente”, espejo ensombrecido, un canto afónico al borde de las palabras.

Lame tu piel el animal del llanto, ves grandes números infecciosos y, en el extremo de la indiferencia, giras insomne, musical, delante del último dolor.

Vienen, extienden

sobre tu corazón sábanas frías (2000: 109).

El poema se hace despedida. Dice la muerte; la encarna. Las palabras se enlutan: cubren el corazón y a pesar del “animal del llanto”, sólo sobrevive una lejanía, la música insomne de quien se asoma al último dolor.

Cierto que el círculo –el ciclo- no termina de cerrarse aún: vuelve a amanecer, otra vez es posible el recuento y, sin embargo, no parece haber lugar más que para la supervivencia: “Todas las fuentes manan en otra edad// y te enloquece la pureza de la copa vacía” (2000: 113). Lejanía, entonces, desde la que es posible todavía mirar la vida extemporánea, esa “otra edad” de la que ahora no queda más que una copa vacía, la “humedad en la ceniza que amas”. El discurso poético de Gamoneda se sitúa, pues, en los “últimos símbolos” que no significan nada; una ebriedad de la vejez que no da lugar a esperanza alguna, que se consume a sí misma, en su luminosa agonía, respirando todavía en una habitación cóncava. Se escucha ya un “rumor de uñas en la eternidad”, el amor que pesa y hace crepitar la madera, el ruido de la puerta que se abre y el “frío de límites” que entra:

Entra en tu cuerpo y tu cansancio se llena de pétalos. Laten en ti bestias felices: música al borde del abismo.

En la agonía y la serenidad. Aún sientes como un perfume la existencia.

Este placer sin esperanza, ¿qué significa finalmente en ti?

¿Es que va a cesar también la música? (2000: 120).

En ese exilio, el poeta ya ha atravesado las cortinas blancas: “ya sólo hay luz dentro de mis ojos”. No hay dudas de que la remisión de la poesía de Gamoneda a un espacio que no es ya el de la vida no resulta particularmente hiperbólica:

“(…) no es la muerte aquello de lo que en ella se habla, o por lo menos no es así ni siempre ni necesariamente, sino que la muerte es el lugar desde el que esta poesía se escribe, desde donde estos poemas pueden y deberían leerse. Hablar de la muerte es relativamente asequible, incluso por momentos reconfortante. Pero ¿cuántas veces, a lo largo de toda una vida, seremos capaces de hablar desde la perspectiva de la muerte? ¿Hay algún otro sitio más lejos del miedo y de la mentira?” (Méndez Rubio, 2010c: 35).

Sin embargo, hablar *desde la perspectiva de la muerte* quizás sugiere un cierre biográfico –la desembocadura en un espacio conclusivo- que, a mi entender, no puede darse por sentado. Quizás sería más exacto señalar que *esa muerte desde la que se habla* es más bien el efecto de una vida dañada que no logra concluir ni cerrarse en el círculo perfecto de lo ya-pasado. Como si la voz espectral de Gamoneda se manejara o instalara en el umbral *entre* vida y muerte, no allí donde aparecen como continentes distintos sino como dimensiones confundidas, mutuamente contaminadas. La «perspectiva de la muerte» podría estar sugiriendo el espacio de una clausura, un cierre radical que, sin embargo, no se produce: constituye la cercanía de un acontecimiento que no ocurre: “Allí reina lo incesante y lo ininterrumpido no la certeza de la muerte realizada, sino el «eterno tormento de morir»” (Blanchot, 1992: 109).

En el abismo, la muerte socava la vida como una erosión incesante, que empaña la visión y acelera el pulso. El latido –la tristeza, la lluvia de la memoria- y el presente ahuecado, siguen ahí. El tiempo espectral en el que se mueve el libro funde pasado y presente: se mueve *entre* uno y otro, al punto de que sus voces plurales apelan a tiempos verbales diferentes.

Dicho lo cual, resulta plausible reformular la hipótesis de lectura precedente: la poesía de Gamoneda se mueve en la bisagra entre vida y muerte; una frontera inestable que erosiona la divisoria misma, instalándonos en el “umbral del otro mundo” (Casado, 2010: 162). «Umbral», no «estancia»: “Aún en mi corazón/ hay hormigas” (Gamoneda, 2006: 79) dice el autor en *Arden las pérdidas*. No ya dos territorios nítidos, sino región

indiscernible entre lo viviente y lo desfalleciente: “Cierro los ojos y/ arden los límites” (Gamoneda, 2006: 85). No «presencia» y «ausencia» como dos entidades separadas, sino en tanto dimensiones entrelazadas. Cuando arden los límites, la presencia se ausenta, la ausencia se presentifica. No hay extinción de la voz todavía, incluso cuando se hace cada vez más inaudible. “Aún la desaparición no es perfecta” (2006: 106), como si el hiato entre enunciación y enunciado no pudiera suprimirse sin más. Dicho de otro modo: por más que el resplandor pertenezca a otro tiempo, en la claridad sin descanso que es la vejez todavía sobrevive la posibilidad del recuerdo. El acto de “morir después todos los días” (2006: 108) marca un presente angostado.

Los tiempos coexisten y sobre el fondo de la memoria sobrevuela el olvido. ¿Deberíamos apurar esa dialéctica al punto de resolverla al modo borgiano sosteniendo que *la memoria es una forma de olvido*? Una diferencia irreductible sin embargo afloraría más pronto que tarde: en vez del interés lúdico por las paradojas que caracteriza a Borges, en Gamoneda esa dialéctica está arraigada a un dolor existencial en el que lo recuperado está marcado por la pérdida. Es la desaparición lo que confiere realidad; una música que persiste como “placer sin esperanza”. Ni siquiera lo temido está erradicado de forma definitiva: “En cualquier caso, tengo miedo: los insectos viven en mi corazón” (2006: 117).

El ser humano, “animal lleno de sombra”, es ese sujeto mortificado por el saberse efímero, destinado a la muerte, incapaz siquiera de dar cuenta de sí mismo de forma cabal (2006: 119):

Te habitas a ti mismo pero te desconoces;
vives como una bóveda abandonada en la que
escuchas tu propio corazón

mientras la grasa y el olvido se extienden por tus venas y

te calcificas en el dolor y de tu boca

caen sílabas negras.

Amamos las pérdidas y amar sólo puede ser presente: ese hilo mantiene ligados los archipiélagos de tiempo en los que flotamos. ¿No es eso la *supervivencia* en tanto *existencia agonizante*?

Quizás sea esa supervivencia extraña -en la que el recuerdo de la calidez materna no disipa el frío rabioso del entorno- la que más nos aproxima a la singularidad poética de Gamoneda. Desterrado de una lógica generacional, su exilio poético se hace manifiesto en una poesía del límite: “Poeta de la extralimitación, Antonio Gamoneda alza un discurso personal, una voz rebotante y obsesionada, emparentada con conexiones no usuales en la tradición poética en lengua española (Nazim Hikmet, Saint John-Perse, Trakl, Rimbaud, Mallarmé, Vallejo, un Lorca extremo) y anclada en reiteraciones –temáticas, expresivas, emotivas- que llegan imantadas una y otra vez a sus versos; a su vez, ese discurso es movedizo y sin expectativas de fijeza absoluta” (Sánchez Santiago, 2007: 19). ¿Habilita ello a sostener que Gamoneda ha vivido sin la necesidad de construirse un “personaje que lo represente” (2007: 15), en la misma línea de lo que el autor ha sostenido en varias ocasiones¹²⁹? Reconociendo su condición inagrupable, resistente a la “ingeniería generacional”, no es claro que podamos excluir una dimensión ficcional de la poesía de Gamoneda, como a menudo se ha planteado. Señalemos, de modo general, que la «ficcionalización» forma parte irreductible de la producción poética: el sujeto del enunciado no sólo no coincide necesariamente con el enunciador, sino que además, introduce en el terreno mismo de la biografía elementos de autoficción importantes. *El libro de los venenos* hace especialmente visible lo precedente, pero no cabe descartar que lo ficcional sea en general un “medio de realizar lo posible” (Iser, 1997: 44). “Si la ficcionalización proporciona a la humanidad posibilidades de auto-extensión, también pone de manifiesto las limitaciones inherentes al ser humano: la propia inaccesibilidad fundamental a nosotros mismos” (1997: 58).

¹²⁹ Las declaraciones de Gamoneda al respecto son conocidas: “La literatura está en la ficción, que puede ser maravillosa, pero la poesía es una realidad en sí misma. La poesía no es literatura. Contiene nuestros goces y nuestros sufrimientos, y esa relación con la existencia le da un carácter que va más allá de los géneros. Por eso también hay poetas literatos y novelistas poetas” (Gamoneda, 2007a). Por mi parte, considero esta disociación teóricamente problemática, en la medida misma en que la poesía supone una dimensión ficcional y la literatura una dimensión real. Si esto es así, la noción de *ficción* no permite establecer una *demarcación* entre los términos ni habilita a *disociar* estas matrices discursivas. Si el acto retórico por excelencia es el acto de afirmar de sí que no se trata de un acto retórico, la afirmación “esto no es literatura” es uno de los actos literarios por excelencia, reiterado a lo largo de la historia.

¿No es precisamente la luz cegadora de Gamoneda el reconocimiento de esa “propia inaccesibilidad fundamental”, que también podría aproximarnos a lo inconsciente?

Te habitas a ti mismo pero te desconoces: puede que lo poético, que implica una dimensión ficcional, sea una forma de representar ese desconocimiento en el que habitamos. No es éste el espacio para desarrollar una teoría de la ficción literaria; valga, sin embargo, apuntar a título de pregunta si no es más productivo aceptar

(...) la necesidad de extender al mundo de la comunicación lírica las bases o cimientos ficcionales de toda comunicación literaria. La lírica, siendo una modalidad singular de objeto temático, no difiere de otros géneros por el carácter no ficcional de su representación, sino por la peculiar vía como explota ese rasgo común ficcional que desde la afirmación aristotélica de la *poiesis* está en la raíz misma de toda representación literaria, aunque la tradición postromántica haya preferido anular y reducir a una dimensión expresivo-emotivo-subjetiva (Pozuelo Yvancos, 1997: 241-242).

¿Y si en vez de atribuir a la poesía en general el lugar de una autenticidad originaria le confiriéramos un estatuto ficcional? ¿Supondría por ello desistir de su contenido de verdad, que incluye la verdad de “nuestros goces y sufrimientos”? A mi entender, no necesariamente. La tesis de lectura sería más bien inversa. La dimensión ficcional de la poesía es condición de posibilidad de la verdad que formula: aquella que conecta lo real a la producción deseante del sujeto, a su condición creadora de mundos. La verdad de la ficción es la verdad del deseo que hace presente lo ausente a través de lo imaginario.

Interrumpamos, momentáneamente, esta reflexión y avancemos un paso más allá, en un sentido aparentemente contrario. En “Notas sobre poesía y autobiografía” (2012: 185 y ss.), Miguel Casado vuelve sobre algunas declaraciones de Gamoneda y su vínculo con la “lógica biográfica”, aportando un giro decisivo para la interpretación de su obra poética. La reflexión de Casado discurre en torno a la poesía de Gamoneda como partitura que podría leerse en clave autobiográfica, no obstante la insistencia de este poeta en el “carácter autorreferencial” de su poesía. Desde esa perspectiva, Casado enfatiza lo biográfico en tanto “corriente subterránea” presente en el poema, planteando una correspondencia del pensamiento poético y el orden existencial, a pesar del

consenso en sentido contrario, ligado al rechazo de lo confesional y a la reivindicación del carácter ficticio del personaje del poema.

En ese punto, Casado plantea un doble movimiento: 1) si bien en la poesía de Gamoneda no se produce ningún relato autobiográfico no cabe descartar “el gesto referencial ni el trabajo de la ficción” (2012: 194). Simultáneamente, 2) no cabe desconocer los razonamientos del propio poeta en una dirección diferente: “El problema de la ficción se ha desplazado al margen; no añade ni aporta nada al modo en que el poema crece. Y, con él, también queda desplazado su contrario, el problema de la autobiografía, pues nada del poema se juega en la crónica ni en la pretensión de verdad referencial, ni en la construcción de un personaje, ni en *la novela* que pueda contener” (Casado, 2012: 197). En síntesis, «ficción» y «autobiografía» a la vez que presentes, no constituyen el núcleo decisivo del poema. Lo central se desplaza al “movimiento del sentido”, la voz y las relaciones construidas en un campo vivencial.

La escritura se convierte, por esta vía, en “proyecto de vida”, “producción de vida”: el hueco entre palabra y vida, lenguaje y mundo, crea una fisura que da lugar a la ficción, en tanto elaboración mítica de fragmentos vitales dispersos. Con ello, la distinción entre «ficción» y «autobiografía» se hace indecible.

Tenemos, pues, el relato imposible de un exilio del sujeto que se transforma en distancia con la vida, discurso que sólo podría consumarse de forma plena como autobiográfico en la medida misma en que se constituyera, efectivamente, en poética de la muerte. El frío en el que nos internamos sugiere que allí nos aproximamos, aunque sigamos en ese umbral donde la añoranza sigue destellando.

En suma, la poesía de Gamoneda es también el espacio de lo inhóspito como confinamiento productivo. Como “lugar imposible” traza su cercanía con la muerte y, en el mismo movimiento ascético, hace concebible una forma de exilio, en tanto distancia con las fronteras de la cotidianidad. Desde la certeza de la muerte, el retorno a la infancia es el punto intermedio antes de la disolución. Como un manantial desconocido, su poesía cava en busca de lo desaparecido, incluso de esos espectros que siguen reapareciendo en la historia española. Hasta la escritura se fractura, moviéndose entre ausencias. La extrañeza irrumpe con toda su potencia y desmonta toda lírica que

se ampare en el olvido, incluso si la memoria no cesara de implicarlo de modos específicos. Apenas sobreviven promesas en la nieve: la «justicia» apenas pronunciable, ligada a un porvenir del que nada sabemos.

Como he mostrado, la “música rota” de Gamoneda aparece como poesía *en prosa*. Forma de discurso y sentido formado adquieren una intensa solidaridad: no sobrevive más que el frío, la distancia radical, no sólo con respecto a la “vida”, sino también con respecto “al sí mismo”: a la intemperie, en un umbral intransitable. La falta persiste y no puede más que aparecer como elipsis, intersticio textual, interrupción, una pasión secreta en el abismo. Es esa falta la que conduce al destierro, en el acto de desplazarse hacia la muerte, a esta extraña comunicación con lo desaparecido. El poema deviene súplica que excluye por principio la posibilidad de una respuesta suprema. No hay Otro que pueda acogerla, incluso si el sujeto no pudiera dejar de escribir. La pesadumbre de la finitud desgarrar el lenguaje: intenta regresar sobre esa edad perdida del corazón, en la cercanía con la muerte. La posibilidad de lo imposible tiene lugar como exilio, en tanto región fronteriza de las heridas. La poesía de Gamoneda como bisagra nos instala en esa incomodidad de tiempos coexistentes y de un desconocimiento persistente, irreductible, de nosotros mismos. En el corazón de lo imposible, el exilio del sujeto se hace también poesía de una vida que está por escribir.

Lucía Sánchez Saornil: los caminos borrados

“falsa mansión
enseguida
evaporada en brumas
que impuso
un límite al infinito”

Stephane Mallarmé (2005: 29).

La poesía de Lucía Sánchez Saornil podría leerse como parte de esos caminos borrados en la memoria que, oscuramente, cabe reconstruir para comprender algunas dimensiones de la actualidad. Avanzar sobre la bruma que cubre esos caminos es intentar dar cuenta de un olvido persistente y mostrar su pertinencia en un trabajo como el presente. Al fin y al cabo, ¿por qué regresar a una poeta con una obra dispar, subordinada en buena medida a los objetivos de su militancia libertaria y afectada por el rigor de la desaparición, apenas interrumpido por *Romancero de mujeres libres* (1937), el único libro que publicó en vida la poeta española? ¿No nos alejamos irremediabilmente de la poesía extraterritorial contemporánea que es nuestro objeto?¹³⁰.

A mi entender, la referencia a la poesía de Sánchez Saornil resulta válida como *movimiento de desterritorialización poética* interrumpida por condiciones histórico-culturales marcadas por el franquismo; en particular, por la enconada represión de esta época y sus efectos en la constitución de ciertas identidades de género. Dicho de otra manera, la singularidad del trayecto poético de Lucía Sánchez Saornil permite una aproximación relevante, en tanto punto metonímico, a una específica relación con el exilio poético. Como un vuelo sofocado, su poesía constituye una situación de excepción: sobrevuela el presente como un espectro, anticipando quizás, en lo extemporáneo de su aparición, lo que ocurrirá en las décadas posteriores a la guerra civil española con respecto al lugar predominantemente asignado a la poesía de mujeres a nivel nacional.

¹³⁰ La escasez de bibliografía crítica sobre esta poeta es manifiesta. Para mi lectura, retomo la introducción de Martín Casamitjana (1996) y Nash (1975). En la edición de García Martín (2004) sobre poetas del novecientos, aunque se incluyen autoras como Ernestina de Champourcín, Josefina de la Torre, Carmen Conde o Elena Martín Vivaldila, Sánchez Saornil ni siquiera es mencionada. De forma reciente, ha aparecido *Lucía Sánchez Saornil. Poeta, periodista y fundadora de Mujeres Libres*, LaMalatesta Editorial, Madrid, 2014, a cargo de Antonia Fontanillas Borràs y Pau Martínez Muñoz.

De forma específica, aproximarse a la obra ultraica de Sánchez Saornil tiene como propósito llamar la atención sobre la disparidad que marca la historia poética española de la postguerra o, más particularmente, de un período histórico en el que se plantea una clara asimetría tanto en la participación como en el reconocimiento de las mujeres dentro de este campo. Si bien desde hace al menos dos décadas esas asimetrías están en proceso de reversión, son históricamente insoslayables y exigen un análisis específico que permita reinterpretar las condiciones en que se han producido.

Un discurso poético semejante encarna de forma concreta la tensión entre “política” y “arte”: muestra cómo en determinados momentos, por convicciones ideológicas, el arte poético se convierte en el intento de abolir su distancia con respecto a la vida política. El *devenir poético* es taponado bajo la forma de un discurso significado como instrumento de lucha, palabra al servicio de una Causa política que la poesía no debería más que acompañar¹³¹. El paso *efímero* de Sánchez Saornil por el «ultraísmo»¹³² quizás pueda interpretarse a partir de estas filiaciones ideológicas (que planteaban una incompatibilidad fundamental entre las exigencias de una práctica revolucionaria y el espíritu de vanguardia) y la “resolución” posterior de esta tensión abandonando dicho espíritu.

Proletaria y autodidacta, a diferencia de las escritoras del grupo del 27¹³³, el derrotero poético de esta autora está signado por las peripecias de un deseo de liberación insinuada ya en sus poemas amorosos de juventud en los que ya cuestiona una concepción tradicionalista, de raigambre platónica, del amor-pasión. Si esos primeros poemas se mueven dentro del canon novecentista, su fase ultraica ahonda en un espíritu innovador y crítico, donde su poesía ahonda en caminos comparativamente inusuales: no sólo la ruptura con las estructuras métricas y rimáticas del poema sino también la construcción de un universo formal en verso libre de talante innovador, incluyendo la

¹³¹ La participación de Sánchez Saornil como secretaria del Consejo General de Solidaridad Internacional Antifascista y como cofundadora del movimiento libertario feminista “Mujeres Libres” muestra con claridad la centralidad de su militancia política.

¹³² De forma sintomática, este paso estuvo marcado por una inversión de género: la poeta firmaba con el seudónimo de Luciano de San-Saor (Martín Casamitjana, 1996: 7).

¹³³ Entre las escritoras de ese grupo Rosa Martín Casamitjana (1996) menciona a Concha Méndez, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcín, Josefina de la Torre o María Teresa León.

utilización de lo tipográfico (espaciamientos, mayúsculas, signos suspensivos, introducción de la prosa) como parte del repertorio estilístico de sus textos.

La voluntad de ruptura, pues, se insinúa tanto en lo formal como en la crítica a los tópicos circulantes, sin excluir lo que Sánchez Saornil considera esnobista y frívolo en el propio movimiento ultraísta y su “miedo al anonimato” y su deseo de perduración. Durante ese período, la autora no desiste de seguir ahondando en una sensibilidad que compromete la innovación formal, sin limitarse a ésta. Si la referencia a su escritura pasada opera como recordatorio de una disconformidad, la insistencia en lo emocional funciona como contrapeso a una concepción puramente formalista del poema. La añoranza de otro mundo social recorre su poesía y, de forma discontinua, produce un doble exilio: del confesionalismo intimista y de un cierto vanguardismo que se contenta con “los caballos de bronce de las glorietas”.

De algún modo, Sánchez Saornil es testigo de una profunda contradicción: ser partícipe de un espíritu de ruptura que la vanguardia ultraica, anunciándolo, no terminó de consumir. La introducción de técnicas simultaneístas, el uso de imágenes inconexas y frases inconclusas, la reducción de los márgenes internos, entre otros (Martín Casamitjana, 1996: 16), muestran sin embargo una apropiación selectiva y crítica del legado del ultraísmo –en su específica recuperación del futurismo, del dadaísmo y del creacionismo-.

La ruptura con ciertas tradiciones literarias es manifiesta: borrar los caminos, interrumpir el tránsito del pasado hacia el presente, arrasar el suelo fragante del amor o la literatura recluida en la naturaleza. Como la destrucción benjaminiana, la apuesta es trazar una “ciudad nueva”. No como reconstrucción del pasado, sino como reinicio radical, invención de la osadía en la que los ídolos son derrumbados y las jerarquías instituidas puestas de cabeza.

A los fines de este trabajo, los poemas reunidos en “Ultraísmo”, escritos en el período de poco más de una década (1918-1929), resultan de especial interés. Ya en “El madrigal de tus sortijas” se perciben algunos desplazamientos formales, comenzando por su estructura prosaica, prescindiendo de las rimas y la métrica. Aunque temáticamente se mueve en el terreno de lo sentimental, el tono elegíaco prima por

sobre cualquier celebración amorosa. Si bien las cuartetos “Letanías de amor y de dolor” o los poemas posteriores –desde “Romanza dolorosa” hasta el soneto “Madrigal de primavera”–, siguen sujetas a una estructura rimada y métrica decimonónica, la alteración de la sintaxis adquiere una creciente notoriedad.

La pérdida se instala en el centro desgajado del canto: las manos de la amada son remitidas a una “ofrenda trágica”:

Eran, en la sombra de tu falda, como las manos trucas de una virgen antigua dispuestas sobre un altar negro para no sabemos qué horrendo sacrificio (1996: 57).

La melancolía aparece en forma de otoño, interrupción de la música, llanto ante lo irrecuperable. Lo himnico adquiere un cariz sombrío: “El oro del crepúsculo/ se desmaya en el césped” (1996: 60). Los puntos suspensivos se multiplican, del mismo modo que el guionado al final de los versos, en un diálogo fallido entre amantes. Lo persistente es la ausencia que Sánchez Saornil, en un juego de heterónimos, evoca con nostalgia. La muerte y la “angustia sin nombre” ante los ausentes se hace manifiesta y estalla formalmente en “Crepúsculo sensual”: las rosas sangran y no queda ya estructura formal que pueda contenerlas e impedir que las palabras mismas se derramen. La introducción de sangrías interiores y el abandono de las rimas señalan un umbral poético. Como momento fronterizo, es difícil discernir qué pertenece al orden de la «lengua de la tradición» y qué forma parte de una lengua que ha devenido extranjera.

No se trata de un desarrollo temporal lineal: la simultaneidad de estas variantes estilísticas y estéticas es clara: todos los poemas de “Ultraísmo”. El discurso poético de Sánchez Saornil se muestra vacilante, en la indecisión de su devenir: destruye la forma y la recompone; prescinde de ciertas estructuras versales y estróficas y recurre posteriormente a ellas. Más que como corte o salto estilístico, es plausible describir esta poesía como una «escritura en crisis», situada en una zona de indiscernibilidad entre lo que se abandona y lo que se conquista. Como un vuelo sofocado, su devenir está marcado por el signo de la discontinuidad.

“BREVIARIO LÍRICO”, por su parte, retorna a la prosa. “La noche” constituye un campo semántico apenas insinuado hasta entonces:

Los plátanos dejan caer en las avenidas sus hojas anchas como estrellas de oro.

Viven en la bruma su eterna danza los locos surtidores, mientras se desbordan repletas las tazas de mármol.

...Y como ya es de noche y las frondas vistiéronse de un solo color, la luna conmovida y piadosa anda rezándoles sus dulces cuentos de oro.

Y hemos de vagar, toda la noche, por el jardín tras la mariposa del ensueño, que huyó de nuestra estancia, sin que nos hagan temblar de un miedo pueril estas oquedades con que nos asombran los recodos de las avenidas?

(...)

En vano queremos vernos los ojos, dilatados en las tinieblas, ávidos de descifrar esta incomprendible decoloración de las cosas...

(...)

...Luego, erraremos más y más en la noche, en una divina ignorancia de que vivimos, como en un lago de aguas negras abierto en la comarca fabulosa de los Olvidos (1996: 71-72).

La ruptura se plantea, entonces, en un doble nivel: a nivel formal, el uso de los puntos suspensivos iniciales, el uso irregular de los signos de interrogación, el recurso a la prosa, la repetición del copulativo “y”, la introducción de imágenes urbanas como “avenidas” o “surtidores locos”...; en una dimensión semántica, la referencia a lo que hasta entonces es el motivo central de su poesía (la evanescencia de la experiencia amorosa) queda interrumpido o, al menos, desplazado por una zona ambivalente en la que el sujeto es condenado a vagar por la noche, persiguiendo un sueño al que no le es dado acceder y que quizás por eso mismo convoca el asombro.

Una mirada en la noche se abre paso: los ojos “dilatados en las tinieblas” introducen una dimensión que rebasa ya el terreno familiar que hasta entonces parecía primar. La irrupción de lo incomprendible horada un régimen de visibilidad. Condena a vagar: una errancia nocturna que se constituye en la tensión entre saber y oscuridad. Los recuerdos –materiales de evocación por excelencia- son devueltos a la “comarca fabulosa de los Olvidos” y con ello, la propia elegía queda en suspenso: también lo pasado puede ser objeto de una “comarca fabulosa”, idealización de un recuerdo más fantaseado que vivido. Ya no se trata, pues, de una lamentación ante un pasado irrecuperable, sino de la aparición de unas “oquedades que nos asombran”. Lo nuevo se abre camino. Y con ello un espíritu de vanguardia que aparece en el umbral de su

escritura y que aspira a la “ruptura con la tradición”, por más ingenua o ilusoria que se la considere.

A partir de ese momento de desconcierto, las referencias a la ultramodernidad se disparan, como ocurre en la apelación de la autora a la *diversidad metafórica*, especialmente la que centra lo tecnológico como dimensión presente en la ciudad. En “Cuatro vientos” estas referencias se multiplican: “águilas de acero”, “grandes pájaros sonoros” y una “torre radiotelegráfica” son planteadas en términos contrapuntísticos con elementos de una naturaleza domesticada: “(...) trepidan los vientres locos/ en una embriaguez de energía,/ canto bárbaro de las fuerzas domeñadas” (1996: 73). Como una batalla, ninguna de las fuerzas en contrapunto puede vencer: una “sacudida sísmica” marca también el aleteo de ese pájaro que cae hasta yacer inerte.

Los versos se descomponen; se hacen “poema en el agua”. La música amorosa sigue deslizándose por una superficie cada vez más agitada. Aunque no faltan los tópicos de una imaginería cortesana, la ironía los socava: “En vano es que la persigas; tu corcel de fuego jamás dará alcance a su corcel de sombras” (1996: 76). No hay ya posibilidad de un final feliz. Los vallados siegan la belleza y el desencuentro cae como un presagio. La espera no tiene lugar sino como sentencia de lo que no llega.

Queda un “corcel de sombras” que persigue lo inalcanzable: “Es inútil tu afán; caminarás por toda la tierra sin encontrarlo” (1996: 77). No queda lugar para percibir el resplandor del propio incendio. Sólo la constatación de lo que falta: “Por los siglos de los siglos, vuestra tragedia...!”. En vez de un tiempo de enlace, de unión indestructible, lo que se repite no es sino la desgarradura, un tiempo de desencuentro que inaugura lo trágico, movido por fuerzas incontrolables. No sobrevive ninguna oración. Ni rezo. El desencanto radical con respecto a lo pasado –la historia reciente, ligada a una Europa arrasada por la primera guerra mundial, pero también a la tragedia “por los siglos de los siglos” de la opresión humana- conduce, así, hacia un futuro desconocido por el cual se está dispuesto a luchar.

El viento seca el alma; desde otro tiempo, extemporánea, la voz clama por “emociones antiguas” y se lamenta:

Si pudiéramos, de nuevo,
leer las páginas que hemos dejado atrás
en las estanterías del pasado
entre el polvo de nuestra vida (1996: 78).

La “Elegía interior” se convierte en canto desterrado, como si ya no fuera posible alzar la voz en el “pozo de la noche”. Sólo la persistencia de la lejanía evoca aún lo posible: “Marchar tras la ilusión del horizonte/ camino sin final de su recuerdo” (1996: 82). La memoria (de lo no vivido) invoca el horizonte: llama lo que el presente niega. La relectura del pasado, sin embargo, parece obstruida.

En “Poema de la vida”, en vez de una celebración, otra vez irrumpe como contraste que ya no puede ser salvado mediante la belleza o el amor (1996: 84):

Qué lejos
la puerta de este laberinto!
mientras nuevos coros
pasan por mi lado
con una danza más ligera y graciosa
yo me afano en buscar
el cabo que ató a la entrada.
Ay, el collar fatalmente
abraza mis pies!
sólo me queda
este paso, tardo y beodo,
para seguir de lejos
estas danzas rítmicas
mientras mis manos torpes
aún continúan
enhebrando perlas en mi collar.

En la aporía, la apertura se sostiene y, sin embargo, ningún camino lleva hacia ella. El extravío es seguro. Los espaciamentos se multiplican. Trazan huecos, pozos, pasillos que no dan a ninguna parte. Lo destinado para brillar se convierte en un escollo: lo que ralentiza el paso, enreda al suelo, estorba al andar. Lo tardío trastoca el sentido de las “danzas rítmicas”: apenas acompaña como una música lejana el trabajo de una tejedora que no puede sino desesperar.

La fractura conduce a un “Nocturno de cristal” (1995: 85):

Los cisnes
cobijan la luna bajo sus alas.
Quién ha sembrado el fondo negro
de anzuelos de oro?
Las hojas de los árboles
sobre el estanque sueñan
con un viaje a ultramar.
Me ha tentado el suicidio
y al mirarme en el espejo
me ha espantado mi doble
ahogándose en el fondo.

¿Qué perdura de la belleza de los cisnes? En la oscuridad, algún resplandor sigue enganchándonos como un señuelo. La ausencia es inasible: en el estanque, soñar es el único modo de viajar. La muerte misma podría ser ese “sueño eterno” facilitado por el suicidio. Y, sin embargo, también se adivina el espanto en ese *alter ego* que se deja arrastrar por “anzuelos de oro”. En el fondo de la noche, ni siquiera el sueño rescata.

En este punto, el resquebrajamiento poético y vital no puede ser mayor. “CON RUMBO A LO DEFINITIVO” –escrito en 1920- la sintaxis queda definitivamente alterada (1996: 86):

La Gran Hoguera desatará
sus haces de chispas por el infinito
y mis ojos se abrasarán
sentados en el horizonte
HUMO HUMO
Cegarán mis ojos.
El difumino de las sombras
me BO-RRA-RÁ...
NADA.

Lo familiar se ha esfumado. No queda espejo. Tras la Gran Hoguera, no sobrevive más que la ceniza y, quizás, la promesa que abre otro horizonte. Nada, sin

embargo, que se parezca a un punto luminoso, un paisaje diáfano, la claridad de un día venidero que traiga el infinito. De él no hay más que destellos cegadores, una proyección de sombra capaz de difuminar la identidad. Sólo sombra. NADA. Mayúscula. Demoledora.

Estamos, pues, en el punto álgido de este desplazamiento radical que llamo «exilio comunicacional». Lo sólido se ha desvanecido. Quedan cenizas, hogueras, sombras suicidas. Un horizonte que traza líneas de emergencia, ruptura con respecto a unas tradiciones (no sólo literarias) que operan ante todo como grillas. Ese espíritu de ruptura no podría quedar mejor atestiguado que en su poema programático “El canto nuevo”. Merece la pena citarlo en su totalidad (1996: 87-88):

¡Oh, cuánto tiempo HORA NUESTRA
te hemos esperado!, ¡cuánto!
Oh, cuántas veces tendimos
el cable de nuestra mirada limpia al futuro
y aplicamos el oído extático
al viento,
ávidos de distinguir
tu música en embrión!
¡Oh, cuántas veces
el diamante de nuestro deseo
partió el cristal del horizonte
buscándote más allá de la aurora!

Y al fin te poseemos,
HORA NUESTRA;
al fin podremos mecerte en nuestros brazos
y escribir tu claro nombre en nuestras frentes.

Hermanos,
he aquí, todo cumplido;
hagamos braserillos en el hueco de nuestras manos
para esta “LLAMA ALARGADA”.

El horizonte es la pauta, hermanos.
Nuestros martillos, pulidos y brillantes
como uña de mujer,

canten sobre las columnas trucas,
sobre los frisos rotos.

Tal un vendaval impetuoso
borremos todos los caminos,
arruinemos todos los puentes,
desarraiguemos todos los rosales;
sea todo liso como una laguna
para trazar después
la ciudad nueva.

Tiranos del esfuerzo
nuestros brazos levantarán esta vieja Tierra
como en una consagración.

Un abanico de llamas
consumirá las viejas vestiduras
y triunfaremos, desnudos y blancos,
como las estrellas.

Lo que hemos creado esta hora
alcanzaremos todas las audacias;
NOSOTROS EDIFICAREMOS
LAS PIRÁMIDES INVERTIDAS.

Interpretar este poema podría ser una tarea estrictamente interminable. No sólo establece un vínculo del porvenir contra un presente arruinado en forma de inversión, sino que esa inversión está cargada de augurios inciertos, producto de una audacia oportuna. Ese futuro, en cierto sentido, ya es presente, HORA NUESTRA, esperada tanto tiempo que su llegada no puede sino exclamarse, en la añoranza, en el éxtasis del ahora, esto es, en su estar fuera de sí, desquiciarse, tender su cuerda a lo que es otro tiempo, un tiempo ausente que se materializa, como un huésped que llega después de una larga travesía, mientras la anfitriona, henchida de deseo, espera. Las pirámides se invierten: arriba la base, dígame «pueblo», «república» o «revolución», donde las jerarquías quedan desquiciadas. El viento trae lo ausente: el oído extático puede escuchar su música embrionaria, contenida todavía. De ahí la exclamación: la hora nuestra es también la hora nueva, la hora que deshace las esperas, atrapadas tanto

tiempo en su búsqueda deseante, *más allá de la aurora*, de lo que somos capaces de ver, de cualquier proximidad tangible.

El tiempo ausente adviene: *al fin te poseemos*. Está impreso en las frentes, henchido de futuro, signado por lo que ya no acepta ninguna confiscación por parte del pasado, abrazado por una hermandad que encarna el porvenir, que lo disuelve en su lejanía y anuncia la realización de lo postergado. La euforia es audible: el incendio de las evidencias de antaño crepitan en el hueco de las manos, como una revolución que realiza el horizonte, a fuerza de martillazos, del trabajo del canto, de las “columnas trucas” que no pueden sino remitir a aquellos sueños de humo interrumpidos, a los puntos ciegos que postergan lo nuevo.

El anuncio es radical: un programa revolucionario, una ruptura completa –con lo que pudiera haber de ilusorio en ese movimiento- con el pasado. Borrar los caminos, arruinar los puentes, arrancar los rosales: destrucción y sólo entonces volver a construir, sobre otras bases, sobre otros derroteros. La lisura es aquí condición de partida; recomienzo radical. Como ocurre con el proyecto de otras vanguardias, Sánchez Saornil llama a un corte con las tradiciones que conectan al pasado. Se trata de un deseo incontenible de alteridad. La promesa no es ante todo de “otra lengua”, sino de una “ciudad nueva”. La posibilidad de habitar otra vida. De crear una vida ausente que, no obstante, puede escribirse.

El canto nuevo exilia de lo que en lo actual hay ya de pasado: lo subvierte con el advenimiento del futuro. Interrumpe el peso de la historia acontecida, concebida ante todo como servidumbre. Las uñas brillan: rasgan el decoro, la contención, el ordenamiento burgués del mundo en el que la mujer queda confinada a un delicado rincón privado, en el lugar de una sentimentalidad desconectada del contexto histórico-político. La desnudez vuelve a ser posible, si alguna vez lo fue: lo que cuenta es el incendio.

Este otro tiempo es el tiempo de la osadía. La hora nuestra de las inversiones, donde todo es puesto de cabeza, al fin. Una revuelta que *invierte* las jerarquías, aunque su acción radical no podría ser otra que su destrucción final. La hora creada es el tiempo posterior de la revolución. Una cuestión, en primera instancia, de formas. Como el

poema mismo atestigua. Ya no cabe escribir bajo el imperativo del maestro: es momento de soltar las amarras. De reescribir el poema. De soltarlo hacia el exilio. Derribando las escaleras; anunciándolo por lo alto, aunque quizás en ese mismo anuncio mayúsculo sea posible advertir (retroactivamente) una derrota probable, una recaída en la inmediatez.

La “voluntad” –tal como la poeta titula uno de sus poemas- no alcanza: “La pena del invierno/ agobiaba al jardín; pero YO ENTRÉ” (1996: 89). Como si la mirada tuviera el don de hacer florecer los arbustos (“Mis ojos verdecieron el parque/ y le poblaron de amor/ todos los bancos” [1996: 89]). El poema mismo florece; el halo de las flores se asemeja a una fragancia erótica que se esparce por las horas y los “ojos taumaturgos” repentinamente adquieren poderes extraños, capaces de resucitar a los muertos.

Apenas puede esconderse el carácter sombrío de ese pasado recién pisado. La revuelta con respecto a lo heredado contiene la certeza de lo terrible. Sería torpe confinar esa revuelta a lo poético. En “Es en vano”, la dedicatoria a un piloto ultraísta refiere inequívocamente a una lucha que rebasa el campo de la poesía (1996: 91), para comprometer lo político en tanto dimensión instituyente:

Detrás de nosotros
dejamos un rastro de cadáveres.
A cuántos los quisiéramos resucitar
y darles su sol y su cantar y su sonrisa
Nada hay que pueda sostenerlos en pie
De algunos nos hemos traído el perfume
pero ellos van en sus cajas negras
río abajo.

No es difícil reenviar estos versos a un contexto histórico marcado, ante todo, por la primera guerra mundial y la cercanía de la guerra civil española. Sin embargo, quizás más que la referencia a un acontecimiento específico, lo que se respira aquí es, en general, la pesadumbre de una época, el duelo interminable de millones de cadáveres sobre las espaldas. Algunos muertos traen en la frente un perfume, pero “ellos van en sus cajas negras/ río abajo”. Es posible caminar todavía, pero el rastro es imborrable.

Imposible resucitar a aquellos que brillan y cantan y sonríen. Sobrevuelan la promesa de otra vida; aunque no queda más que un festín de espectros. Tiempo luctuoso, de pura pérdida. Quizás sólo entonces puede el canto abrazar desesperadamente lo ausente: un porvenir que está fundado sobre una violencia irreductible.

Tampoco se priva la poesía de Sánchez Saornil de alusiones neoclasicistas: de forma súbita, irrumpen en el “laberinto de la ciudad” cíclopes, ciegos a pesar de su ojo luminoso: un ojo que señala el peligro, las calles convertidas en “ríos retorcidos/ donde cuajaron todas las estrellas”. La ciudad se ha tornado inhóspita. Una “última hora nocturna” en la que se apagan todas las luces, incluso cuando queda la reverberación del testimonio de teas “que encendían las estrellas/ para la noche”. Otra vez, retorna un tiempo de desamparo –pero un desamparo que no tiene nada de metafísico.

Lo político no *acompaña* lo poético; es una de sus dimensiones constituyentes. Ni siquiera la nostalgia por una “voz más antigua” -“aún no teñida por ningún matiz”, la voz salvaje que la poeta supone para sí, sustraída de todo exotismo- niega esa dimensión. La añoranza por lo propio, que hoy “se ha confundido con otras voces”, tal vez no sea sino el deseo de sustraerse de ese tiempo terrible que estropea hasta el llanto más íntimo.

¿No es esa intimidad fuera de “palabras enrevesadas” un punto sin retorno, parte de las mistificaciones románticas? ¿No es esa política de la intimidad una forma de sustraer la subjetividad de lo político que se hace aquí “confusión con otras voces”? Para decirlo directamente: el deseo de regreso quizás no sea sino restitución de la ilusión identitaria que se quería dejar atrás, esto es, el restablecimiento de una sensibilidad costumbrista de la que la propia autora parece desterrada de forma irrevocable. Sánchez Saornil lo insinúa: “Eras lo que no se sabe/ bruma” (1996: 99) dice en otro pasaje rutilante, en un contexto lingüístico en el que reaparecen imágenes más tópicas (“Yo iba abriendo caminos de arco-iris/ para alcanzarte/ y tras tus pasos/ seguían mis antorchas/ cuando tu mano de oro/ abrió mi costado izquierdo”).

En “Paisaje de arrabal” ese deseo se manifiesta como crítica a la modernización tecnológica, antes usada para poetizar sobre la especificidad de la ciudad: “¿Quién aprisionó el paisaje/ entre rieles de cemento?” (1996: 97) pregunta la autora, invocando

un paisaje giróvago en la cabeza, “soñando en un salto prodigioso/ para que el río acune su sueño” (1996: 97). Ante el mecanicismo, el vagabundeo se hace reivindicación de otra vida. En “Cines”, sin embargo, esa modernidad tecnológica de la “pantalla cinematográfica” aparece ya como punto de referencia para trazar una comparación implícita con los sujetos amantes, esos actores anónimos que proyectan “un film sentimental” en los ojos del otro.

Aunque este tipo de metáforas son utilizadas como marca de un discurso poético de la novedad (p.e. un libro convertido en “tren melodioso”), el escepticismo sobre ese mismo discurso es palpable: “Al final/ todos queremos cabalgar/ los caballos de bronce de las glorietas” (1996: 102), advierte en “PANORAMAS URBANOS”, subtítulo como “*Espectáculo*”. El cuestionamiento bien podría reformularse en la terminología de Pierre Bourdieu como «voluntad de distinción» más o menos subyacente a los juegos artísticos (Bourdieu, 1988). Aunque la generalización invita ante todo a un trabajo de reflexión capaz de *discernir*, la equivalencia está trazada como una sombra que pone en cuestión no tanto el acto mismo de la escritura como aquella voluntad que lo motiva: el afán de perduración y la «jerga de la autenticidad» de las iniciativas estéticas que Adorno (1992) pone bajo sospecha.

Si bien no es este el momento de detenernos en una sociología crítica del arte, digamos, sin embargo, que la ironía de esos versos señala en la dirección de un espectáculo indeseado: el afán de protagonismo autorial que se paga con la reducción de lo poético a una representación teatral, espacio espectacularizado en el que “el viejo piruetista/ anda desorientado”. No es de extrañar que, así concebido el espacio poético, Lucía Sánchez Saornil participe en la vanguardia ultraica con creciente reticencia, máxime en un período políticamente convulso. Su artículo “Literatura nada más” (publicado en 1931) permite complementar esa percepción irónica del campo con la necesidad sentida de pasar de una «estética vanguardista» (como reacción burguesa a la burguesía) a una «estética políticamente comprometida» (posicionada en el frente de la clase trabajadora).

Aunque la contraposición trazada pueda resultar simplista, la contemporaneidad de la Segunda República y su militancia en el anarquismo la ponen en contexto: es el

campo social en su conjunto el que por entonces está polarizado, dividido, sin posibilidad alguna de reconciliación.

Retrocedamos, sin embargo, unos años atrás. Lo nuevo está ahí: “Hemos perdido la letra/ de las canciones antiguas” (1996: 103). Se trata de una escritura incontenible: la inquietud ha estallado en la forma y apenas podríamos comprender algo si no fuera por la irrupción violenta de algo externo a este vuelo interrumpido. En “Viaje retrospectivo” persiste todavía esa rotura formal (1996: 105):

Esta noche la rueda gira
hacia atrás
hacia atrás
 Qué ventana se ha abierto detrás de mí?
 Qué brisa ha roto la niebla?
Sol
 Veo bien el camino
 Los rieles tal vez tienen herrumbre
 No importa. La rueda gira, gira
 Con las manos avante
 me deleito al contacto de
todo aquello
 Sí, o he pasado por aquí
 Este perfume
 Así sabía
aquel beso
 Qué ventana se ha abierto detrás de mí?
 Qué ánfora se ha vertido esta noche?

Supresión de signos de puntuación, márgenes alterados, encabalgamientos abruptos, interrupciones... toda la sintaxis respira en un viaje retrospectivo que, sin embargo, no hace sino anticipar lo emergente, la posibilidad de otra escritura que ingresa por la ventana y destruye los lugares sitiados de la mirada. ¿Qué es una ventana sino metáfora de la apertura, marco que permite mirar hacia atrás, de nuevo o, mejor dicho, como si fuera nuevo? La herrumbre no impide el giro, que la rueda gire hacia atrás: es escritura liberada, camino por las caricias, dulzura de libros íntimos que se asemejan a un regazo en el “madrigal de las manos”.

Todo parece florecer en la escritura de Sánchez Saornil. Un florecimiento ligado al exilio con respecto a un canon novecentista inclinado por un rancio confesionalismo que las vanguardias vienen a cuestionar y, a través de éste, de una época tradicionalista, desigual y autoritaria. Es “Primavera” (1996: 107) para esta poesía:

La mirada verde del jardín
se ha subrayado de ojeras.
El viento
ya trenza las cabelleras
en las praderas núbiles
sepulcros de huellas antiguas.
Los pájaros se sacuden
el sol en las alas.
Los arroyos apresurados
quiebran nuestra sonrisa.

Hace tiempo aguarda la simiente y el movimiento apresurado de los arroyos no hace sino quebrar la sonrisa plácida: como una urgencia vital que sepulta huellas antiguas, las entierra en un sepulcro mientras los pájaros vuelan más allá del invierno, en la fecundidad de praderas núbiles. Los versos se deshuelan: “Mis palabras querían/ beber de aquella agua” (1996: 108). El momento entusiasta es indisimulable, aunque el poema anticipe un límite: “Ante lo impenetrable/ pájaros melodías/ abatían el vuelo”.

En efecto, puede que estos versos anticipen ya el límite de la urgencia vital e histórica: “mis palabras *querían*” muestran una distancia entre lo deseado y lo real. Poco tiempo después, la poeta interrumpiría este vuelo poético. *Romancero de mujeres libres*, escrito con posterioridad, aunque temáticamente sea un himno de libertad, desde una perspectiva formal retornará a pautas más tradicionales y el propio canto perderá altura en nombre de la claridad. Bien podría decirse que se trata de un cancionero de batalla, escrito en el fragor, compuesto fundamentalmente por romances publicados en revistas anarquistas en simultáneo a las luchas revolucionarias en España, especialmente para insuflar moral a los brigadistas o alentar una revolución impostergable.

Como he sugerido, lo más relevante de su producción poética queda atrás, en ese salto al vacío ante el cual la poeta luego retrocede. Ya mencioné la peculiar lucha en la

que se debatía la poeta. Sin embargo, ¿cómo explicar ese retroceso sin la referencia a los represaliados y represaliadas por el franquismo, incluyendo a María Silva Cruz y Encarnación Giménez, vindicadas como heroínas por Sánchez Saornil? Puede que el giro estético- ideológico que da la poeta a partir de principios del 30 y el largo silencio autoimpuesto a partir de su exilio (interrumpido por algunas ráfagas en los últimos años de su vida) sea producto de la presión de unas condiciones histórico-vitales marcadas por la guerra.

En cualquier caso, la *decisión* de este giro hacia un compromiso más explícito parece innegable: “Ultraísmo” constituye una producción poética excepcional en la propia escritura de Sánchez Saornil; una suerte de «iluminación profana» apagándose en un tiempo de penuria. Si “Literatura nada más” es ante todo una impugnación de las «vanguardias» como “reacción burguesa”, la opción por el «compromiso», quizás haya acentuado al menos dos malentendidos en que asienta (todavía) el debate: 1) el presupuesto de que estos términos son mutuamente excluyentes y 2) el presupuesto de que el “compromiso” puede ser identificado con *una cierta forma política (de carácter explícito)* del discurso poético. Si bien ninguno de estos presupuestos resulta admisible sin más, en la inmanencia de su discurso la dicotomía resulta clara y conduce a un taponamiento de una salida vanguardista.

Para esclarecer una posición semejante resulta pertinente recordar de forma sumaria la postura sartriana bosquejada en *¿Qué es la literatura?* (1967). Como es sabido, Sartre excluye al poeta de la figura del «escritor comprometido», esto es, aquel que busca mediante la literatura combatir apasionadamente su época, contra aquellos que deciden un porvenir de humillación. En Sartre, la figura del poeta no tiene lugar en el campo de la responsabilidad, a pesar de admitir que todo escrito posee un sentido - por más distante que sea al soñado por el autor (Sartre, 1967: 8)-. En otras palabras, Sartre da por sentada la “irresponsabilidad del poeta” (1967: 15)¹³⁴: reclamar un

¹³⁴ Las razones explícitas de esta exclusión son controvertidas. Sartre no duda en diferenciar de forma radical entre el imperio de los signos de la prosa, que trabaja con significados y el imperio de la poesía que trata las palabras como cosas. “Los poetas son hombres que se niegan a *utilizar* el lenguaje. Ahora bien, como es en y por el lenguaje, concebido como una especie de instrumento, la manera en que se busca la verdad, no hay que imaginarse que los poetas traten de discernir lo verdadero y exponerlo. No sueñan tampoco en *nombrar* el mundo y, verdaderamente, no nombran nada, pues la nominación supone un perpetuo sacrificio del hombre al objeto nombrado (...). Los poetas no hablan; tampoco se callan: es otra cosa” (1967: 45-46). Las palabras-cosas se asocian mágicamente y “(...) no preside la construcción de un significado” (1967: 49).

compromiso *poético* no sólo no es procedente, sino que es calificado por el filósofo como una “tontería” (1967: 50). Tanto poeta como prosista *escriben*, pero sus actos son divergentes. Sólo al prosista cabe preguntar acerca de la finalidad de su escritura: puesto que es el único que habla, es a él a quien atañe preguntar acerca de lo que *hace* al hablar, de la posición con la que se compromete.

Aunque Sánchez Saornil difícilmente hubiera aceptado semejante argumentación¹³⁵, en ambos casos persiste la tesis de que el lenguaje se puede reducir sin violencia a una dimensión instrumental, como vehículo ideológico, quedando reducido el lenguaje de las vanguardias a mera ornamentación verbal. Si esta lectura es válida, cabría contraponer a esta tesis la necesidad de una «destrucción de la forma» no como exigencia retórica, sino como camino a una *desnaturalización* del lenguaje en tanto «soporte material» del sentido. La noción misma del lenguaje como «instrumento» se tornaría radicalmente problemática: la desatención de la dimensión formal no sería sino la obliteración de la emergencia de otro horizonte de sentido.

En cualquier caso, el trasfondo que opera de formas diferenciadas no es otro que la polémica con las vanguardias estéticas¹³⁶. Sólo teniendo en cuenta esa polémica puede comprenderse la necesidad subjetiva de Sartre de excluir (a mi entender, de forma arbitraria) *la poesía* de su texto programático¹³⁷ o la necesidad de distanciamiento de

¹³⁵ Que la producción de sentido operada por la poesía sea diferente a la operada por la prosa no habilita a excluir lo poético del universo de la semántica o de la pragmática comunicacional. Una vez que se admite la poesía como una *específica construcción de sentido*, con una eficacia simbólica determinada, lo *distintivo* entre ambos dominios ya no puede residir en su vínculo con el compromiso o con la acción. Más aun: dentro del campo poético, ya no se trata de distinguir entre una poesía comprometida y una que no lo estaría, sino de discernir qué compromisos están en juego en cada poética.

¹³⁶ En el caso de Sartre el blanco es el surrealismo que aparece con cierta recurrencia en su ensayo (1967: 131-133, 164-170, 242-248); en el caso de Sánchez Saornil, el blanco particular es el ultraísmo, aunque podría generalizarse en general a todos los discursos vanguardistas.

¹³⁷ Incluso las notas que Sartre elabora relativizan la fuerza de su planteo. En una extensa nota, el autor matiza en referencia al lenguaje poético surgido de las ruinas de la prosa que suele encubrir lo incomunicable: “(...) si se quiere hablar de algún modo del compromiso del poeta, digamos que es el hombre que se compromete a perder. (...). El poeta está seguro del fracaso total de la empresa humana y se dispone a fracasar en su propia vida, a fin de testimoniar, con su derrota particular, la derrota humana en general. Pone, pues, también en tela de juicio lo que hace el prosista. Pero la impugnación de la prosa se hace en nombre de un triunfo mayor y la de la poesía en nombre de la derrota que esconde toda victoria” (Sartre, 1969: 63). Ahora bien, estos matices erosionan la separación misma entre “prosa” y “poesía”, lo que hace finalmente que el filósofo termine señalando que toda poesía contiene cierta forma de prosa y toda prosa cierta forma de poesía. Admitir eso es aceptar, de mínima y por implicación lógica, que toda poesía supone un componente de compromiso (tomado de la prosa), lo que niega el carácter taxativo de su tesis general.

Sánchez Saornil con respecto al tipo de movimiento en el que ella misma participó con anterioridad.

Ahora bien, si hacemos extensiva la afirmación sartriana de que *siempre estamos comprometidos con algo*, la disyuntiva entre presencia y ausencia de compromiso está mal planteada: lo que cabe elucidar es, de forma central, el tipo de compromiso implicado en cada posición poética¹³⁸. Dicho lo cual, podría reformularse la cuestión pensando el «compromiso ultraico» (esa peculiar forma de exilio comunicacional) de Sánchez Saornil como una forma de concebir la práctica revolucionaria. Dicho compromiso, paradójicamente, queda interrumpido por un llamado político más inmediato que, en la dimensión de la escritura, tiene implicaciones poéticas conservadoras.

Siguiendo esta argumentación, no toda poesía logra (ni se propone) desterritorializarse, esto es, constituirse en una posición en exilio, saltar a ese espacio enunciativo en que la gramática se desestructura de forma irrevocable, allí donde la lógica se descompone y los discursos, en vez de hacerse transparentes, se hacen inasibles, asediados por diversas posibilidades de sentido. Menos evidente es que una poesía que se ha desterritorializado pueda regresar sobre sus pasos, re-territorializarse, delimitar otra vez su territorio franco o volver a su trinchera. Puede que la poesía posterior de Sánchez Saornil, tras este paso efímero por la vanguardia, sea un movimiento de regreso hacia lo que su autora ha interpretado como “urgencias” del combate (ideológico). Su *devenir* puede interpretarse así como una recaída en la inmediatez: el afán de constituir la poesía en un instrumento al servicio de las luchas políticas revolucionarias. Su posicionamiento ideológico es explícito: su paso de una “estética vanguardista” a una “estética comprometida” responde a lo que la poeta asigna como propio de ese espíritu de vanguardia; a saber, su vínculo con la burguesía y su incompatibilidad con una exigencia de subversión que no quedara reducida a una simple lucha literaria.

¹³⁸ En este punto, enfatizar el *acto poético* como dimensión en la que se elabora el compromiso es también marcar una diferencia significativa con respecto a la centralidad que otorga el planteo de Sartre a la «conciencia».

La búsqueda es, ante todo, vital y política: se trata de “quemar la historia, recomenzar la vida”, esto es, de construir una poesía al servicio de la existencia. El abandono de la creación poética posterior y su dedicación a la prosa periodística señala este giro descrito como «reterritorialización»: su convicción de que “(...) la estética de vanguardia vigente –la surrealista, incluso- fundamentada en la opacidad del significante, en el extrañamiento lingüístico y, por tanto, en la dificultad de lectura, convierte la poesía en un producto de élite, inadecuado como vehículo de transmisión ideológica” (Martín Casamitjana, 1996: 18-19).

Los términos del debate sobre la vanguardia, casi un siglo después, son sorprendentemente próximos. El cuestionamiento al espíritu vanguardista sigue haciéndose en nombre de su inaccesibilidad para cierto tipo de lectores (a los que se les atribuye una competencia literaria restringida), introduciendo una opacidad que, desde la perspectiva vehicular de la poesía, resultaría “inadecuada”.

Así las cosas, en la medida en que el compromiso se hace depender de una determinada filosofía de la conciencia, al tiempo, queda alejado de, o mejor dicho, desplaza a una posición subordinada la práctica lingüística –prescindiendo del aviso de Marx y Engels en cuanto a que el lenguaje es de hecho la conciencia práctica, el lugar donde se juega la partida decisiva de la conciencia y sus límites (Méndez Rubio, 2008b: 25).

Dicho lo cual, al no ser reintegrada la conciencia a una filosofía de la praxis queda mistificada como instancia soberana, sustraída de las *prácticas* lingüísticas que articulan dicho compromiso. El rechazo del «espíritu de vanguardia» omite precisamente la necesidad de transformar la instancia de la práctica lingüística que es la condición misma de la conciencia.

También Milán se refiere a esta problemática en términos más amplios, situando las vanguardias no sólo como un momento histórico específico de ciertas poéticas, sino especialmente como mirada que vuelve sobre lo pasado *desde* una actualidad crítica que se interroga por sus herencias:

La reinención es siempre una apuesta crítica que juega, a su favor, con las posibilidades de funcionalidad en el presente de ciertas formas y figuras del pasado. La mirada crítica, que

también está en juego hoy, es la única que puede salvarnos de un uso delirante de la atemporalidad, confusión de tiempos que reina actualmente en la poesía (Milán, 2004: 48).

Por lo demás, no es preciso convertir esa filiación ideológica en la única condición determinante para el giro poético que puede reconocerse en Sánchez Saornil. La interrupción de esa *otra poesía* en el discurso de Sánchez Saornil puede ser remitida a una cultura nacional-catolicista que no ha hecho sino consolidar las *desigualdades de género* en el campo poético español. Mi hipótesis de lectura es que la posibilidad de una escritura poética relevante escrita por mujeres ha estado tendencialmente *taponada* en el contexto histórico-cultural de la postguerra española (lo que no significa que no haya existido). Para el caso, la producción poética de la autora, por así decirlo, ha estado marcada por un confinamiento cultural que no puede ser reducido de forma válida a meras actitudes sexistas por parte de historiadores, antólogos, críticos o estudiosos del campo. Lo que ante todo ha primado en la historia efectiva es la *dificultad*, en cualquier caso recurrente, para producir un modo de subjetivación femenina más allá del nacional-catolicismo o emancipada de unos ciertos estereotipos de género culturalmente asignados.

Siguiendo esta lectura, no se trataría de una política represiva con respecto a unos discursos poéticos ya constituidos sino, más bien, del bloqueo que se ha producido históricamente en torno a las mujeres en el acceso a los dispositivos de enunciación poéticos y la tendencia a reenviar su producción discursiva a lugares laterales o marginales¹³⁹. La desigualdad de género que puede reconocerse en la historia poética española del siglo XX, así, remite ante todo a relaciones de poder asimétricas instituidas en la trama cultural de una sociedad patriarcal reforzada y avalada por el franquismo.

Más de allá de un cierto determinismo mecanicista, se trata de pensar la escritura de Sánchez Saornil como el *espacio de una encrucijada*: atravesada por la percepción

¹³⁹ La cuestión excede el ocultamiento de una poesía escrita por mujeres que resplandecería en alguna parte del olvido y que alguien vendría a restituir del puro silencio al que hubiera quedado confinada. “No cabe hacer una división binaria entre lo que se dice y lo que se calla; habría que intentar determinar las diferentes maneras de callar, cómo se distribuyen los que pueden y los que no pueden hablar, qué tipo de discurso está autorizado o cuál forma de discreción es requerida para los unos y los otros. No hay un silencio sino silencios varios y son parte integrante de estrategias que subvierten y atraviesan los discursos” (Foucault, 1990: 37). Lo relevante, pues, no es tanto el esquema de la presencia y la ausencia, en este caso referida a las mujeres en la poesía española, sino el modo en que dicha presencia es regulada y relegada.

de unas prioridades ligadas a la lucha política republicana y, a su vez, marcada por la presión cultural que en el contexto de la postguerra se ejerció con respecto al “lugar” subalterno que se les asignó a las mujeres¹⁴⁰. No resulta extraño que su fase ultraica aparezca como un “momento de desconcierto” en la propia obra de la autora.

Como he sugerido, es ese “momento de desconcierto” el que tiene particular relieve estético y político. Al respecto, no deja ser pertinente el apunte de Olvido García Valdés (2008: 431):

Como las raíces de la infancia, en el origen del poema cuenta la variable de género. Ser mujeres, no hombres, conlleva una historia y una tradición específicas. Recluidas en una muy acotada parcela en la transmisión de saberes, esto ha condicionado el modo de relacionarnos con nosotras mismas y con el mundo. Aún no hemos salido de ahí. Lo conseguido hasta ahora, que no es poco, vista la situación en conjunto, resulta casi irrisorio. La conciencia genérica *atraviesa* la conciencia individual, y no a la inversa.

Puede que el olvido de Sánchez Saornil no haga sino reafirmar la dificultad para *salir de una parcela muy acotada*. En el caso de esta autora, este “borrado” no está ligado solamente a su identidad de género, sino también a su adscripción a un movimiento de vanguardia (a mi entender minusvalorado) y a su militancia política en un frente anatematizado tanto desde la derecha dictatorial como desde la izquierda marxista (Martín Casamitjana, 1996: 7).

Traer sus poemas al presente, incluso si se tratara de una operación extemporánea, es una forma de recuperar un debate todavía vigente. El compromiso vanguardista de Sánchez Saornil, irreductible a alguna versión experimentalista sin consecuencias políticas y éticas, recuerda posibilidades enunciativas culturalmente cercenadas. Que su poesía haya retrocedido ante el abismo que veía asomarse bajo sus pies, lanzada a lo desconocido, es más que una contradicción íntima de una mujer revolucionaria: da cuenta de los límites de una época. La magnitud de estas contradicciones, sin embargo, es similar a la magnitud de sus tentativas. La poeta que reconoce que el juego de la vida consiste ante todo en perder (siendo la suya una peculiar forma de testimoniarlo) hasta el final se debatió en esa pugna a muerte entre la

¹⁴⁰ Esta desigualdad ha sido planteada con rotundidad en un artículo de Juana Castro (2013).

derrota y la promesa. Aunque uno de sus últimos poemas se titula “Sonetos de la desesperanza”, ella misma no cesó de interrogarse por un horizonte tan incierto como añorado. Como si el exilio no fuera sólo una larga pérdida sino, también, la posibilidad de otra vida.

En síntesis, comprender algunas dimensiones de nuestra actualidad (poética) es también remontarse a los caminos borrados en los que aparecen las huellas de lo(s) ausente(s). Retornar a la poesía ultraica de Sánchez Saornil, como movimiento de desterritorialización, es una forma de partir de ahí, para toparse con los límites de una época marcada por la dictadura franquista. Su exilio poético es también la historia de un vuelo sofocado que, espectralmente, planea sobre el presente. Las disyuntivas internas de su producción poética siguen todavía activas, especialmente la atinente a la tensión entre “política” y “arte” y las específicas formas de entender el «compromiso». En mi lectura, he sugerido que la reducción de lo poético a simple instrumento de lucha conduce a un callejón sin salida: la renuncia a una práctica que transforme el lenguaje mismo como condición de otro horizonte de sentido. En última instancia, el largo silencio de Sánchez Saornil en el período franquista encarna la convicción de que la escritura misma termina cediendo ante formas de acción consideradas más eficaces e inmediatas.

Lo dicho, sin embargo, no niega la potencia de su poesía vanguardista. La innovación formal aparece como llave para acceder a unas dimensiones de la experiencia marcadas por la promesa de una vida diferente y de un mundo social más justo. Los ídolos derrumbados y las jerarquías invertidas no son sino parte de un devenir revolucionario que se insinúa en una poesía que quiere romper con las tradiciones literarias que le preceden. Los desplazamientos formales son indisimulables, aun cuando estas variantes estilísticas innovadoras coexisten con elementos más bien clásicos. La ruptura formal da paso a una ruptura semántica: el momento de gestación de lo nuevo, que lanza hacia una errancia nocturna constituida en la tensión entre saber y oscuridad. La apuesta hacia un futuro desconocido se despliega así en la *dislocación* de la escritura, esto es, el trazado de un exilio comunicacional en el que se anuncia un canto nuevo, de talante revolucionario, que permita crear una vida ausente. El abandono de esa forma de exilio, en el contexto de un campo histórico-social radicalmente dividido, no niega su relevancia: muestra en cualquier caso las aporías histórico-políticas que se

fueron construyendo en un contexto de guerra y de una prolongada dictadura atravesada por una cultura hegemónica retrógrada. Puede que la reterritorialización de la poesía de Sánchez Saornil no fuera sino el intento desesperado por proseguir una lucha que también se estaba perdiendo en el campo del lenguaje. Su producción poética no escapa a la *dificultad*, en cualquier caso recurrente, de una subjetivación de género más allá del nacional-catolicismo. El testimonio de esa lucha es también la constatación de unas desigualdades de género persistentes en el campo poético. Como *espacio de una encrucijada*, la poesía ultraica de Sánchez Saornil recuerda la posibilidad de concebir el compromiso poético como una toma de distancia que tiene como una de sus condiciones de posibilidad el desplazamiento enunciativo.

La poesía como exilio comunicacional

“¿Hacer del exilio algo distinto de una experiencia crepuscular? Y ver en él una oportunidad para ahondar en la fractura constitutiva del sujeto y en el «plus de gozar» que el desarraigo introduce”.

Jorge Alemán (2003: 69)

-I-

La magia atávica de Bustriazo, el misticismo melancólico de Temperley, la lírica rasgada de Negroni, el desasosiego nómada de Casado, el tejido inerme de Maillard, las bifurcaciones imposibles de Roffé, la intemperie de lo imaginario de Calveyra, la roturación de lo impropio en Méndez Rubio, la escritura blanca de Gamoneda o la inversión radical de Sánchez Saornil desplazan de cualquier «poética» que se limite a *poner en versos* los discursos de la tribu. No son trazados familiares ni tampoco responden a una «voluntad comunicativa» que traduzca una filosofía vital o un programa político predeterminados al lenguaje de la poesía. Por el contrario, plantean un extrañamiento radical con respecto a la «lengua materna», cuestionando asimismo un horizonte de sentido hegemónico.

Aunque uno podría tener la tentación de sostener que se trata de poéticas que se sustraen de toda comunicación (y más todavía, de toda comunicabilidad) considero más preciso señalar que lo que esas poéticas ponen de manifiesto es el *desplazamiento* efectivo con respecto a unas modalidades comunicacionales hegemónicas, basadas en exigencias de simplicidad, brevedad, claridad y literalidad. Dicho en otras palabras: dan cuenta de la *opacidad insoslayable de lo semiótico*, particularmente escamoteada por las industrias culturales dominantes y por aquellos discursos poéticos que han convertido sus modos de operación en *lenguaje obligado*.

Como he procurado mostrar en este trabajo, la subversión radical de las formas dista de ser un mero ejercicio de virtud técnica: es parte del arsenal crítico que despliegan estos discursos poéticos para producir una distancia con respecto al presente y, en consecuencia, hacer pensable la alteridad. La «otra lengua» es, por así decirlo, la encarnación de una relación antagónica, que incluye la colisión de diferentes horizontes de sentido y la irrupción de fragmentos o “esquirlas” que horadan el orden simbólico

hegemónico. No resulta especialmente sorprendente que esa colisión genere efectos de opacidad: ponen en juego diferentes «sistemas de signos». La mutua desestructuración entre discurso hegemónico y discurso poético, en los textos analizados, opera ante todo como una dificultad de lectura. Pero en vez de un llamado facilista a “salvar las distancias”, de lo que se trata es de asumir esa dificultad como posibilidad misma de la crítica.

Del hecho de que en determinadas versiones lo poético constituya una forma de extranjería o exilio -en tanto posibilidad reprimida de lo político-, no se infiere que pueda sustraerse válidamente del complejo de prácticas comunicacionales que configuran una formación social. La dimensión comunicacional de lo poético no reenvía a una exigencia de transmisibilidad sino a la participación efectiva de esta clase de discursos en la producción social de sentido que configura nuestras vidas y nuestros vínculos intersubjetivos.

Si, en general, la «poesía» como producto dialógico reenvía de forma constitutiva a la vida social (desmotando la inflación del autor que a menudo ha estado asociado a un cierto discurso del compromiso en posición mesiánica), en particular, las poéticas de la extranjería son indisociables a un lenguaje de la alteridad, subvirtiendo las fijaciones parciales de sentido ligadas a toda «identidad». Es desde la apertura que esas poéticas hacen posible como cabe vislumbrar la posibilidad de otras prácticas comunicacionales, allí donde la diferencia es condición para imaginar formas de comunidad emergentes.

No obstante lo dicho, las dificultades para conceptualizar lo poético persisten. Irreductible a las definiciones al uso, me he contentado con indicar algunas especificidades de la poesía con la que aquí he dialogado, aunque se trate de un diálogo inagotable. Más allá de algunas variaciones terminológicas presentes en la lectura del corpus, en todos los casos persiste la centralidad de esta dimensión exiliar, ante todo, como relación con una lengua mayor en la que irrumpe un momento de desgarradura, no sólo en términos vitales sino también histórico-políticos. La creación poética, en ese sentido, como producto de una historia y una sociedad específicas, se inscribe en las luchas de su tiempo: escribir poesía es también interrogarse por la encrucijada del

presente, incluso si esa interrogación la rebasa para comprometer la existencia humana en toda su complejidad.

Las ruinas de nuestra historia son también ruina del material (lingüístico). Es esa situación de crisis lo que acentúa la necesidad de un trabajo crítico-reflexivo –por definición, precario e incompleto- que apunte cierta poesía en tanto acontecimiento discursivo. La relación entre «poesía» y «exilio», sin embargo, no constituye una invariante estética sino una decisión específica, relativa a formaciones estéticas (post)vanguardistas; a saber, las que ponen en cuestión modalidades comunicacionales sedimentadas y estereotipadas por diversos dispositivos hegemónicos. Es ese cuestionamiento radical el que hace reconocible el carácter político disruptivo de estas estéticas del fragmento, asumiendo un «compromiso» indisociable a la forma¹⁴¹. Unas poéticas exiliarias de este tipo hacen pensable así una implicación político-vital que está ligada, antes que a una tematización explícita de lo social, a un cierto «poder de extrañamiento».

La referencia a la poesía exiliar, como posición crítica, hace posible la anticipación de otro mundo, fuera de las fronteras instituidas. Si hay «exilio» es, en primera instancia, porque la dimensión sufriente persiste: la mácula de la partida, el dolor de una lejanía, la escisión del deseo. El exilio, sin embargo, no constituye un lugar positivamente delimitable: se articula en una pluralidad de líneas de fuga inconciliables, que tienden a dislocar los códigos lingüísticos de la vida social, planteando una comunicación del límite, una lengua que lleva al desierto. No es sorprendente que esa lengua sea también la gramática de la interrogación sin término, comenzando ante todo por la interrogación por la alteridad (y lo que hay de alteridad en nosotros mismos).

Por esa vía, semejante poesía nos aproxima a la experiencia radical del desconocimiento: aquello que constituye el límite para un decir (im)posible. La propia experiencia poética en tanto exilio anuncia una comunidad más allá de la comunidad

¹⁴¹ Como señala Bürger (1997: 163) la “obra de vanguardia” supera la dicotomía entre “arte puro” y “arte político”: “(...) el principio estructural de lo inorgánico es de por sí emancipador porque permite mostrar crudamente una ideología que está cada vez más ligada al sistema. En una interpretación de este tipo coinciden al fin vanguardia y compromiso (...)”. Si bien el autor, a diferencia de Adorno, cuestiona la identidad entre “compromiso” y “forma inorgánica” (como afirmación política), sí admite la coexistencia de “motivos políticos” con otros “no políticos” en una obra que permite “(...) un nuevo tipo de arte comprometido” (1997: 164).

heredada: la falta de hogar trascendental abre así la promesa de un lugar otro que haga concebible formas abiertas y reflexivas de afiliación. Sin embargo, incluso si metafóricamente pudiera ser válido referirse todavía a un “lugar”, como posición enunciativa, no hay nada que se parezca a un “suelo firme”, un basamento inmovible: el poema se mueve, por así decirlo, en arenas movedizas.

Como construcción de sentido no excluye, en tanto contrapartida, lo que lo agujerea, aquello que lo erosiona en tanto “orden simbólico”. El poema está asediado, así, por lo que escapa al sentido: es resultante de una batalla que desestructura lo que es, a su vez, su condición de posibilidad: su ser como superficie significante. Como señala Rowe (2014: 322): “Toda vez que una palabra es pronunciada trae con ella esa violencia propia del antagonismo social”. En efecto, esa “violencia” es lo que impide el cierre de estos discursos poéticos, su institución como orden simbólico cerrado. No obstante el trabajo interpretativo que he planteado, la “lengua loca” en Bustriazo, el “cuerpo” en Temperley, la “fuga” en Negroni, el “tránsito” en Casado, el “mí” en Maillard, el “agravio” en Roffé, “Eleusis” en Calveyra, el “afuera” en Méndez Rubio, el “límite” en Gamoneda o el “canto nuevo” de Sánchez Saornil podrían ser leídos, asimismo, como significantes que *resisten la interpretación*, esto es, términos que reenvían a lo que se sustrae al orden simbólico y que, sin embargo, organizan el juego de las diferencias.

Dicho lo cual, se hace pertinente regresar sobre la problemática de la comunicación no como forma de restablecimiento normativo de una retórica de la transparencia o de la restauración dogmática de un sentido *pleno*, sino en tanto reflexión sobre los modos en que determinados discursos poéticos horadan *formas significantes sedimentadas* y elaboran otras alternativas, marcadas por el exilio. La apertura semántica, en vez de plantearse como una *anomalía* comunicacional, aparece aquí como *constitutiva* de una comunicación no constreñida por las exigencias funcionales de entendimiento. Que esa apertura sea *regulada* de formas diversas, en diferentes instancias de la vida social, señala su condición transversal, no su inexistencia.

En cualquier caso, sostener un vínculo entre «comunicación» y «poesía» no supone atribuir, de forma mecánica, una orientación «comunicativa» a los textos poéticos aquí seleccionados, sino más bien, inscribirlos en una red de relaciones significativas. Si desde una *perspectiva de lectura* dicho vínculo no siempre es nítido -al

menos cuando nos vinculamos con obras difíciles o complejas-, de ahí no se deriva que podamos prescindir de esta clase de análisis que pone en relación un determinado discurso, como construcción significativa, con sus condiciones sociales de producción y recepción. Tanto en un nivel textual como en uno intertextual, referirse a determinadas producciones poéticas sin la remisión a esos contextos histórico-sociales que les dan sentido es convertir la obra en una suerte de mónada inaccesible. Aunque soy consciente del carácter genérico de las referencias contextuales que he trazado en este trabajo, en todos los casos he apuntalado algunas observaciones en esa dirección, ante todo, como forma de pensar los textos poéticos en su diálogo no sólo con otros textos sino también con realidades efectivas.

La referencia a este vínculo, por lo demás, permite inscribir la producción poética en la trama de lo social, poniendo en cuestión el mito individualista que sobrevuela dicha práctica y, por implicación, nuestra formación social en su conjunto. Hablar de «comunicación poética», por tanto, muestra el *lazo social* como fundante de este tipo de producción de sentido, descentrando al sujeto con respecto a dicha producción. Paradójicamente, el malentendido radical que instala la exigencia de una «poesía comunicativa» desconoce la dimensión comunicacional de lo poético. *Grosso modo*, tanto la postura que desvincula «poesía» y «comunicación» como aquella que plantea lo comunicativo como *norma* o *desiderátum* de la poesía, *desconocen* de manera crucial que la *comunicación* no constituye una *opción* lingüística, una *forma electiva* o un simple *recurso retórico*, sino una *condición constitutiva de todo texto (poético o no)*. Para decirlo con Lacan: “La omnipresencia del discurso humano podrá tal vez un día ser abarcada bajo el cielo abierto de una omnicomunicación de su texto. Que no es decir que será por ello más concordante” (Lacan, 2006: 255). Semejante afirmación, lejos de presuponer una coherencia última del discurso asegurada por el sujeto, reenvía la discursividad a aquello que éste no controla: un Otro que opera como «inconsciente».

Por esta vía, sustraer un texto poético del juego comunicacional en el que se gesta constituye un enunciado denegatorio por excelencia, incluso si ese juego no puede describirse en términos de concordancia. Cualquier apelación al campo del lenguaje muestra ya esta implicación en la que un sujeto, en el mismo momento de afirmar su independencia absoluta del Otro, la niega *pragmáticamente*, no sólo por apropiarse de un lenguaje que le precede, sino también por el llamado que ese lenguaje implica en la

constitución de los otros como lectores¹⁴². Semejante posición sitúa así al enunciador en una extraña paradoja: al negar a los otros niega cualquier posibilidad de “obra”, ante todo, porque no habría nada semejante sin la actualización requerida por parte del lector¹⁴³.

En suma, toda poética (sea experiencial o metafísica, sentimental o conciencial, horizontal o vertical, realista o surrealista, oficial o resistencial, ensimismada o comunitaria, por usar algunas dicotomías vigentes en el campo poético español contemporáneo¹⁴⁴) presupone determinadas relaciones de sentido que exceden cualquier intencionalidad comunicativa. El enunciador, así, forma parte de un proceso productivo del cual no sólo no es su punto privilegiado sino que ni siquiera controla de forma plena. Los efectos de sentido que una producción textual genera en destinatarios específicos desbordan las anticipaciones subjetivas, cuestionando la idea de un «sujeto soberano» que gobernaría la lógica de la relación comunicativa¹⁴⁵.

Como contrapartida, sostener un lazo *simple* entre comunicación y poesía no resulta de especial relevancia si no somos capaces de especificar ese lazo. Puesto que *todo lo social –incluyendo la poesía– es susceptible de leerse en términos*

¹⁴² Merece la pena insistir: “Incluso si no comunica nada, el discurso representa la existencia de la comunicación; incluso si niega la evidencia, afirma que la palabra constituye la verdad; incluso si está destinado a engañar, especula sobre la fe en el testimonio” (Lacan, 2006: 242).

¹⁴³ Si tomamos en serio la afirmación sartriana de que “(...) el escritor no puede leer lo que escribe” (1969: 67), esto es, si la sustraemos de una lectura trivial, lo que este enunciado está afirmando es que el poeta no puede leerse a sí mismo como lo haría un lector que pudiera olvidar o neutralizar el proceso de producción. Aunque eso no niega la labor reflexiva que acompaña regularmente los procesos de escritura, señala los *límites* con los que esa labor se topa de forma ineludible. De otro modo, también lo señala Blanchot (1992: 17): “(...) el escritor nunca lee su obra. Para él, es lo ilegible, es un secreto frente al que no permanece. Un secreto, porque está separado de ella”.

¹⁴⁴ Tras estas dicotomías lo que irrumpe es un *uso estratégico* de la *diferencia* como estigma. La operación está ligada no sólo a la voluntad de *privilegiar* como «tradición canónica» uno de los términos en detrimento del contrario, sino también de *desconocer* lo que rebasa esta lógica dicotómica. En este punto, se hace pertinente el señalamiento de Casado (2009: 84): “(...) sólo las excepciones a ese *sistema* bifronte componen la poesía más viva que entre nosotros puede leerse”. Aunque no puedo detenerme en las especificidades que inscriben estas dicotomías en el contexto de un debate crítico más amplio acerca de la poesía española contemporánea, la cuestión es irreductible a una cuestión de nombres o gustos, poniendo en juego el sentido mismo de lo poético. Tal como argumenta Casado (2005b: 14) al referirse a esos debates: “(...) se trataba de cuestionar los criterios básicos que han guiado la elaboración de la historia de la poesía española, al menos desde la guerra civil, y los métodos y convicciones críticas que la sustentaban; me parecía precisa una labor de crítica de la crítica para deconstruir un relato repetido con mínimas variaciones durante cinco décadas, una doctrina oficial que ha llevado la poesía española a un absoluto aislamiento respecto a los modos de pensar lo poético contemporáneo”.

¹⁴⁵ No es otra la dirección que toma una teoría materialista de la literatura. Con Jameson, cabe sostener que “(...) la necesidad crucial de la teoría literaria, en la actualidad, es desarrollar instrumentos conceptuales capaces de hacer justicia a la experiencia postindividualista del sujeto en la vida contemporánea misma, así como en los textos” (Jameson, 1995: 47).

comunicacionales, no avanzamos en nuestro análisis si no podemos especificar las peculiaridades de este *tipo* de comunicación que compromete la práctica poética. La generalización de lo comunicacional paga su precio en la dificultad recurrente para *distinguir* entre producciones discursivas claramente diferenciables.

Identificar sus *especificidades* o, si se prefiere, la *irreductibilidad* del discurso poético, no tiene por qué convertirse en una empresa esencialista en la que nos lanzáramos a buscar propiedades fijas y absolutas de la poesía. Por el contrario, se trata de inscribir lo poético en el campo general de la discursividad, en su posición diferencial con respecto a otros discursos. Contra la idea de una esencia más o menos inmutable de la poesía, cabe tomar lo poético como experiencia comunicacional históricamente cambiante y diferenciable de otras experiencias de sentido. En última instancia, no existe nada como la «poesía» (o la «literatura») al margen de sus constituciones históricas y, por tanto, de su devenir contingente.

Cabe así retornar sobre esa “evidencia” primera: ¿qué significa que la creación poética es una *forma específica de comunicación*? La pregunta, como he señalado anteriormente¹⁴⁶, admite diversas respuestas y no es mi propósito reconstruirlas aquí de forma pormenorizada. Una primera opción argumentativa sería remitir lo poético a un esquema comunicacional más global, habitualmente ligado a la sociología funcionalista. En ese contexto, podría intentar subsumirse lo *distintivamente* poético en un esquema simplificado de la comunicación, extrapolable a un sistema social determinado. Sin embargo, además de las numerosas y justificadas críticas (Williams, 1978; Hall, 1981; Barbero, 1987 y 2002; Verón, 1998; Pasquali, 2007; Méndez Rubio, 2008d; Wolf, 2013, entre otros) que se plantean a esta posición teórica, dicha subsunción omitiría algo decisivo: que tanto la «poesía» como el «exilio» son objetos de conocimiento extraños a este horizonte conceptual.

Grosso modo, se trata de una perspectiva teórica que tiene escasa pertinencia a nuestros fines. Aunque podría señalarse que semejante exclusión tendencial no constituye una objeción *per se* para dicha perspectiva, me exime de un examen crítico minucioso: mantenerse bajo su égida teórica sería condenar a la irrelevancia la cuestión

¹⁴⁶ Al respecto, remito el apartado “Poesía y comunicación” (pág. 40 y ss).

que aquí he procurado elucidar. Sin embargo, no es difícil advertir algunas consecuencias teóricas del análisis: si, como he insinuado, el «exilio» es la condición política de un desplazamiento del presente y si dicho exilio se fragua, si no de forma exclusiva al menos de forma central en cierta producción poética, entonces, la renuncia por parte del funcionalismo a estudiar la *producción poética* no es una exclusión simple realizada por derecho propio, sino una *omisión* significativa que ya no puede ser mantenida legítimamente en el plano de una teoría crítica.

Las dificultades persistentes para elaborar una respuesta, no obstante, rebasan esa perspectiva conceptual y atraviesan transversalmente diferentes *investigaciones teóricamente relevantes*. Al fin de cuentas, “(...) el principal interés de la teoría literaria consiste en la imposibilidad de su definición” (De Man, 1990a: 11). El reconocimiento de esa imposibilidad, sin embargo, no conduce a la inmovilidad: permite trazar diferentes itinerarios de lectura. La carencia de un punto de partida inamovible, pues, no impide elaborar en términos teóricos unas lecturas poéticas específicas, sino que las reenvía a la (relativa) inestabilidad semántica intrínseca a los discursos sociales.

En vez de aislar una «función poética» *privilegiada* por los discursos literarios, se trata más bien de leer lo que, en determinadas condiciones histórico-culturales, distingue unos discursos de otros. Eso supone, al menos, dos desplazamientos complementarios: 1) no cabe atribuir ningún rasgo lingüístico o retórico privativo a lo literario (atribución cuestionada a partir de lo que se conoce como «crisis de la literariedad»¹⁴⁷) y, por extensión, a lo poético, y 2) dado que no hay nada privativo a lo poético-literario, no hay ninguna razón para sustraer la poesía y la literatura del análisis comunicacional.

Dicho de otro modo: puesto que la «literariedad» o la «poeticidad» no están ligadas a propiedades textuales formales más o menos invariantes sino a una disposición de los interlocutores hacia el discurso en contextos lingüísticos e institucionales que implican una serie de sobreentendidos, conocimientos, convenciones y expectativas que se ponen en juego, no hay razones para excluir a estos «juegos de lenguaje» del campo teórico de la comunicación.

¹⁴⁷ Remito al respecto a Todorov (2005), que reconstruye de forma exhaustiva las peripecias de esta crisis.

En esta dirección, la «teoría de los actos de lenguaje» (traducida también como «teoría de los actos de habla») tiene el mérito teórico de religar lo literario a otras clases de discurso que forman parte de nuestras actividades comunicativas (Domínguez Caparrós, en 1999: 99-103). La cuestión, sin embargo, no se resuelve en que la «literariedad» no sería problemática en tanto estaría determinada *de hecho* por los participantes en el campo literario (o “poético” en nuestro caso), a partir de la lectura de un texto como «obra literaria».

Transferir la respuesta a los propios participantes se limita a resituar la problemática en un marco institucional determinado¹⁴⁸, sin despejar la cuestión. Basta con repreguntar: ¿qué hace que unos sujetos reconozcan ciertos productos lingüísticos como literarios o poéticos antes que otros? ¿Qué regulaciones –y decididas por qué sujetos, si fuera el caso- determinan esta pertenencia? Si «literatura» o «poesía» es lo que unos portavoces (autorizados por unas comunidades específicas) seleccionan de la madeja de textos existentes en una cultura dada, ¿qué ocurre con aquellos textos que no son con-validados por esos portavoces? Y si, en efecto, son olvidados o marginados, ¿pierden por ello su estatuto artístico?

Si bien en este punto el deslizamiento de una concepción *estática y esencialista* a una concepción *dinámica e histórica* de lo poético-literario resulta plausible, no es claro que podamos reducir la *literariedad* o *poeticidad* a aquellos productos comunicacionales que cuentan con cierta *legitimación social e institucional*. Aunque no exista ningún rasgo intrínseco que determine de forma unilateral la condición artística de un texto, prescindir de un análisis textual (para exclusivizar un análisis institucional) nos privaría de poder determinar cómo en cada texto se configuran *sentidos específicos con respecto a su propio estatuto*.

La argumentación anterior permite inferir algunas conclusiones provisorias. Ante todo, no disponemos de un «criterio de demarcación» que nos permita establecer, de una vez para siempre, la ciudadanía literaria; la «retoricidad» es una dimensión de

¹⁴⁸ Culler también cuestiona esta solución: concluir que es literatura lo que una sociedad considera literatura es inconducente. “No resuelve la cuestión, sólo la desplaza; en lugar de preguntarnos qué es la literatura, debemos preguntarnos ahora qué es lo que nos impulsa (a nosotros, o a los miembros de otra sociedad) a tratar algo como literatura” (1994: 33).

toda enunciación (aunque existan grados diferenciales de elaboración retórica según los tipos de juegos de lenguaje) y no un rasgo distintivo de lo literario (De Man, 1990b: 11-37). Del mismo modo en que la «literariedad» también está fuera de la literatura, los recursos retóricos tampoco son privativos de los textos literarios y son usados con frecuencia en textos no literarios (Culler, 2004: 29 y ss.). *Mutatis mutandis*, lo poético rebasa la poesía y no hay forma de salir de este escollo como no sea mediante la propia diferenciación lingüística e institucional que, en un momento dado, se produce entre los discursos sociales.

Desde una perspectiva formal, lo que identificamos como «poesía» es la intensificación de ciertas operaciones inherentes al lenguaje en tanto *práctica social*. La «indecidibilidad» formal, esto es, la carencia de un criterio lingüístico o retórico estable, nos instala en un terreno que nos conduce a lo formacional, esto es, al sentido que cada texto (poético) plantea con respecto a su propio estatuto. Situados en este terreno de lo indecible, la lectura detenida (aunque inagotable en un plano hermenéutico) de algunos textos, como la ensayada aquí, rebasa un puro lugar de ejemplificación. Antes bien, muestra diferentes formas de concebir lo poético, distantes a una concepción omnicomprehensiva de la poesía que pretende reducirla a unas reglas fijas. Contra ese reduccionismo teórico he procurado contraponer escrituras diversas que abren, a través de diferentes modulaciones formales, a horizontes singulares de sentido.

Dichas singularidades, sin embargo, no impide reconocer como *regularidad* en esas escrituras diversas un cierto *exilio comunicacional*, entendiéndolo por ello un modo de producción que se desplaza con respecto a los discursos hegemónicos, incluyendo lo que en un momento dado se instituye como «canon» estético dominante. Si bien un *pluralismo crítico estricto* -diferenciable de cualquier forma de relativismo- hace imposible la determinación de algo semejante a la “mejor obra” en términos absolutos, de ahí no se deriva la imposibilidad de identificar una *constelación* de poéticas de especial relevancia. Parafraseando a Aristóteles, puesto que el *ser (literario) se dice de muchas maneras*, no estamos en condiciones de determinar un único *estilo* o más ampliamente, *una* tradición literaria que sería depositaria exclusiva del valor estético. Ello no conduce, por fuerza, a una indiferente coexistencia de discursos que aceptan su equivalencia general, sino al reconocimiento de diferentes alternativas de escritura que, en un momento dado, evaluamos como *valiosas*. En esta dirección, admitir la

multiplicidad como punto de partida no impide evaluar la relevancia comparativa de determinadas producciones poéticas, aunque las pautas valorativas para dirimir tal cuestión distan de ser triviales.

Dicho lo cual, la apertura acerca de lo que constituye lo literario y lo poético, admitiendo que estos términos pueden distinguirse sin ser mutuamente excluyentes, no resulta un obstáculo. Las formas divergentes de significar la poesía reenvían a prácticas sociales específicas y a menudo antagónicas, ligadas eventualmente a diferentes proyectos de escritura. Aunque esas prácticas y proyectos en disputa no permiten *distinguir* la comunicación poética de otras prácticas comunicacionales, pueden ser invocados para cuestionar los intentos prematuros de clausurar los debates acerca de su estatuto.

-II-

En vez de concluir, quisiera esbozar algunas hipótesis de lectura que apuntan a elucidar algunas *especificidades históricas* de determinada comunicación poética contemporánea, ligada a lo que en otro contexto teórico ha sido planteado como «estética de la otredad» (Saldaña, 2013: 273). Recordemos, de forma esquemática, algunas premisas que estructuraron el presente trabajo.

En primer lugar, he señalado la condición transversal de los procesos comunicacionales: el mundo social está estructurado como un tejido de prácticas significantes, ligado de forma constitutiva a lo que Charles Peirce llamó proceso de «semiosis social». No hay vida social que no implique alguna forma de significación¹⁴⁹. Dentro de esta premisa general, aproximarse a un texto poético es abordarlo como producción específica de sentido, cualesquiera sean sus especificidades constructivas e institucionales. Un texto poético es creación verbal; como tal, implica una reflexión sobre el lenguaje, tanto en su aspecto sistémico (lo que Voloshinov denomina «sistema objetivo»), como en su vinculación con sus “usuarios” («interacción»). La «comunicación», así entendida, es condición de existencia de lo poético: toda creación simbólica reconocible como “poesía” (por más que este reconocimiento contenga un

¹⁴⁹ Al respecto, a diferencia de Saussure, Peirce diferencia distintos tipos de «signo» -rebasando el significante lingüístico-. La noción de «signo» es abarcativa: “Cualquier cosa que determina a otra cosa (su *interpretante*) al referirse a un objeto al cual ella también se refiere (su *objeto*) de la misma manera, deviniendo el interpretante a su vez un signo, y así sucesivamente *ad infinitum*” (Peirce, 1974: 59)

momento de extrañeza radical) participa en el proceso infinito de la semiosis social; simultáneamente, esas producciones -al menos desde el simbolismo francés de fines del siglo XIX- no cesan de desplazarse hasta el *límite* mismo del sentido. Así pues, el vínculo entre «comunicación» y «poesía» podría describirse más como una relación de tensión que de subsunción.

En segundo lugar, los textos poéticos seleccionados permiten mostrar otros usos posibles del lenguaje, desestructurando sus usos más habituales que tienden a cristalizar la lengua como norma inquebrantable. Lejos de esa presunta estabilidad, lo que estas producciones poéticas hacen manifiesto es la precariedad e inestabilidad del lenguaje, acorde a la herencia firme de las vanguardias estéticas del siglo XX, incluso si asumimos con Bürger (1997: 113) el carácter postvanguardista de nuestro tiempo, en tanto fracaso del ataque vanguardista a la “institución arte” y de su intento de reintegrar el arte a la praxis vital.

La herencia, sin embargo, persiste como radicalización de la desestructuración lingüística operada mediante la experimentación formal y la exploración en los límites del lenguaje. Sin desconocer una dimensión lúdica presente en esos juegos de lenguaje que he abordado -incluyendo la invención de nuevos lenguajes-, lo decisivo es el cuestionamiento que esa herencia hace posible a partir del extrañamiento lingüístico. El reconocimiento del carácter mundano de la poesía, incluso de aquella que es descripta como “hermética”, implica asumir el poema como “(...) consecuencia de unas relaciones sociales y políticas en pugna” (Said, 2008: 38).

Nada de ello conduce a asumir como *necesario* o *inevitable* las variantes del realismo estético. Por el contrario, las escrituras aquí retomadas reenvían a un cierto espíritu postvanguardista, mostrando simultáneamente la opacidad inherente a todo fenómeno de lenguaje y a su vínculo significativo con el mundo. No es difícil advertir que una de las implicaciones políticas centrales de esas escrituras es la *desnaturalización* de ciertos usos lingüísticos normalizados: trazan líneas de fuga con respecto al presente y en ese trazado delinean una «lengua menor» singular, un desplazamiento elíptico que no niega sus silencios y que exige, ante todo, una (re)lectura detenida, capaz de interrogar sus intersticios y dialogar con sus secretos. La apertura, lejos de ser un obstáculo, se convierte en una forma de incitación al

intercambio. Es precisamente esa *resistencia a la interpretación* lo que evita que el texto se convierta en una superficie fungible que se agota en el mismo acto de su lectura.

De hecho, si la transparencia de la inteligibilidad estuviera garantizada, destruiría el texto, demostraría que no tiene porvenir, que no rebasa el presente, que de inmediato se consume; entonces, cierta zona de desconocimiento e incompreensión es también una reserva y una posibilidad excesiva: una posibilidad para el exceso de tener un porvenir y, por consiguiente, de generar nuevos contextos (Derrida, 2009: 46).

Más que cierta voluntad oscurantista o un específico afán de distinción cultural, lo que en estas poéticas se desafía es una cierta comprensión *inmediata*, abriéndose a la hospitalidad del porvenir de una lectura reflexiva y crítica, que evite la saturación de sentido. Hospitalidad ante el otro –no su rechazo a partir de una relación condescendiente y paternalista. Es precisamente la introducción de ese otro lo que conecta lo poético con la intersubjetividad y sus condiciones de existencia, esto es, con la problemática comunicacional. No es sorprendente la crítica de Barthes (1996: 28 y ss.) a la exigencia de “claridad” como la “última censura”: bajo el pretexto de “jergas”, se le impone al crítico (y al poeta, cómo no) el “lenguaje único” de la claridad, ante todo, como idioma sacralizado, erigido en lenguaje universal¹⁵⁰.

Dicho lo cual, al menos *ciertas experiencias poéticas* pueden describirse de forma fecunda como «exilio enunciativo», esto es, como toma de distancia radical con respecto a las prácticas comunicacionales hegemónicas. Si en primer término operan como *crítica del lenguaje*, de ahí no se infiere que la crítica se agote en su dimensión formal. Por el contrario, abre camino a una crítica material del mundo histórico-social. En ese sentido, ninguna de las poéticas estudiadas se plantea como un mero juego autorreferencial; por el contrario, la desestructuración formal es producto de una

¹⁵⁰ Extendámonos en la cita: “Los interdictos del lenguaje forman parte de una pequeña guerra de las castas intelectuales. La antigua crítica es una casta entre otras, y la “claridad francesa” que recomienda es una jerga como cualquier otra. (...) Esa jerga pasatista no obedece en modo alguno a exigencias precisas de razonamiento, ni se caracteriza por una ausencia ascética de imágenes, como puede serlo el lenguaje formal de la lógica (únicamente en este caso habría derecho de hablar de “claridad”), sino por una comunidad de estereotipos, a veces contorneados y sobrecargados hasta el culteranismo, por la afición a ciertos giros y, desde luego, por el rechazo de ciertas palabras, alejadas con horror o ironía como intrusas, venidas de mundos extranjeros y, por lo tanto, sospechosas” (Barthes, 1996: 30-31). ¿No es esta misma comunidad de estereotipos la que se activa, precisamente, ante la intrusión “horrorosa” de las lenguas extranjeras que arruinan la jerga de la claridad?

disconformidad radical con respecto al presente. La añoranza política de otra sociedad forma parte central de su derrotero, en tanto contrapartida de la crítica. Lo dicho por Lacoue-Labarthe en su estudio sobre Celan (2006: 65) también vale aquí:

(...) la poesía, si adviene, lo hace como la brutal revelación del abismo que, en sí, esconde el arte (del lenguaje) y que lo constituye, no obstante, como tal, en su propia extrañeza. La poesía tiene lugar, puede tener lugar, en el arte. Pero este lugar, no es ningún lugar. El lugar de la poesía, el lugar en el que la poesía en cada ocasión tiene lugar, es el lugar sin lugar de la íntima apertura – algo que, en verdad, habría que concebir como el puro espaciamento que (no) su-ponen los lugares y que les sirve de apoyo, sin apoyo alguno.

En el plano poético, ese deseo político de desplazamiento se fragua, ante todo, mediante un trabajo formal que abre a la dimensión de la alteridad e incluso de lo utópico. Más que disimular las operaciones ideológicas y políticas de todo juego lingüístico, los discursos poéticos aquí recuperados muestran su apertura radical y el quebrantamiento que supone de la lógica realista extensiva a los discursos cotidianos. Su opacidad semántica horada, por así decirlo, el «discurso de la evidencia» sobre el que se estructura el sentido común. Como contrapartida, la opacidad del lenguaje no puede ser desterrada como no sea mediante un gesto autoritario. La «univocidad poética» no es más que un oxímoron. La opacidad de un poema, antes que una amenaza, activa interpretaciones con acentos múltiples y da entrada a la lectura como actividad interpretativa irreductible; en particular, a lo que Culler denomina «principio de cooperación hiperprotegido» (Culler, 2004: 237 y ss.), donde el «pacto de lectura» que acepta el lector consiste ante todo en hacer propias esas dificultades, incluso cuando éstas fueran provocativas o perturbadoras. Es precisamente esa puesta en crisis de nuestro horizonte interpretativo –mediante el cuestionamiento de las categorías de lenguaje y pensamiento que estructuran y reproducen la vida cotidiana- lo que he llamado «exilio comunicacional».

Al cuestionar la “transparencia” del lenguaje coloquial semejantes discursos poéticos reactivan la experiencia del límite: interrogan por lo excluido de ese universo, por las formas de nombrar lo real, por los modos en que constituye simbólicamente un mundo determinado. En suma, apuntalan la hipótesis fundamental de que el lenguaje no es un instrumento neutro sino que está atravesado por una multiplicidad de luchas

sociales¹⁵¹. Aquello que se im-pone como «sentido común cotidiano» no es sino un intento de domesticar el excedente de sentido que caracteriza lo social y que produce necesariamente cierta opacidad.

Dicho lo cual, mi lectura apostó a mostrar cómo cierta producción poética hace explícito ese excedente poniendo en cuestión aquellos discursos que borran las huellas de su propia enunciación. No deja de ser pertinente preguntarse si las distintas variantes del realismo (estético o no), en última instancia, no *encubren sus operaciones interpretativas* y con ello *se inmunizan ante la crítica a sus repertorios lingüísticos y al sentido de realidad que dan por supuesto*. La respuesta que he esbozado aquí es una clara afirmativa. Su eficacia narrativa o poética se basa en presentar como “evidente” (independientemente al sujeto) aquello que es producto de una perspectiva discursiva sedimentada. Se trata, pues, de un *borrado* del sujeto de la enunciación que, lejos de anular al intérprete, le da rienda suelta aunque de forma implícita.

Esto significa que, en última instancia, el realismo debe contradecir de forma tácita lo que propone: a menos que terminemos postulando la condición *inherentemente poética* de lo real, el pasaje de lo extrapoético a lo poético queda relegado de la reflexión. ¿Cómo podría un discurso especular ser “poético” cuando la “realidad” que pretende “reflejar” no lo es? O bien el pasaje a lo poético incluye una dimensión ausente en la «realidad» que concibe como preconstituida, o bien no hay tal pasaje, y en tal caso, el costo de la mimesis es la reproducción de un discurso que no logra constituirse como poético. En ambos casos, las premisas conceptuales sobre la que asienta todo realismo (estético) tambalean: la tesis de una realidad ontológica independiente a la subjetividad que puede reflejarse de forma recta mediante el lenguaje (poético)¹⁵² queda en entredicho, ante todo, porque no puede borrar las propias operaciones del sujeto en la producción de ese pasaje. Dicho en otros términos, un «testimonio» poético fidedigno, más allá de su elaboración formal, es un objeto imposible: niega el trabajo crítico-

¹⁵¹ El énfasis en la «multiacentualidad del signo» de Voloshinov no es sino esta asunción fundamental: todo significante es susceptible de una multiplicidad de significados, dependiendo de su articulación en una cadena lingüística determinada en el contexto de la lucha de clases. Por su parte, Bajtin en el marco de una teoría de los géneros discursivos distingue entre las «unidades de la lengua» -palabras y oraciones- y las «unidades de la comunicación» -enunciados y discursos-, dando un paso fundamental para pensar el lenguaje en sus contextos materiales y sociales específicos, esto es, para avanzar en un análisis de la comunicación en esferas discursivas determinadas, relacionadas a «géneros» específicos (Bajtin, 1982).

¹⁵² Para un abordaje epistemológico del problema remito a Putman (1994).

reflexivo del sujeto y las mediaciones lingüísticas que operan en la constitución simbólica de todo objeto.

Lo precedente, sin embargo, no implica negar toda (idea de) «referencialidad». Si apoyándonos en nuestra lectura cabe cuestionar *cierta conceptualización* de lo referencial reenviada a un presunto terreno incontrovertido o autoevidente, más o menos estable y accesible de forma directa¹⁵³, de ahí no se desprende que lo poético no remita a algo *más allá de sí mismo*, sino más bien que el modo en que el realismo plantea esa referencia es *radicalmente problemático*. El «realismo» como «ideología representacional» (Verón, 2001), al considerar el signo como «reflejo», es auto-ocultación de la productividad del lenguaje y de las operaciones interpretativas que toda cognición implica. Por más que su propósito sea de carácter especular, en última instancia, fracasa en la anulación de la subjetividad¹⁵⁴.

Lo «real», antes que aquel objeto inmediato accesible a la «visión» (sustraída de las “distorsiones ideológicas”), es aquello que la escritura persigue como su espectro, lo que se fuga y que, sin embargo, da sentido a la interrogación sin término que constituye lo poético en sus variantes centrales. A las acusaciones habituales hechas contra las poéticas no-realistas, cabría replicar entonces que lo que está en discusión no es meramente si la poesía *debe* referirse o no a la “realidad” sino, en todo caso, al modo y los términos en que concebimos esa referencia simbólicamente mediada. En síntesis: lo que está en cuestión es el *estatuto de lo referencial*, planteando como ineludible su

¹⁵³ El estudio sobre “Metáfora y referencia” de Ricoeur resulta pertinente, precisamente, para mostrar una «referencia de segundo grado» que introduce lo metafórico. “Así como el enunciado metafórico alcanza su sentido como metafórico sobre las ruinas del sentido literal, también adquiere su referencia sobre las ruinas de lo que podemos llamar, por simetría, su referencia literal” (2001: 293). Si bien no puedo discutir su teoría de la «denotación metafórica» en este contexto, considero que la recuperación del *valor cognoscitivo* de la metáfora permite pensar lo poético, en una de sus dimensiones centrales, como una *específica forma de conocimiento*. Si bien podríamos retomar el debate que cuestiona la frontera misma entre lo literal y lo metafórico o discutir la dicotomía entre metáfora viva y metáfora muerta, tal como hace Derrida (1989b), a mi entender, el movimiento decisivo del texto de Ricoeur es desligar «referencia» y «literalidad». Quizás con Derrida, al cuestionar nuestra seguridad de la «metáfora» como “significación de vecindad entre poesía y pensamiento” (1989b: 64), estemos en condiciones de sostener que puesto que “(...) no hay nada meta-metafórico porque no hay más que metáforas de metáforas (...)” (1989b: 66), cualquier *referencia* se sitúa en ese punto de inseguridad (explícito en ciertos discursos poéticos) que, no obstante, es condición de todo conocimiento.

¹⁵⁴ Una historia de los “estilos literarios”, al respecto, permitiría mostrar las diversas vinculaciones que históricamente se plantean en relación con este “grado cero” de la escritura que es la «transparencia» como “reflejo de la cosa”. Es esa presunta transparencia del significante lo que resulta sospechosa, ante todo, como uno de los efectos fundamentales de la dominación simbólica, en la que se instaura un universo lingüístico que favorece a ciertos sujetos que hablan la “lengua legítima”.

condición *interpretable*. Si esto es así, la disputa interpretativa, que difiere la instancia misma de la verdad, es condición de posibilidad de la crítica recíproca.

En un plano más específico, en el caso de las poéticas de las que me he ocupado, semejante disputa aparece ante todo como una *interrogación por lo desconocido* que cuestiona los mapas cognoscitivos habituales, acentuando la dimensión nómada del pensamiento¹⁵⁵. La «lengua salvaje» en Bustriazo, la «enfermedad» en Temperley, la «Islandia» en Negroni, el «nomadismo» en Casado, la «no-identidad» en Maillard, la «errancia del canto» en Roffé, el «diario utópico» en Calveyra, el «espaciamento nocturno» en Méndez Rubio, lo «inhóspito» en Gamoneda o las «jerarquías invertidas» en Sánchez Saornil operan como puntos nodales que inquietan, ante todo, por lo excluido del orden simbólico dominante.

Dicho cuestionamiento, por lo demás, difícilmente podría plantearse sin la dislocación misma de las *formas de discurso* habituales. Las alteraciones de la sintaxis, la introducción de elementos prosaicos, el uso de elipsis e interrupciones, la recurrencia de neologismos o la fragmentación textual, entre otras operaciones, forman parte de una práctica lingüística que toma distancia con respecto a las formas sancionadas de discursividad. Antes que simple recurso estilístico, semejante dislocación formal aparece como condición de un exilio que es también crítica al presente. El mundo desaparecido de los pueblos originarios, la invisibilidad de los enfermos, las jaulas de la certeza cotidiana, el tiempo de la derrota, el flujo alterado de la conciencia, la semiología del terror, el recuerdo del frío, el daño de la historia, el olvido de las heridas o el vuelo sofocado constituyen nudos de esa crítica (poética y política) que prepara las condiciones para trazar una vida y una sociedad diferentes. Dan cuenta de su negativa a ceder a lo catastrófico y en esa negativa hacen concebible una resistencia vital ante toda forma de colonización sistémica.

La poesía así concebida, antes que ejemplificación de lo conocido aparece como *alumbramiento*, producción de unas significaciones que desestructuran y reestructuran

¹⁵⁵ En varias ocasiones Gamoneda ha insistido en este punto: “El trabajo se inicia y fundamenta en la eliminación, en la tachadura (...)” (Gamoneda, 2004: 6). Un texto literario que no pone en juego nuestro no saber resulta *redundante*. De la tachadura de lo ya-sabido nace la escritura poética. ¿No es esa la búsqueda de una «poesía del conocimiento» por parte de Valente? La premisa que parecen compartir, junto al surrealismo, podría formularse de la siguiente manera: la poesía es irreductible a un lugar de *ilustración* o *ejemplificación* de una teoría elucidada por otros medios.

nuestros saberes o, si se prefiere, que muestran los límites de nuestro conocimiento actual. Sólo así puede comprenderse cabalmente la cita de Paz (1986: 112): “El decir poético dice lo indecible”. En vez de reenviar esa indecibilidad a un problema de escasez de significantes, de lo que se trata es de mostrar cómo esa indecibilidad es producto del exceso semiótico, inherente a la multiplicidad de prácticas de comunicación. La referencia al carácter elusivo de lo poético, a la condición constitutiva del enigma en el proceso de creación poética, etc., no son simples artilugios para disimular nuestra incapacidad individual de especificar aquello que constituye el ser (inestable) de lo poético, sino la aparición recurrente de los *límites de la simbolización*¹⁵⁶. Es esa fidelidad al enigma presente (en el poema) lo que hace que en *nuestra casa* (aunque se trate de una *nostredad* marcada por la *otredad*) *nos saludemos con la oscuridad*.

«Opacidad» y «exceso», en suma, aparecen interrelacionados en estas formaciones poéticas bajo la forma de una resistencia a convertir sus creaciones simbólicas en meros *ejemplos* de teorías preexistentes. Ahora bien, un discurso poético así estructurado, más que instaurar una «nueva codificación», es destrucción de la máquina codificadora que instaura la pretensión de univocidad en los juegos de lenguaje. Como *estallido*, constituye una *puesta en acto de la opacidad* inherente a la comunicación humana.

La cuestión resulta irreductible a lo epistemológico. Puesto que *somos* en esa oscuridad, una poética consecuente con esa ontología no puede sino producirse como extrañeza con respecto a las jaulas de lo familiar o a lo familiar como jaula. Conecta a la existencia humana y compromete un *proyecto de autonomía*: el exilio no es sino la posibilidad, siempre asediada, de una práctica de la libertad.

¹⁵⁶ En un plano más acotado, cabe mencionar aquí la cautela que Freud mantuvo a lo largo de toda su trayectoria intelectual para referirse a lo poético. Al momento de referirse a la creación poética y a los poetas mismos, Freud remarca no sólo el mutuo enriquecimiento entre “poesía” y “psiquiatría”, sino el carácter precursor del poeta: “El poeta —oímos decir— debe evitar todo contacto con la psiquiatría y dejar al médico el cuidado de describir los estados patológicos. Mas, en realidad, todos los poetas dignos de tal nombre han transgredido este precepto y han considerado como su misión verdadera la descripción de la vida psíquica de los hombres, llegando a ser, no pocas veces, precursores de la ciencia psicológica” (Freud, 2006: 1306).

-III-

Por más incompleta que fuera mi lectura precedente, permite reincidir en lo que constituye la tesis central del presente trabajo: el «exilio poético» –la invención de otra lengua- no es simple destierro de la comunicación, sino producción de otra forma comunicacional: aquella que disloca los automatismos lingüísticos de la vida cotidiana e institucional. A través de su vínculo fundante con la opacidad, la experiencia de lo poético –en tanto *comunicación de una distancia*- produce la reactivación del sentido, incluyendo el sentido del extrañamiento.

En ese movimiento de exilio con respecto a las certezas del sentido común (fijadas a través de un complejo de prácticas hegemónicas) el sujeto poético en cuestión, con independencia a su intencionalidad comunicativa, es *lanzado a un intercambio simbólico* que no controla. Paradoja de todo texto: en el momento de su circulación y recepción -esto es, en las fases en que se *extraña* de quien lo formuló- adquiere su rango específico (sea *poético* o cualquier otro)¹⁵⁷.

Lo dicho permite distinguir determinada «composición retórica» -como producto lingüístico- y lo que llamamos «literatura» o «poesía» -como producto comunicacional-. Despeja la pregunta sobre el estatuto de un texto *inédito*. Del mismo modo en que su constitución formal inmanente no es suficiente para determinar su condición, de forma similar tampoco es lícito establecer su carácter sobre la base exclusiva del valor que le asigne una específica comunidad de interpretación. El *devenir literario o poético* de un texto es, simultáneamente, un hecho de lenguaje y un hecho de comunicación¹⁵⁸. En suma, el «estatuto» de un texto depende de las condiciones sociales en que ese texto se mueve: de su circulación dentro de una comunidad interpretante que le asigna un sentido específico (enmarcándole dentro de clases o géneros de discurso) en interacción con las propias disposiciones textuales.

¹⁵⁷ La autonomización del discurso literario con respecto a su autor es un fenómeno particular de una regularidad comunicacional más amplia: en último término, todo producto comunicativo se independiza en su sentido de su productor, a partir de las diferentes apropiaciones de sus destinatarios. Esta intuición, por su parte, fue formulada por Georg Simmel de una forma general: “La mayor parte de los productos de nuestro crear espiritual contienen en el interior de su significación una cierta cuota que nosotros no hemos creado. (...) en casi todas nuestras realizaciones hay contenido algo de significación que puede ser extraído por otros sujetos, pero que nosotros mismos no hemos introducido” (Simmel, 2001: 348).

¹⁵⁸ Semejante distinción, por lo demás, permite explicar que una comunidad interpretante (o un miembro destacado de la misma) niegue rango literario a un texto y, en otra época o bajo otro horizonte interpretativo, ese mismo texto sea incluido dentro del campo.

Una implicación decisiva de lo precedente es que la poesía erosiona cualquier demarcación basada en criterios puramente lingüísticos. El reenvío de un texto a sus condiciones histórico-sociales supone que, de antemano, las fronteras de género que lo diferencian de otro tipo de productos comunicacionales no son fijas; todo lo más, cabe pensarlo en su posición *diferencial* con respecto a otros discursos sociales, sin asignarle un lugar ontológicamente estable (Eagleton, 1993: 131-132). Desde un punto de vista histórico, la constatación de esa difuminación de fronteras es nítido: en vez de un género lingüístico bien recortado, lo poético se desborda por todas partes; antes que el tranquilo confinamiento en la institución artística, su materialidad irrumpe de maneras heterogéneas. El cortocircuito resulta claro: el objeto “poesía” se hace poliédrico, radicalmente inestable. Sus “funciones” (por usar un término equívoco) se hacen tanto más plurales en cuanto se inscriben en diversos contextos histórico-culturales (Norio, 2012: 10 y ss.).

Llegados a este punto, el paso decisivo que cabe dar es hacer de esa *inestabilidad de lo poético* el punto central para cuestionar una *especificidad esencial o trascendental*, desplazándonos a la pragmática comunicacional, en tanto terreno en el que estas formas discursivas, de forma deliberada o no, se distancian de los juegos de lenguaje hegemónicos¹⁵⁹. La historia de la poesía contemporánea, en sus mejores versiones, es la historia de un alejamiento, de una autonomización tanto formal como semántica con respecto a los discursos sedimentados, como posibilidad misma de *decir lo que permanece indecible*.

Kristeva resume esta posición de una forma inmejorable, haciéndola extensible a la literatura:

Lo que escritor –y el extranjero, ese traductor- transfiere a la lengua de su comunidad es la lengua singular de su «memoria involuntaria» y de sus sensaciones. (...) Traductor en este sentido, el escritor es radicalmente otro, el extranjero más escandaloso (Kristeva, 2000: 82-3).

¹⁵⁹ La inestabilidad del sentido forma parte del sentido mismo de lo poético. Desde esta perspectiva, la comunicación poética pone en cuestión los límites de lo enunciable y al hacerlo, en sus momentos más fecundos, desafía una «voluntad de verdad» prevaleciente en una sociedad.

Testimonio de una experiencia de extranjería y de los dramas de la individuación, lo literario es permanente «borrador de inconsciente» que se transpone en la forma del texto. En su *amor por la otra lengua* violenta el discurso de los clanes: el escritor así concebido conquista con sus trazas la extranjería, abandonando la familiaridad de su lengua materna. “El que habla la «otra lengua», nuestro extranjero- traductor, es invitado a callar, a menos que se una a alguno de los clanes existentes, a una de las retóricas en vigor” (Kristeva, 2000: 68). Ni el silencio ni la asimilación pueden conformar a ese extranjero; la invención de caminos para partir es parte de ese inconformismo.

-IV-

¿En qué sentido *toda* poesía podría encajar con esta perspectiva del extrañamiento, no tanto como simple *técnica estética* sino como modo de vinculación con lo real, esto es, como «expediente deslegitimador» (Ginzburg, 2000: 32)? Ya he sugerido que antes que semejante totalización, mi propósito ha sido mostrar cómo semejante posibilidad late en determinados discursos poéticos. La extranjería –y más todavía el exilio- remite a formas poéticas *específicas*; corresponde a momentos históricos específicos y a formaciones poéticas concretas. Su movimiento singular implica tanto el *extrañamiento lingüístico* como la *extrañeza radical* suscitada por un deseo que lleva más allá de las fronteras instituidas en el presente. Así, si por una parte no toda poesía actual puede inscribirse de forma válida en este movimiento extraterritorial, por otra parte, sin ese movimiento buena parte de la poesía contemporánea sería impensable, desde Mallarmé o Rimbaud hasta nuestros días¹⁶⁰.

La «regionalidad» del intento de fijación del sentido de lo literario como «exilio comunicacional», por tanto, limita sin invalidar la tesis de partida. Si por un lado pretende dar cuenta de cierta producción poética, por otro lado permite interrogar aquellas formaciones poéticas que aspiran a conservar su proximidad con los *lenguajes normalizados* (en particular, aquellas formaciones que tienen pretensiones críticas). Al fin de cuentas, ¿en qué sentido una estrategia poética subversiva puede

¹⁶⁰ “El distanciamiento no es más que un ejemplo de un fenómeno más amplio, que es la historicidad de las categorías que usamos para distinguir los hechos de cultura; éstos no existen en lo absoluto, a la manera de las sustancias químicas, sino que dependen de la percepción de quienes los utilizan” (Todorov, 2005: 36).

omitir de forma válida la crítica radical al lenguaje o prescindir de los recursos y estrategias que constituyen la historia específica del campo poético? ¿Qué consecuencias tiene un cierto discurso poético marcado por la *falta de extrañeza*? Aunque no pretendo responder a semejantes cuestiones, estas decisiones estéticas no sólo no son autoevidentes sino que tienen implicaciones ético-políticas que requieren ser elucidadas, más allá incluso de la consideración de la «calidad técnica» de los productos comunicacionales en cuestión.

Por lo demás, cualquier proyecto de «demarcación» rigurosa se enfrenta a problemas tanto teóricos como metodológicos quizás insalvables. Sin embargo, el fracaso de una demarcación universal y estable no tiene por qué privarnos de reconstrucciones parciales. Puesto que no existe un «criterio» transhistórico para construir una definición de «poesía» que incluya *todos* los productos discursivos reconocidos socialmente como “poéticos”, la “verdad de la poesía” es la instancia aplazada, aquello por lo que se lucha pero también el espacio mismo de la lucha. Cada formación poética (y, por extensión, cada «teoría estética» o «literaria») produce sentidos específicos de lo que está en juego en esas experiencias de lenguaje. No existe tal cosa como un «sentido trascendental» o una «verdad última» de la poesía y de la literatura, sino formaciones discursivas en pugna que plantean determinados principios de lectura en torno a esas prácticas sociales.

Más aun, las pugnas son irreductibles a lo que en términos de Searle llamamos «dimensión constatativa» o descriptiva: implican necesariamente una «dimensión regulativa» o evaluativa que orienta esos juegos de lenguaje (Searle, 1994: 178 y ss.)¹⁶¹. Para atenerse al siglo XX, habría que mencionar las polémicas estéticas generadas por las vanguardias literarias (desde el modernismo al surrealismo, pasando por el dadaísmo, el futurismo, el ultraísmo o el concretismo, entre otros), sin omitir la propia lucha teórica entre el formalismo, el estructuralismo, la nueva crítica, la hermenéutica, las teorías de la recepción, la fenomenología, el postestructuralismo y, en una medida más oblicua, el marxismo y el psicoanálisis. En conjunto, hacen manifiesta ante todo la *verdad de la lucha*, por retomar la expresión de Bourdieu.

¹⁶¹ En la traducción de Valdés Villanueva esta distinción se plantea entre “enunciados descriptivos” y “enunciativos evaluativos”.

En suma, la práctica poética compromete ciertas ideas acerca de lo que *debe ser el trabajo artístico*. La distinción entre lo «fáctico» y lo «normativo» no habilita a una separación rígida entre ambos tipos de enunciados. La escritura poética compromete, de forma tácita o reflexiva, una dimensión programática que le es indisociable y que, sin embargo, no está exenta de cierta ambigüedad estructural. En esa dimensión genérica, cabe ensayar la siguiente tesis: la comunicación poética es aquella que tiende a subvertir, mediante procedimientos y técnicas diversas, lo que en una cultura hegemónica es considerado «comunicable», esto es, objeto de discurso. Más que una relación de continuidad o de simple ruptura entre esa cultura y esa comunicación, de lo que se trata es de pensar cómo cada formación poética articula dicha relación contingente.

La indeterminación conceptual de semejante tesis, sin embargo, persiste y no constituye ningún criterio firme para distinguir lo poético de lo extrapoético. El momento de “universalidad” que podría encarnar se paga con cierta vacuidad. Todo lo más, hace pensable el vínculo tenso, eventualmente conflictivo, entre «hegemonía» y «poesía»; un conflicto que se manifiesta como distancia lingüística, extrañamiento con respecto a la lengua materna, pero también como cuestionamiento radical del mundo social de la que emerge.

Si bien he señalado que la salida de la inestabilidad semántica de lo poético podría plantearse en una huida hacia lo «formal» -la materialidad del lenguaje- y el peculiar trabajo que la poesía hace de esa materialidad, se trata a lo sumo de una *diferencia de grado* con respecto a otros juegos de lenguaje. Con ello, la problemática misma se desplaza: en vez de desconocer las constelaciones semánticas que esas formas configuran, se trata de analizar, en términos de Williams, lo «formacional», esto es, aquello que llamamos «materialidad del sentido». Sólo entonces la afirmación de que la poesía moderna en sus mejores versiones puede ser leída como un campo de resistencia político-cultural adquiere todo su espesor, rebasando el puro formalismo. Aun cuando es claro que esa poesía no está exenta de ser reapropiada por el mercado artístico en tanto *mercancía cultural de elite*¹⁶², como formaciones artísticas plantean una relación antagónica con el mundo heredado.

¹⁶² Aunque pensar los vínculos específicos entre «poesía», «industrias culturales» y «cultura masiva» excede los objetivos de este trabajo, valga señalar que la dimensión resistencial y subversiva de esa clase

Una tesis así, aunque deba limitar su alcance histórico-universal, contribuye como contrapartida a interpretar ciertas producciones poéticas en tanto *construcciones abiertas de sentido* que permiten imaginar un desplazamiento «más allá» del presente. Pero en vez de situar ese «más allá» en una realidad metafísica, lo conectan a un mundo histórico-existencial. La «politización de la estética» (Benjamin, 1991), la crítica a la «cultura afirmativa» (Marcuse, 1967), la reivindicación de la literatura como «praxis» (Marcuse, 2007) ligada, por su parte, al cuestionamiento del «hombre unidimensional» (Marcuse, 1999)¹⁶³ o la «teoría estética» negativa (Adorno, 1983), vienen a recordar que la *infelicidad*, antes que una condición abstracta general, es una resultante histórica. El carácter no reconciliado del arte literario se convierte en crítica del presente. En nuestros términos, el exilio comunicacional de la poesía no es sino el recordatorio de la posibilidad reprimida de un cambio histórico-social concreto que, por lo demás, no supone el arribo a una «sociedad final»¹⁶⁴. Merece la pena detenernos en una cita de Adorno (1983: 114):

En la aparición de algo inexistente, como si existiera, es donde encuentra su piedra de escándalo la cuestión sobre la verdad del arte. Por su misma forma está prometiendo lo que no existe y formulando objetivamente la exigencia, por precaria que sea, de que eso, por el hecho de aparecer, tiene que ser posible.

Las aproximaciones realizadas a diversas poéticas sugieren que esa promesa es susceptible de formularse de maneras diferentes, mediante operaciones de montaje, fragmentación, dislocación e incluso destotalización de la «obra» como recordatorio de

de poesía no excluye -incluso de forma contradictoria- una articulación determinada con mercados editoriales específicos, susceptibles de convertir esa dimensión crítica en un aspecto promocional destinado a públicos minoritarios que se *distinguen* a partir de sus consumos culturales. Ahora bien, que en las condiciones culturales actuales los bienes artísticos sean gestionados de forma privada no equivale a sostener que carecen de potencial crítico: el intento de asimilación sistémica presupone una tensión con la propia lógica, relativamente autónoma, de la obra poética.

¹⁶³ Tiene razón Yvars (2007: 12) cuando señala que la propuesta revolucionaria de Marcuse es de «emancipación individualista» contra los controles ideológicos del capitalismo avanzado. Quizás esa sea una de las consecuencias fundamentales de las totalizaciones realizadas por este autor, que se convierten en aporías cuando no permiten concebir las prácticas resistenciales que se dan en el seno del capitalismo. A ese individualismo estético puede interpretárselo como una «respuesta de desesperación» ante su diagnóstico de la *racionalidad tecnológica* como razón capitalista, dejando escaso margen para pensar intervenciones colectivas de orientación transformadora.

¹⁶⁴ En un importante texto centrado en la pregunta que año formulara Lenin con respecto a *qué hacer*, Derrida nos recuerda una vez más la necesidad política de *soñar*. No hay cambio que no se ampare en un sueño, en la posibilidad de imaginar lo porvenir, manteniendo abierta la distancia entre lo real y lo soñado como condición misma de una política de la justicia (Derrida, 1997c).

lo no reconciliado. La insistencia de Adorno [2006: 55] en que “(...) el todo es lo no-verdadero” apunta a esa ruptura formal que hace aparecer lo posible.

De este modo, en vez de remitir el sentido crítico de lo poético a su inmediatez política, suprimiendo lo que hay de extrañamiento con respecto al mundo heredado, se trata de tomar en consideración estas formas poéticas (irreducibles a «creaciones individuales») que desafían las instituciones sociales dominantes, incluyendo la institución de la lengua. El *devenir extranjero* de la poesía equivale, así, al cuestionamiento de unos lenguajes heredados que sostienen las estructuras del presente. No hay distanciamiento con respecto a lo existente que no comience por la puesta en cuestión de las categorías lingüísticas que lo articulan. Es ese cuestionamiento el que abre a *otros* sentidos que hacen imaginable una salida a un presente asfixiante. Quizás en ese contexto pueda leerse mejor lo que apuntaba Artaud (2007: 97): “No hay nadie que haya jamás escrito, o pintado, esculpido, modelado, construido, inventado, a no ser para salir del infierno”.

-V-

Realizar una lectura tentativa de determinado corpus poético, antes que corroborar una teoría general o inducir unas hipótesis generalizadoras, permite esbozar unos enunciados relativos a la *dimensión comunicacional* de formaciones poéticas específicas. Más que un conjunto estable de atributos, he sostenido *simultáneamente* la heterogeneidad radical de lo poético y la posibilidad de trazar un juego de semejanzas en esa heterogeneidad.

La búsqueda de una «definición» -casi siempre dudosa y hasta donde conozco, no demasiado convincente- no es una condición *indispensable* para avanzar en el conocimiento de lo poético. Puestos a construir unos “parecidos de familia” puede que no lleguemos mucho más allá de esa «música de ideas» de la que hablaba Víctor Hugo para referirse a la poesía o una exploración en las posibilidades rítmicas de la palabra. Su historicidad es un fenómeno insoslayable y cualquier intento de conceptualización (cualquier «teoría» poética) debe pasar por el tamiz de la historia interna de la poesía, conectada a la historia cultural en la que se inscribe y, en general, al contexto histórico en que se formula.

La experiencia de la relatividad histórica de las *formas poéticas* y, en general, de la «literatura» como categoría moderna, no necesariamente conduce al *relativismo historicista*: precisamente porque somos capaces de reconstruir la experiencia de la poesía como una *experiencia de sentido*, es que también podemos reconocer lo que en esa experiencia apunta más allá del contexto particular en que se formula, trazando una cierta «universalidad» *espectral*, en tanto invoca a los ausentes no sólo como agentes históricos sino también como *especímenes* de esa peculiar *especie* que llamamos humanidad.

Aunque no considero necesario escribir una “nota necrológica” sobre la literatura (Eagleton, 1993: 242), no hay ninguna *diferencia esencial* con otros discursos sociales o prácticas discursivas. De ahí, sin embargo, no se deriva la imposibilidad de un *estudio diferencial* de esos discursos o la construcción de objetos teóricos específicos y contextualizados. Si el *ser inestable* de lo poético es significado por prácticas discursivas en las que necesariamente participan sujetos diversos (autores, lectores, editores, críticos, periodistas, etc.), entonces, toda «definición» con pretensiones universales será objeto de disputa, en tanto apunta a instituir ciertas pautas de legitimidad estética en detrimento de otras posibles.

Dichas «pautas de legitimidad» -que pueden coagular en «canon»-, sin embargo, son regularmente cuestionadas apelando a contraejemplos que las definiciones excluyen, sea mediante antologías, contracríticas, reseñas o la reescritura misma de la historia poético-literaria de un período. En suma, la historicidad radical de la poesía y la pluralidad de sentidos cambiantes que adquiere en la historia, impide su cristalización como *concepto cerrado*. Comprobar esta precariedad conceptual supone el reconocimiento de que *los discursos poéticos* no pueden aislarse de forma válida del campo general de la discursividad. La inscripción de un texto como *poético* se efectúa por su entrada en una red de relaciones de comunicación: aquellas que permiten *significar socialmente* un discurso como poético.

Semejante indefinición estructural, por tanto, no puede ser resuelta a partir de una intervención teórica. Su sentido emerge en una red estructurada de interacciones simbólicas. Una teoría de la obra de arte como «mónada», tal como hace Adorno, desde

este punto de vista, puede ser reinterpretada de forma plausible como *una estrategia de resistencia a la integración con respecto a un mercado artístico serializado* en el que las exigencias de comunicabilidad son, meramente, exigencias de transparencia para un consumo facilista que reafirma las formas de conciencia y orden existentes. Pero incluso estas formas de resistencia textual *comunican* una distancia social e ideológica con respecto a lo instituido: marcan un *exilio* que, lejos de quebrar una relación de sentido, la produce como *distancia ideológica*. Quizás en ese punto siga siendo válido referirnos a la «soledad» de la obra: su forma constituye una denuncia contra la creciente reificación del ser humano.

Sin embargo, no podría haber «conmoción» ni «disonancia» ni «negatividad» si el arte (poético) no ingresara en la trama comunicacional de lo social. La presencia fantasmática del Otro –antes incluso que *los otros* como interlocutores concretos- es indeterrable: aquella instancia que (imagino) me *llama* a la escena de la escritura, un llamado al que respondo *necesariamente* mal y al que, sin embargo, debo responder con mi *responsabilidad*. Como contraparte, la labor poética consiste menos en la preocupación de *hacer comunicable* que de articular *modalidades comunicativas específicas*. El más radical hermetismo *comunica* una distancia con el lector, una región de ininteligibilidad que, lejos de *suspender o cancelar* la diseminación semántica, la incita: abre a una pluralidad de significaciones *indecidibles* que ningún desciframiento hermenéutico podría salvar, apelando al sentido definitivo o a la verdad última de un texto¹⁶⁵. El discurso del amo que pretende dominar el campo simbólico se revela finalmente impotente para despejar la ambigüedad estructural de las prácticas poéticas. Para resumirlo con Blanchot (1992: 187):

La comunicación de la obra no reside en haberse vuelto, por la lectura, comunicable a un lector. La obra es en sí misma comunicación, intimidad donde luchan la exigencia de leer y la exigencia de escribir, combate entre la medida de la obra que se hace poder y la desmesura de la obra que tiende a la imposibilidad, entre la forma en que se capta a sí misma y lo ilimitado en que se niega, entre la decisión que es el ser del comienzo y la indecisión que es el ser del recomienzo.

¹⁶⁵ Si es cierto que la historia de la metafísica reprime la escritura (Derrida, 1971: 339 y sig.), la tarea deconstructiva no consiste en invertir la tradición metafísica, sino en alterar sus dicotomías, comenzando por el habla y la escritura, introduciendo una lógica suplementaria en la que lo metafórico “infecta” la literalidad. “La esencia extraña del suplemento consiste en no poseer esencialidad: siempre puede no tener lugar” (1071: 394). Este “peligroso suplemento” violenta lo que se supone que hay de “natural” en la lengua: suplente y vicario, pervierte la normalidad del habla.

Valga apuntar, finalmente, una reflexión venidera con respecto al silencio. Introducir lo comunicacional *en* lo poético es preguntarse no sólo por el campo de la palabra sino también por el campo del silencio. No haría justicia en mi análisis del corpus si no remarcara, aunque fuera de forma insuficiente, la importancia que adquieren en los textos los espaciamentos, las pausas versales y estróficas, las elipsis, las perífrasis, las capitulaciones, en suma, aquello que se sustrae de lo simbólico y que, no obstante, colinda con éste. La «rotura» presente en las diferentes escrituras que aquí he abordado puede reinterpretarse, precisamente, en esa dirección: también el decir poético nace de un silencio, de un intervalo o de una distancia consigo mismo.

Recuérdense las palabras de De Man: “(...) el poeta, por su parte, sólo oye el silencio. Y si inventa las palabras es sin duda con la esperanza de romper ese silencio” (De Man, 1996b: 174). Habría aún que preguntar: ¿qué hay del silencio en la poesía y qué significa ese silencio siempre plural e irreductible? Al fin y al cabo, está “(...) la obligada reivindicación de un mutismo siempre latente en todo poeta” (Milán, 2004: 23).

Quizás ese «mutismo» no sea más que la consecuencia de nuestra consciencia de los límites del lenguaje, incluso de ese lenguaje que la institución poética radicaliza con voluntad de construir un lenguaje de los límites. Si hay algo indecible en estas poéticas en su exilio, ello se debe, antes que a una mística de lo inefable, a la experiencia ineludible de una distancia entre lo dicho y lo que habría sido necesario decir, entre la necesidad de callar y la imposibilidad de hacerlo, en definitiva, la experiencia de la escisión que late en estas construcciones poéticas.

Es precisamente esa escisión la que plantea el poema, ante todo, como conjugación de palabra y silencio. Incluso en aquellos discursos ligados a «estéticas de la proliferación», podría reconocerse una «economía lingüística», más o menos reticente, que estructura lo que se dice y lo que se omite. Es esa economía lo que hace pensable el texto como «superficie intersticial»: espacio en el que lo dicho siempre

asienta en un hueco. Que esa superficie esté afectada por *inscripciones blancas* significa, ante todo, su imposibilidad de operar como una máquina autosuficiente.

Es mediante esa «apertura» por la que ingresa el otro, haciendo concebible una *comunidad* del lector con los textos poéticos, incluso si estos textos –como ocurre con los aquí reunidos– implican una dificultad de lectura. En vez de eludir dicha dificultad, entiendo que la labor de una crítica dialógica, antes que limitarse a una sola consideración estética de la forma o de la estructura textual, debe apuntar a reconstruir las posibilidades de sentido que esos textos ponen en juego en contextos específicos. Si la intersubjetividad es constitutiva de lo que llamamos “literatura” o “poesía”, entonces, la creencia en la autosuficiencia del texto (al modo estructuralista) es una empresa estructuralmente insuficiente. No cabe descartar que esa visión impida leer un poema como *algo más* que un *artefacto* o una *máquina lingüística reluciente*, borrando su conexión con nuestras añoranzas y emociones más profundas, en suma, con la existencia humana histórica y socialmente situada.

Por más controversial que resulte cualquier referencia a la «verdad» como punto de clausura de un texto, no por ello cabe desconocer sin más la implicación de la poesía en su interrogación, no tanto como operación teórica como en cuanto búsqueda práctica de unos valores que nos ayuden a vivir, a afrontar el abismo que nos constituye, a construir mediante un diálogo siempre inconcluso sentidos en común para con-vivir con la *alteridad*, más allá del escepticismo y del dogmatismo. Es quizás esa *promesa de verdad* la que otorga relevancia vital a los discursos poéticos, incluso si para ello necesitan desplazarse hasta los límites de lo (in)decible.

Bibliografía consultada

ABNUR, Viviana (s/f): “Radiografía de la Pampa”, en Revista electrónica “La massmédula”, versión digital en <http://www.revistalamasmedula.com.ar/nro2/nota5.htm>

ADORNO, Theodor (1984): *Crítica cultural y sociedad*, Sarpe, Madrid.

____ (1983): *Teoría estética*, trad. F. Riaza, Orbis, Barcelona.

____(1992): *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid.

____(2006): *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, trad. J. Chamorro Mielke, Akal, Madrid.

ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max (1997): *Dialéctica del Iluminismo*, Sudamericana, México.

AGUADO, Jesús (2001): “Chantal en los bosques”, en MAILLARD, Chantal (2001): *Hainuwele*, Cuatro Estaciones, Lucera.

AGUIRRE DE CÁRCER, Nuño (2012a): “Málaga-Benarés-Bélgica: un recorrido por la obra de Chantal Maillard”, conferencia en el Instituto Cervantes de Nueva Delhi.

____(2012b): *La actitud contemplativa a través de la obra de Chantal Maillard*, Tesis doctoral, UAM, Madrid, inédito.

____(2013): “Chantal Maillard y la India”, en “Papeles de la India”, vol. 42, N° 2.

AGUIRRE, Osvaldo (2013): “Palabras del editor”, en ROFFÉ, Mercedes (2013): *La interrogación incesante*, Amargord, Madrid.

AIRA, César (1998): *Alejandra Pizarnik*, Beatriz Viterbo, Rosario.

ALAIN-MILLER, Jacques (2010): *Extimidad*, trad. N. González, Paidós, Buenos Aires.

ALCÁNTARA POHLS, Juan (2008): “Héctor Viel Temperley y la desposesión de la escritura”, en TEMPERLEY, Héctor Viel (2008): *Poesía completa*, Aldus, México.

___(2003): “El yo extrañado y el poema disponible: *Hospital Británico* de Héctor Viel Temperley”, en Revista “Altertexto”, N° 1, Vol. 1, 2003.

ALEMÁN, Jorge (2003). *Derivas del discurso capitalista. Notas sobre psicoanálisis y política*, Miguel Gómez Ediciones, Málaga.

ALIAGA, Cristian (2007): “Bustriazo Ortiz. El aura de un poeta pampeano y universal” en Revista “Confines”, N° 3, La Patagonia.

___(2008): “Juan Carlos Bustriazo Ortiz”, en BUSTRIAZO, Juan Carlos (2008): *Herejía Bermeja*, Ediciones en danza, Buenos Aires.

ALONSO CARPIO, Isaac (2007): “Como signos en un palimpsesto”, en Revista *7 de 7*, N° 6, abril de 2007.

ALTHUSSER, Louis (1999): *La revolución teórica de Marx*, trad. M. Harnecker, Siglo XXI, México.

ANCET, Jacques (2000): “Éxtasis blanco”, trad. Amelia Gamoneda Lanza, en GAMONEDA, Antonio (2000): *Libro del frío*, Germanía, Alzira.

ARAGON, Louis (1996): *Habitaciones. Poema del tiempo que no pasa*, trad. G. Albiac, Hiperión, Madrid.

ARTAL, Roxana y Mazzocchi, Laura (2014): “María Negroni. Una isla en movimiento”, Revista Evaristo Cultural, N° 10, 2010, Buenos Aires, versión electrónica en <http://www.evaristocultural.com.ar/-%20EVARISTO%20Nro.%2010%20-/negroni.htm>

ARTAUD, Antonin (1999): *En plena noche o el bluff surrealista*, El Aleph, versión electrónica en https://docs.google.com/file/d/0B_icFRPFaZY2TGtBSzgwN084YWc/preview

____(2007): *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, trad. A. Pellegrini, Argonauta, Buenos Aires.

AUGÉ, Marc (1998): *Las formas del olvido*, trad. M. Tricás Preckler y G. Andújar, Gedisa, Barcelona.

BACHELARD, Gaston (2000): *La poética del espacio*, trad. E. de Champourgin, Fondo de Cultura Económica, Madrid.

BAJTÍN, Mijail (1982): *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México.

BARBERO, Jesús Martín (1987): *De los medios a las mediaciones*, Gustavo Gili, México.

____(2002): *Oficio de cartógrafo*, Fondo de Cultura Económica, México DF.

BARTHES, Roland (1991): *Roland Barthes por Roland Barthes*, trad. J. Sucre, Monte Avila Editores, Venezuela.

____(1996): *Crítica y verdad*, trad. J. Bianco, Siglo XXI, México.

____(2002): *Variaciones sobre la escritura*, trad. E. Folch González, Paidós Comunicación, Barcelona.

BATAILLE, George (2001): *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Adriana Hidalgo Editora, Argentina.

____(2007): *El erotismo*, trad. A. Vicens y M. P. Sarazin, Tusquets, Barcelona.

____(2009): *Madame Edwarda*, Tusquets, Barcelona.

BECKETT, Samuel (2006): *Malone muere*, trad. A. M. Moix, Alianza/ Lumen, Madrid.

BENJAMIN, Walter (1973): *Discursos interrumpidos*, trad. J. Aguirre, Taurus, Madrid.

_____(1975): *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, trad. J. Aguirre, Taurus, Madrid)

_____(1987): *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, trad. J. Aguirre, Taurus, Madrid.

_____(1988a): *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, Taurus, Madrid.

_____(1988b): *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, trad. J.F. Yvars y V. Jarque, Península, Barcelona.

_____(1991): *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, Taurus, Madrid.

_____(1998): *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid.

_____(2010): *Obras, Libro IV/vol. I*, Madrid, Abada, 2010.

BERTONE, Concepción (2009): “La tejedora de lenguas”, en “Espacio Latino”, versión electrónica en http://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Diario/09_18_05_09.html?print

BERNAL GRANADO, Gabriel (2009): “Poesía completa, de Héctor Viel Temperley”, en Revista “Letras libres”, versión electrónica en <http://www.letraslibres.com/revista/libros/poesia-completa-de-hector-viel-temperley>

BIZZIO, Sergio (2008): *Viel Temperley: Estado de comunión*. Entrevista de Sergio Bizzio, en TEMPERLEY, Héctor Viel (2008): *Poesía completa*, Aldus, México.

BLANCHOT, Maurice (1992): *El espacio literario*, trad. V. Palant y J. Jinkis, Paidós, Barcelona.

BORGES, Jorge Luis (1977): *Historia de la noche*, Emecé, Buenos Aires.

____(1993): *Poesías*, Kapeluz, Buenos Aires.

____ (2005): *Obras completas*, Tomo I, RBA, Barcelona.

BORRA, Arturo (2008): “De poesía y poetas: la otra lengua”, en Revista “Crítica”, N° 130, Enero de 2009, México DF, pp.115-138.

____(2011): “El espacio literario como madriguera”, en Revista “Youkali”, N° 12, 2011, Madrid, pp. 87-102.

____(2012): “En «La ópera fantasma»: notas sobre una ausencia que se repite”, en Revista “Tendencias 21”, 21 de noviembre de 2012, en http://www.tendencias21.net/En-La-opera-fantasma-notas-sobre-una-ausencia-que-se-repite_a14235.html

BOULLOSA, Cecilia (2008): “María Negroni: «En la literatura fantástica, lo femenino es casi lo único que importa»”, en Revista Cultural Ñ, versión electrónica en <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/01/08/-02115427.htm>

BOURDIEU, Pierre (1988): *La distinción*, Taurus, Madrid.

____(1990): *Sociología y cultura*, trad. M. Pou, Grijalbo, México.

BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, Loïc (2005): *Una invitación a la sociología reflexiva*, trad. A. Dillon, S. XXI, Buenos Aires.

BOUSOÑO, Carlos (1981): *El irracionalismo poético. (El símbolo)*, Madrid, Gredos.

BRAH, Avtar (2001): *Cartografías de la diáspora*, trad. J. Ojeda, Traficantes de sueños, Madrid.

BRETON, André (2001): *Manifiestos surrealistas*, trad. A. Pelegrini, Argonauta, Buenos Aires.

BROWNE SARTORI, Rodrigo y SILVA ECHETO, Víctor (2007): *Antropofagias. Las indisciplinas de la comunicación*, Biblioteca Nueva, Santiago de Chile.

BÜRGER, Peter (1997): *Teoría de la vanguardia*, trad. J. García, Península, Barcelona.

BUSTRIAZO, Juan Carlos (2008): *Herejía Bermeja*, Ediciones en danza, Buenos Aires.

CABRERA, (2009): “Un poeta de culto”, en “La nación”, 7/02/2009, versión electrónica <http://www.lanacion.com.ar/1096804-un-poeta-de-culto>.

CALVEYRA, Arnaldo (2008): *Poesía reunida*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

___(2010): *El cuaderno griego*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

CALLEJÓN ALIAGA, Begonya (2012): “Canto errante seguido de Memorial de agravios”, en Revista “Culturamas”, versión electrónica en <http://www.culturamas.es/blog/2012/03/29/canto-errante-seguido-de-memorial-de-agravios/>

CAMACHO, José María (s/f): “María Negroni”, en Revista “La tempestad”, México, versión electrónica en <http://latempestad.mx/maria-negroni>

CASADO, Miguel (1987): *Inventario*, Hiperión, Madrid.

___(1993): *Falso movimiento*, Cátedra, Madrid.

___(2004a): *Tienda de fieltro*, DVD, Barcelona.

___(2004b): “Epílogo”, en GAMONEDA, Antonio (2004): *Esta luz (poesía reunida)*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

___(2004c): “La conducta de escribir. (Una lectura de Chantal Maillard), en Revista “Ínsula”, N° 695.

___(2005a): “Prólogo”, en ROFFÉ, Mercedes (2005b), *Milenios caen de su vuelo*, Atlántica, Tenerife.

___(2005b): *Los artículos de la polémica y otros ensayos sobre poesía*, Biblioteca Nueva, Madrid.

___(2008): “Hazme ver si esto es real”, en MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2008): *Todo en el aire*, Editora Regional de Extremadura, Mérida.

___(2009a): *La experiencia de lo extranjero*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

___(2009b): *El curso de la edad*, Abada, Madrid.

___(2012): *La palabra sabe y otros ensayos de poesía*, Libros de la resistencia, Madrid.

___(2013), “Menú mongol”, en “Periódico de poesía”, N°62, Septiembre de 2013, versión electrónica en http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=2904&Itemid=1.

___(2014): “La música salvaje”, en “Periódico de Poesía”, N° 70, Junio de 2014, versión electrónica en http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=3292&Itemid=115&utm_source=hootsuite&utm_campaign=hootsuite.

CASTORIADIS, Cornelius (1999): *La institución imaginaria de la sociedad* (II Tomos), Tusquets, Buenos Aires.

___(2008a): *Ventana al caos*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

____(2008b): *El mundo fragmentado*, trad. R. Páez, Terramar, Buenos Aires.

CASSARA, Walter (2003): “En las templadas aguas del origen”, en Revista “Hablar de poesía”, N° 10, 12/2003, versión electrónica en <http://hablardepoesia.com.ar/numero-10/en-las-templadas-aguas-del-origen/>

CASTRO, Juana (2013): “La escritura de mujeres, un capital simbólico que no se hereda”, en Revista Tendencias 21, http://www.tendencias21.net/La-escritura-de-mujeres-un-capital-simbolico-que-no-se-hereda_a20098.html.

CATSIGYANIS, Ioana y TANZI, Lisandro (2014): “Arnaldo Calveyra”, en Revista Electrónica “Ensemble”, N° 12, año 6, versión electrónica <http://ensemble.educ.ar/?p=467>.

CEJFEC, Sergio (2004): “Prólogo”, en TEMPERLEY, Héctor Viel (2008): *Poesía completa*, Aldus, México.

CELAN, PAUL (2007): *Obras completas*, trad. J.L. Reina Palazón, Trotta, Madrid.

CIORAN, Emile (1984): *La tentación de existir*, Taurus, Madrid.

COMTE-SPONVILLE, André (1999): *Impromptus*, trad. A. Bello, Barcelona.

CRUZ, Juan (2014): “Argentina está presa”, entrevista a Arnaldo Calveyra, en “El País”, 29/4/2014, versión electrónica http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/29/actualidad/1398777305_696975.html

CULLER, Jonathan (2004): *Breve introducción a la teoría literaria*, Crítica, Barcelona

CURSARO, Andrés (2008): “Bustriazo Ortiz en primera persona”, en BUSTRIAZO, Juan Carlos (2008): *Herejía Bermeja*, Ediciones en danza, Buenos Aires.

DELEUZE, Gilles (2005): *La isla desierta y otros textos*, Pretextos, Valencia.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (1978): *Kafka, por una literatura menor*, trad. J. Aguilar Mora, Era, México.

DEL PIEGLO, Benito (2013): *Extracomunitarios. Nueve poetas latinoamericanos en España*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.

DE MAN, Paul (1990a): *La resistencia a la teoría*, Visor, Madrid.

_____(1990b): *Alegorías de la lectura*, trad. E. Lynch, Lumen, Barcelona.

_____(1996): *Ensayos críticos*, trad. J. Yagüe Bosch, Visor, Madrid.

_____(1998): *La ideología estética*, Cátedra, Madrid.

DE NUÑEZ, Alejandro (2011): “El viaje sentimental de Arnaldo Calveyra”, en Revista “Eñe”, 09/12/11, versión electrónica http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/poesia/Arnaldo_Calveyra_en_Paris_0_604739829.html.

DERRIDA, Jaques (1971): *De la gramatología*, trad. O. del Barro, C. Peretti, R. Postchart, Siglo XXI, Buenos Aires.

_____(1988): “Che cos’è la poesia?”, Revista Poesía I, 11-1998, versión electrónica en <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/poesia.htm>

_____(1989a): *La escritura y la diferencia*, trad. P. Peñalver, Antrophos, Barcelona.

_____(1989b): *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, trad. P. Peñalver, Paidós, Barcelona.

_____(1997a): *El monolingüismo del otro*, Manantial, Buenos Aires.

_____(1997b): *La diseminación*, trad. J.M. Arancibia, Espiral, Madrid.

____(1997c): *El tiempo de una tesis. Desconstrucción e implicaciones conceptuales*, Proyecto A Ediciones, Barcelona.

____(1997d): *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, trad. P. Vidarte, Trotta, Madrid.

____ (2001): *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*, S.XXI, México.

DERRIDA, Jaques y FERRARIS, Mauricio (2009): *El gusto del secreto*, trad. L. Padilla López, Amorrortu, Buenos Aires.

DI CIÓ, Mariana (2013): “Una santa reunión de palabras”, en Cuadernos “Lírico”, 1/09/2013, versión electrónica <http://lirico.revues.org/125>

DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2005): “Tienda de fieltro”, Revista “El cultural”, 07/04/2005, versión electrónica en <http://www.elcultural.es/revista/letras/Tienda-de-fieltro/11703>.

DICKINSON, Emily (1985): *Poemas*, trad. Silvina Ocampo, Tusquest, Barcelona.

DOBRY, Edgardo (2009): “Poesía reunida, de Arnaldo Calveyra”, en Revista “Letras Libres”, Enero 2009, versión electrónica <http://www.letraslibres.com/revista/libros/poesia-reunida-de-arnaldo-calveyra>

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1999): “Literatura y actos de lenguaje”, en VVAA (1999): *Pragmática de la comunicación literaria*, Arco Libros, Madrid.

EAGLETON, Terry (1993): *Una introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.

____ (2010): *Cómo leer un poema*, trad. Mario Jurado, Akal, Madrid.

ECO, Umberto (1999): *Lector in fabula*, Lumen, España.

____(1992): *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona.

ECO, Umberto y SEBEOK, Thomas (1989): *El signo de los tres*, Lumen, Barcelona.

ELÍAS, Norbert (1987): *La soledad de los moribundos*, trad. C. Martín, FCE, México DF.

ENTEL, Alicia; LENARDUZZI, Víctor y GERSOVICH, Diego (2000): *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Eudeba, Buenos Aires.

ESQUINCA, Jorge (2008): “Jorge Esquinca charla con María Negroni”, en “Periódico de Poesía”, 2008, versión electrónica en:

http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=866&Itemid=77

ESSES, Carolina (2012): “Héctor Viel Temperley: el éxtasis del místico”, en Revista de cultura “Ñ”, Clarín, 28/6/2012, versión electrónica http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Hector-Viel-Temperley-El-extasis-del-mistico_0_724127606.html

FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos (2012): “Antonio Méndez Rubio, el coraje de la verdad”, en MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2012c): *Ultimatum*, Espacio Hudson, Argentina.

FOFFANI, Enrique (2012): “Tamara Kamenszain: la poesía como novela luminosa”, en KAMENSZAIN, Tamara (2012): *La novela de la poesía*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

FONDEBRIDER, Jorge (2011): “Arnaldo Calveyra, el poeta de la luz”, en Revista de Cultura, Diario “Clarín”, 22-12-2011, en http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Arnaldo_Calveyra_El_poeta_de_la_luz_0_610738955.html

FOUCAULT, Michel (1973): *El orden del discurso*, Tusquets, Madrid.

____(1985a): *La arqueología del saber*, S. XXI, México.

____(1985b): *¿Qué es un autor?*, Universidad Autónoma de México, DF.

____(1990): *Historia de la sexualidad*, trad. Ulises Guñazú, S.XXI, Buenos Aires.

____(1999): *Entre filosofía y literatura*, Vol. I, trad. Miguel Morey, Paidós, Barcelona.

____(2000): *El pensamiento del afuera*, trad. Manuel Arranz Lázaro, Pretextos, Valencia.

FREUD, Sigmund (1993): *Obras completas*, T.XIV, trad. J. Strachey, Amorrortu, Buenos Aires.

____(2006): *Obras completas*, T. 2, trad. L. López-Ballesteros, RBA, Biblioteca de Psicoanálisis, Barcelona.

FREIRE, Paulo (1985): *Pedagogía del oprimido*, trad. J. Mellado, Siglo XXI, Buenos Aires.

GAMONEDA, Antonio (2000): *Libro del frío*, Germanía, Alzira.

____(2004): *Esta luz, poesía reunida*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

____(2006a): *Arden las pérdidas*, Tusquets, Barcelona.

____(2006b): *Sílabas negras (antología)*, Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional, Salamanca.

____(2007): *Antología poética*, Alianza Editorial, Madrid.

____(2007a): “La poesía no es literatura”, Entrevista a A. G., Diario “El País”, 23/4/2007. Versión digital en: http://www.elpais.com/articulo/cultura/poesia/literatura/elpepucul/20070423elpepucul_1/Tes

GAMONEDA, Amelia y ROGER DE LA FLOR, Fernando (2006): “Prólogo” en GAMONEDA, Antonio (2006): *Sílabas negras (antología)*, Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional, Salamanca.

GARCÍA, Concha (2012): “Hilos”, en *Asomos de luz*, Amargord, Madrid.

GARCÍA MARTÍN, José Luis ed. (2004): *Poetas del Novecientos: entre el Modernismo y la Vanguardia. (Antología)*. Tomo II, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante.

GARCÍA VALDÉS, Olvido (2008): *Esa polilla que delante de mí revolotea*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

GELMAN, Juan (1999). *53 poemas*, Grijalbo, Buenos Aires.

____(2004): *Sidney West y otros poemas*, Visor, Madrid.

GIANERA, Pablo (2009a): “La música de las palabras”, en “La Nación”, 7/02/2009, versión electrónica <http://www.lanacion.com.ar/1096542-la-musica-de-las-palabras>.

____(2009b): “El poeta de la felicidad”, en “La Nación”, 7/02/2009, versión electrónica <http://www.lanacion.com.ar/1096528-el-poeta-de-la-felicidad>.

GIANERA, Pablo y SAMOILOVICH, Daniel (2008): “Arnaldo Calveyra: el mundo como biografía”, en CALVEYRA, Arnaldo (2008): *Poesía reunida*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

GINZBURG, Carlo (1994): “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”, en *Mitos, emblemas, indicios*, trad. C. Catroppi, Gedisa, Barcelona.

____(2000): *Ojazos de madera*, Península, Barcelona.

____(2001): *El queso y los gusanos*, Península, Barcelona.

GIORDANI, Laura (2013): “Juan Carlos Bustriazo Ortiz: el quetral que hace cantar a las piedras”, en Revista electrónica “Transtierros”, Octubre de 2013, versión digital en <http://www.transtierros.com/juan-carlos-bustriazo-ortiz-el-quetral-que-hace-cantar-a-las-piedras/>

GIRONA, Nuria (2014): “Va verdad de Antonio Méndez Rubio”, en Revista Literal, versión digital en http://www.literalmagazine.com/english_post/va-verdad-de-antonio-mendez-rubio-acontece/

GIRONDO, Oliverio (1991): *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía y otras obras*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

____(1998): *Persuasión de los días. En la masmédula*, Losada, Buenos Aires.

GOMBROWICZ, Witold (2006): *Contra los poetas*, Sequitur, Madrid.

GÓMEZ GARCÍA, Sergio (2012): “Chantal Maillard. La escritura como estrategia contra el dolor”, Revista Thémata, N° 45.

GRÜNER, Eduardo (2002): *El fin de las pequeñas historias*, Paidós, Buenos Aires.

GUILLÉN, Paul (2013): “*La ópera fantasma* de Mercedes Roffé”, en “Sol negro”, versión electrónica <http://sol-negro.blogspot.com.es/2013/02/la-opera-fantasma-de-mercedes-roffe-por.html>

HALL, Stuart (1981): “La cultura, los medios de comunicación y el «efecto ideológico»”, en VVAA (1981): *Sociedad y comunicación de masas*, Fondo de Cultura Económica, México.

____(1980): “Codificar y decodificar”, trad. S. Delfino, en VV AA (1980):

Cultura, media y lenguaje, London, Hutchinson.

HABERMAS, Jürgen (1981): *Ciencia y técnica como ideología*, Tecnos, Barcelona.

____(1989): *Conocimiento e interés*, trad. M. Jiménez, J. Ivars y L.M. Santos, Taurus, Madrid.

HARDEMIER, Jorge (s/f): “Héctor Viel Temperley: así en el cielo como en el agua”, en revista “Godot”, Nº 8, versión electrónica en http://revistagodot.com.ar/num8/8_hardmeier.html

HEIDEGGER, Martín (1994): *Conferencias y artículos*, trad. E. Barjau, Odos, Barcelona.

____(1999): *Arte y poesía*, trad. S. Ramos, Fondo de Cultura Económica, Madrid.

HIKMET, Nazim (1976): *Duro oficio el exilio*, trad. A. Varela, Los libros de la frontera, Barcelona.

ISER, Wolfgang (1997): “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en VVAA (1997): *Teorías de la ficción literaria*, Arco Libros, Madrid.

JABÈS, Edmond (1984): *El libro de los márgenes*, trad. B. Díaz Zearsolo, Arena Libros, Madrid.

____(2004): *El libro de los márgenes II*, trad. B. Díaz Zearsolo, Arena Libros, Madrid.

JAMESON, Frederic (1995): *Lo imaginario y lo simbólico en Lacan*, El cielo por asalto, Buenos Aires.

JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (2006): “Las puertas mal cerradas: Intemperie y utopía en Riechmann y Méndez Rubio” en Revista “Prosopopeya”, Nº 5, 2006.

JUARROZ, Roberto (2000): *Poesía y realidad*, Pretextos, Valencia.

KAFKA, Franz (2001): *La muralla china*, Edicomunicación, Barcelona.

KAMENSZAIN, Tamara (2000): *Historias de amor y otros ensayos de poesía*, Paidós, Buenos Aires.

_____(2002): “Poeta de brazadas frenéticas”, versión electrónica en <http://www.panfleto negro.com/melancopolis/hectorvielperley.shtml>

KRISTEVA, Julia (1999): *Extranjeros para nosotros mismos*, Gedisa, Barcelona.

_____(2000): *El porvenir de la revuelta*, Seix Barral, Barcelona.

KUHN, Tomas (1996): *¿Qué son las revoluciones científicas? y otros ensayos*, Paidós, España.

LACAN, Jacques (2006): *Obras escogidas*, trad. L. López Ballester, RBA, España.

LACOU-LABARTHE, Philippe (2006): *La poesía como experiencia*, trad. J.F. Megías, Arena, Madrid.

LAKATOS, Imre (1993): *La metodología de los programas de investigación científica*, trad. J.C. Zapatero, Alianza, Madrid.

LACLAU, Ernesto (2000): *Nuevas reflexiones sobre la revolución en nuestro tiempo*, Nueva Visión, Buenos Aires.

LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal (2010): *Hegemonía y estrategia socialista*, 3ª ed., Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

LANZ, Juan José (2010): “Para una lectura de la Transición política y su silencio”, en VVAA (2010): *Antonio Gamoneda. Leer y entender la poesía*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

LE GUIN, Úrsula (1981): “Los que abandonan Omelás”, en Revista “El Péndulo”, N° 3, Septiembre de 1981.

LOZANO, Jorge; PEÑA MARÍN, Cristina y ABRIL, Gonzalo (2004): *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Cátedra, Madrid.

MAILLARD, Chantal (2000): “Prólogo”, en MICHAUX, Henri (2000): *Escritos sobre pintura*, trad. Ch. Maillard, *Colección de arquitectura*, Murcia.

_____(2001): *Filosofía en los días críticos*, Pretextos, Valencia.

_____(2004): *Matar a Platón*, Tusquest, Barcelona.

_____(2006): *Husos*, Pretextos, Valencia.

_____(2008): *En la traza. Pequeña zoología poética*, Breus, Barcelona.

_____(2009a): *Hainuwele y otros poemas*, Tusquest, Barcelona.

_____(2009b): *Adiós a la India*, Puerta del Mar, Málaga.

_____(2009c): *La tierra prometida*, Mil razones, Barcelona.

_____(2010): “El no saber cargado de compasión”, Conversación con Chantal Maillard, de Arturo Borra, Laura Giordani y Víktor Gómez, *Manuales de instrucciones*, Madrid.

_____(2011): *Bélgica*, Pretextos, Valencia.

MAIR, Guillermo (2012): “María Negroni: «El paraíso del poeta es siempre un paraíso perdido, un recuerdo, un espacio para recordar y extrañar, un sitio de exilio donde

todas las fabulaciones son posibles»”, en blog “El jinete insomne”, versión electrónica en <http://eljinetainsomne2.blogspot.com.es/2012/10/maria-negrone-el-paraiso-del-poeta-es.html>

MALLARMÉ, Stéphane (2005): *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*, trad. C. Vitier, Huerga y Fierro, Madrid.

MARCUSE, Herbert (1967): *Cultura y sociedad*, Sur, Buenos Aires.

____(1993): *El hombre unidimensional*, Planeta Agostini, Buenos Aires.

____(2007): *La dimensión estética. Crítica a la ortodoxia marxista*. Biblioteca nueva, Madrid.

MARTÍN-ESTUDILLO, Luis (2012): “Irracionalismo de la poesía, (sin)razón de estado: poética y política de la ocultación en Antonio Méndez Rubio”, en *La nueva literatura hispánica*, Nº 1, pp. 231-248.

MARTÍN GIJÓN, Mario (2014): “Respirar”, en *Revista Nayagua* Nº 20, pp. 210-213.

MASIELLO, Francine (2013): *El cuerpo de la voz. (Poesía, ética, cultura)*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires.

MATTELART, Armand y MATTELART, Michèle (1997): *Historia de las teorías de la comunicación*, Paidós, Barcelona.

MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2003): *La apuesta invisible*, Montesinos, Barcelona.

____(2004): *Poesía sin mundo*, Editora Regional de Extremadura, Extremadura.

____(2006): *Historia del daño*, Germanía, Valencia.

____(2007): *Para no ver el fondo*, Idea, Tenerife.

____(2008a): *Todo en el aire*, Editora Regional de Extremadura, Mérida.

____(2008b): *La destrucción de la forma (y otros ensayos sobre poesía y conflicto)*, Biblioteca Nueva, Madrid.

____(2008c): *Razón de más*, Igitur, Tarragona.

____(2008d): *Perspectivas sobre comunicación y sociedad*, 2ª ed., Universidad de Valencia, Valencia.

____(2010a): *Extra*, Biblioteca nueva, Madrid.

____(2010b): *Tríptico de la verdad*, Entregas de Invierno, León.

____(2010c): “Espacio de lo increíble. Palabras en torno a la poética de Antonio Gamoneda”, en VVAA (2010): *Antonio Gamoneda, Leer y entender la poesía*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

____(2010d): *Cuerpo a cuerpo*, Baile del Sol, Tenerife.

____(2011a): *¿Ni en el cielo?*, Ediciones Cuatro de Agosto, Logroño.

____(2011b): “Ya no somos Ulises”, entrevista realizada por Arturo Borra, Laura Giordani y Gómez, V., Revista *El Extremo Sur, Confines*, Nº 39, pp. 1-3.

____(2012a): *Historia del cielo*, Amargord, Madrid.

____(2012b): *La desaparición del exterior: Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad*, Eclipsados, Zaragoza.

____(2012c): *Ultimatum*, Espacio Hudson, Argentina.

____(2013): *Va verdad*, Vaso roto, Madrid-México.

MESTRE, Juan Carlos (2008): *La casa roja*, Calambur, Madrid.

MICHAUX, Henry (2006): *Ideogramas en China. Captar mediante trazos*, trad. J.L. Sánchez-Silva, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

MILÁN, Eduardo (2004): *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*, Fondo de Cultura Económica, México.

____(2005): “Reflexión y subversión de la lengua: Eduardo Milán”, entrevista realizada por José Ángel Leyva, en “Revista Andamios”, V.2, N°. 3, México.

____(2012a): *No hay, de veras, veredas*, Libros de la resistencia, Madrid.

____(2012b): *Salir fuera. Tierra de ensayos*, Baile del Sol, Tenerife.

____(2008): “Para llegar a *Hospital Británico* y salir”, en TEMPERLEY, Héctor Viel (2004): *Poesía completa*, Aldus, México.

____(2011): “La necesaria provocación de Héctor Viel Temperley”, en Revista “Confines”, N° 36, La Patagonia.

MORIN, Edgar (1976): *Autocrítica*, Kairós, Barcelona.

NASH, Mary (1975), “Dos intelectuales anarquistas frente al problema de la mujer: Federica Montseny y Lucía Sánchez Saornil”, en Revista “Convivium”, N° 44, pp. 71-99.

NEGRONI, María (1994): *Islandia*, Monte Ávila Latinoamericana, Caracas.

____(2004): *Arte y fuga*, Pretextos, Valencia.

____(2007): *Ciudad gótica*, Bajo la luna, Buenos Aires.

___(2011): *Cantar la nada*, Bajo la luna, Buenos Aires.

___(2012a): “El poeta que espera quien lo lea”, en “La Nación”, ADN Cultura, 6/4/2012, Buenos Aires.

___(2012b): *Pequeño mundo ilustrado*, Caja Negra, Buenos Aires.

___(2013): *Elegía Joseph Cornell*, Caja Negra, Buenos Aires.

___(2014a): *La jaula bajo el trapo*, La Palma, Madrid.

___(2014b): *Cartas extraordinarias*, Alfaguara, Buenos Aires.

NOËL, Bernard (2014): *El resto del viaje y otros poemas*, trad. M. Casado y O. García Valdés, Abada Editores, Madrid.

NOSOTTI, Mario (2013): “Sobre una ola que crece”, en “Página 12”, 27/7/2013, versión electrónica <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5086-2013-07-27.html>

NORIO, T.S. (2012): *De la poesía*, Libros de la herida, España.

OROZCO, Olga (1998): *Eclipses y fulgores*, Lumen, Barcelona.

OTERO, Eloísa (2004): “La poesía, un modo de percibir lo distinto. Miguel Casado da cuenta de la vida en «Tienda de fieltro»”, en el periódico *El mundo*, 15/12/2004, versión electrónica, <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2004/12/14/poesia/1103027287.html>.

PASOLINI, Pierre (2009): *Escritos corsarios*, trad. J. Vivanco Gefael, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, Madrid.

PASQUALI, Antonio (2007): *Comprender la comunicación*, Gedisa, Barcelona.

PAZ, Octavio (1986): *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.

PEIRCE, Charles (1974): *La ciencia de la semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires.

PERNIOLA, Mario (2006): *Contra la comunicación*, Amorrortu, Buenos Aires.

PIZARNIK, Alejandra (1997): *Antología poética*, Cántaro editores, Buenos Aires.

POZUELO, José María (1997): “Lírica y ficción”, en VVAA (1997): *Teorías de la ficción literaria*, Arco Libros, Madrid.

PLATÓN (1969): *Obras completas*, Aguilar, Madrid.

PUTNAM, Hilary (1994): *Las mil caras del realismo*, Paidós I.C.E., Barcelona.

RANCIÈRE, Jacques (2009): *La palabra muda. Las contradicciones de la literatura*, trad. C. González, Eterna Cadencia, Buenos Aires.

_____(2010): *El maestro ignorante*, trad. N. Estrach, Laertes, Barcelona.

RICOEUR, Paul (2001): *La metáfora viva*, Trotta, Madrid.

RILKE, Rainer María (2001): *Cartas a un joven poeta*, trad. L. Di Iorio y G. Thiele, Siglo Veinte, Buenos Aires.

RIMBAUD, Arthur (1995): *Una temporada en el infierno, Iluminaciones*, trad. C. Barbáchano, Montesinos, Barcelona.

ROA BASTOS, Augusto (1996), *Metaforismos*, Seix Barral, Buenos Aires.

ROFFÉ, Mercedes (1983): *El tapiz*, Tierra Baldía, Buenos Aires (publicado con el heterónimo de Ferdinand Oziel).

___(2005): *Milenios caen de su vuelo*, Atlántica, Tenerife.

___(2009): *Las linternas flotantes*, Bajo La Luna, Buenos Aires.

___(2011): *Canto errante* seguido de *Memorial de agravios*, Amargord, Madrid.

___(2012): *La ópera fantasma*, Vaso Roto, México DF-Madrid.

___(2013): *La interrogación incesante*, Amargord, Madrid.

___(2014): *Carcaj: Vislumbres*, Vaso Roto, Madrid.

ROWE, William (2014): *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*, trad. C. Canaparo, Fondo de Cultura Económica, México DF.

SAER, Juan José (1996): *Razones*, Celtia, Buenos Aires.

SAID, Edward (2005): *Reflexiones sobre el exilio*, Debate, Barcelona.

SALDAÑA SAGREDO, Alfredo (2009): *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad*, Universidad de Valladolid, Valladolid.

___(2013): *La huella en el margen*, Mira Editores, Zaragoza.

SAMAJA, Juan (1994): *Epistemología y Metodología*, Eudeba, Buenos Aires, 1994.

SAN JUAN DE LA CRUZ (1994): *Poesía completa*, Fontana, Barcelona.

SÁNCHEZ SAORNIL, Lucía (1996): *Poesía*, Pretextos, Valencia.

SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás (2006): “La armonía de las tormentas”, en GAMONEDA, Antonio (2006), *Antología poética*, Alianza, Madrid.

SARDUY, Severo (2011): *El barroco y el neobarroco*, El cuenco de plata, Buenos Aires.

SARTRE, Jean-Paul (1967): *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires.

____(1993): *El ser y la nada*, Altaya, Barcelona.

SAUSSURE, Ferdinand (1985): *Curso de lingüística general*, trad. J. Sazbón, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

SEBEOK, Thomas y SEBEOK, Jean (1987): *Sherlock Holmes y Charles Peirce. El método de la investigación*, Paidós, Barcelona.

SILVA ECHETO, Víctor (2011): “Antonio Méndez Rubio: los signos de lo inminente”, versión electrónica, <http://vsilvaecheto.blogspot.com.es/2012/05/sobre-historia-del-cielo-de-antonio.html>.

SIMMEL, George (2001): *Sobre la aventura*, Península, Barcelona.

SLOTERDIJK, Peter (2003): *Crítica de la razón cínica*, trad. M. A. Vega, Siruela, Barcelona.

____(2005): *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, trad. G. Cano, Pretextos, Valencia.

STEINER, George (2002a): *Extraterritorial*, trad. E. Russo, Siruela, Buenos Aires.

____(2002b): *Presencias reales*, Destino, Barcelona.

TALENS, Jenaro (2000): *El sujeto vacío*, Frónesis Cátedra, Madrid.

____(2009): *El bosque dividido en islas pocas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

____(2013): *Poética y poesía*, Fundación Juan March, Madrid.

TRAKL, Georg (2006): *Sebastian en sueños y otros poemas*, trad. J. Talens, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

TEMPERLEY, Héctor Viel (2004): *Poesía completa*, Aldus, México.

THÉNON, Susana (2001): *La morada imposible*, Corregidor, Buenos Aires.

TODOROV, Tzvetan (1991): *Nosotros y los otros*, trad. M. Mur Ubasart, Siglo XXI, México.

____(2005): *Crítica de la crítica*, trad. J. Sánchez Lecuna, Paidós, Barcelona.

VVAA (1981): *Sociedad y comunicación de masas*, Fondo de Cultura Económica, México.

VVAA (1999): *Textos presocráticos*, trad. M. del Pino, Edicomunicación, Barcelona.

VVAA -Colectivo: Alicia bajo cero- (1996): *Poesía y poder*, Ediciones Bajo Cero, Valencia.

VVAA (1997): *Teorías de la ficción literaria*, Arco Libros, Madrid.

VVAA (1999): *Pragmática de la comunicación literaria*, Arco Libros, Madrid.

VVAA (2007): *Once poéticas críticas*, ed. E. Falcón, Centro de Documentación Crítica, Madrid.

VVAA (2007b): *La (re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro del siglo presente*, Tierra de nadie, Madrid.

VVAA (2010): *Antonio Gamoneda. Leer y entender la poesía*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

VVAA (2010): *Poesía argentina*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

VALENTE, José Ángel (2001): *Obra poética II, Material memoria*, Alianza Literaria, Madrid.

VEYRAT, Miguel (2012): “La voz carnal de Mercedes Roffé engendra música y palabra desde su «Ópera fantasma»”, 05 de septiembre de 2012, en <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=4504>.

VERÓN, Eliseo (1984): “Semiosis de lo ideológico y del poder”, en Revista “Espacios de crítica y producción”, N° 1, diciembre 1984, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.

_____(1988): *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Barcelona.

_____(2001): *El cuerpo de las imágenes*, Norma, Buenos Aires.

VICENT, Gerard (1992): “Los inconvenientes de las opciones”, en ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges [dir.] (1992): *Historia de la vida privada*, trad. José L. Checa Cremades, Tomo 9, Taurus, Madrid.

VIRILIO, Paul (1998): *La estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona.

VOLOSHINOV, Valentín (1993): *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza Editorial, Madrid.

Weber, Max (1999): *La ética protestante*, Albor, Madrid.

WILLIAMS, Raymond (1978): *Los medios de comunicación*, Península, Barcelona.

_____ (1997): *Políticas del modernismo*, trad. Horacio Pons, Manantial, Buenos Aires.

_____ (2000): *Marxismo y literatura*, 2ª ed., Península, Barcelona.

_____ (2001): *Cultura y sociedad*, Nueva Visión, Buenos Aires.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1988): *Investigaciones filosóficas*, Crítica, México.

____ (1994): *Tractatus lógico-philosophicus*, Altaya, Barcelona.

YVARS, José (2007): “Introducción”, en MARCUSE, Herbert (2007): *La dimensión estética. Crítica a la ortodoxia marxista*. Biblioteca nueva, Madrid.

ZÍZĚK, Slavoj (2000): “Más allá del análisis del discurso”, en LACLAU, Ernesto (2000): *Nuevas reflexiones sobre la revolución en nuestro tiempo*, Nueva Visión, Buenos Aires.

____ (2002): *¿Quién dijo totalitarismo?*, trad. Antonio Gimeno Cuspiner, Pretextos, Valencia.

ZURITA, Raúl (2006): *Los poemas muertos*, Libros del Umbral, México.

____ (2011): “Prólogo”, en ROFFÉ, Mercedes (2011): *Canto errante seguido de Memorial de agravios*, Amargord, Madrid.