Laura Scarano (ed)

LA POESÍA EN SU LABERINTO

AutoRepresentacioneS #1

Editions ORBIS TERTIUS

Laura Scarano (ed)

LA POESÍA EN SU LABERINTO

AutoRepresentacioneS #1

Los autores que se dan cita en estas páginas confluyen en una misma pasión crítica y emocional: seguir la estela que dejan los poemas cuando deciden volverse sobre sí mismos, abriendo ese espacio autorreferencial tan esquivo como seductor... Porque la lírica ha sido quizás el género que primero exhibió el hechizo autorreflexivo, poniendo en abismo todo su andamiaje constructivo. Los núcleos del consabido triángulo metapoético (poeta, poema, poesía) son ángulos que el texto aborda y fatiga, sin prescindir de los afectos y sensaciones que el propio discurrir metateórico desencadena. He ahí el poder de la metapoesía.
No es una mera coartada para huir del mundo;
es un desafío para plantarse frente a él mostrando sus cartas. Su poder consiste en elevar a otra condición e instancia expresiva una reflexión que la exposición argumental y razonada no agota nunca. He aquí el sentido y necesidad de este libro.

Colaboran en este estudio:

Paulina Alemparte, Marta B. Ferrari, Georges Güntert, Juan José Lanz, Itziar López Guil, María Clara Lucifora, Ana Merino, Luis Muñoz, Catalina Quesada Gómez, Constanza Ramírez Zúñiga, Marcela Romano, Laura Scarano, Gina María Schneider, Liliana Swiderski.

9 782367 830063
ISBN : 978-2-36783-006-3
ISSN : 2265-0776
Prix France : 24,90 €

www.editionsorbistertius.fr

Universita

LA POESÍA EN SU LABERINTO

AutoRepresentacioneS #1

Laura Scarano (ed.)

LA POESÍA EN SU LABERINTO

AutoRepresentacioneS #1

Editions Orbis Tertius

© Editions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône, F- 21270 BINGES

Photo de couverture : Brian Dettmer, *Grolier*, 2005 . Image courtesy of the Artist and Packer Schopf Gallery.

ISBN : 978-2-36783-006-3
ISSN : 2265-0776

e-ISBN : 978-2-36783-016-2

ÍNDICE

PRESENTACIÓN, por Laura Scarano 11

Capítulo 1. *Tendencias autorreferenciales del discurso lírico: Petrarca, Garcilaso, Fray Luis de León* por Georges Güntert 17

Capítulo 2. Poesías *(1907) de Miguel de Unamuno: el círculo de la creación*, por Marta Beatriz Ferrari 39

Capítulo 3. *"Un borroso laberinto de espejos": metaficción y poesía apócrifa*, por Liliana Swiderski 57

Capítulo 4. *"Desdicha": autorreferencialidad explícita e implícita en un poema surrealista de Luis Cernuda*, por Gina María Schneider 73

Capítulo 5. *La materia de las palabras: Francisco Brines en el contexto de los cincuenta*, por Marcela Romano 87

Capítulo 6. *Metapoetas suicidas*, por Catalina Quesada 105

Capítulo 7. *La mano que mueve la pluma. Metapoesía y autorreferencialidad en la poesía española contemporánea. "Ficción de la palabra", de Guillermo Carnero*, por Juan José Lanz 125

Capítulo 8. *Diario de muerte y poesía. Yo no puede ser otro*, por Constanza Ramírez Zúñiga 163

Capítulo 9. *Estrategias de autofiguración: El sujeto "autopoético" en Luis García Montero*, por María Clara Lucifora 179

Capítulo 10. *Un trapicheo de luz en la frontera. Sobre* Querido silencio *(2006) de Luis Muñoz*, por Itzíar López Guil 193

Capítulo 11. *La disolución del autor en la colectividad o su aparición en* Mapurbe *de David Aniñir*, por Paulina Andrea Alemparte Guerrero 209

Capítulo 12. *Metapoetas de "carne y verso"*, por Laura Scarano 225

Capítulo 13. Ana Merino: "Entender una idea es, en realidad, sentirla desde el espacio más profundo de uno mismo", entrevista realizada por el Grupo Z de la Universidad de Zúrich 243

Capítulo 14. Luis Muñoz: "Entender la poesía como una gran posibilidad, sin limitaciones previas…", entrevista realizada por el Grupo Z de la Universidad de Zúrich 253

Capítulo 15. Poemas inéditos 261

Ana Merino: Cinco poemas inéditos 261

Luis Muñoz: "Sierra de Guadarrama" 269

Abstracts de los capítulos 277

Breve historial de los colaboradores 283

Que mi poema pueda interesarte
más por ti que por él.

Y que, después de eso, te acompañe más a todo,
a cada sol de fuera, de lo que llegue a ti.

(Luis Muñoz)

PRESENTACIÓN

Desde la orilla occidental y austral del océano Atlántico, en una inquieta ciudad argentina llamada Mar del Plata, trazo estas pocas líneas para introducirlos en un libro que hemos querido llamar, con ecos borgeanos, *La poesía en su laberinto*. Ésta nos parece una elocuente metáfora de ese proverbial giro del poema sobre sí mismo, para hurgar en su proceso de constitución, en la figuración de su poeta y en el diseño de su lector, atento a las acechanzas de la realidad y a las provocaciones de la ficción, entre los límites del lenguaje y los reclamos de la experiencia.

El gesto metaficcional articula una identidad discursiva problemática; funciona en los bordes del texto; se ofrece como bisagra que mediatiza ideas, juicios, valores, afectos. Desde su centro más recóndito, apunta sus flechas al corazón del artificio verbal, desnudando sus recovecos, pero demanda de los lectores una complicidad adicional. Nos urge a establecer un pacto no sólo imaginario y ficcional, sino teórico y crítico, enlazando afecto y razón, *ethos* y *pathos*. Pues el eje autorreferencial del discurso compromete todos los componentes del texto, al exhibir su condición de artefacto, pero también al problematizar de manera paradigmática la conflictiva relación entre las palabras y las cosas.

En la base del juego especular está presente la obvia acepción de "metalenguaje", que ya definió Roland Barthes con evidente claridad: "Escribo: esto es el primer grado del lenguaje. Escribo que escribo: es el segundo grado". Desenvolvemos entonces sus pliegues y afloran los escalones del laberinto.

Lenguaje sobre el lenguaje = metalenguaje.
Ficción sobre la ficción = metaficción.
Texto sobre el texto = metatextualidad.
Literatura sobre la literatura = metaliteratura.
Poesía sobre la poesía = metapoesía.

De estos pliegues deduce el semiólogo francés que "a partir de ese escalonamiento infinito se abre un abismo". Pero, ¿es irremediablemente así? ¿La autorreferencialidad es una matriz fatalmente abocada al "abismo"? La metapoesía, al replegar el discurso sobre sí mismo, operaría como una barra que separa de raíz experiencia y discurso; pondría en escena la irreductible retoricidad del poema; mostraría su imposible remisión a toda realidad externa. Ese "abismo" nos condena a una experiencia del metalenguaje despojador y autotélico, donde el discurso nos atrapa en una red tropológica que nos enajena de lo real, al focalizar la obra en su sola y redundante condición de artefacto verbal.

Seguir apegados a esta concepción de la escritura anula radicalmente la polivalencia del eje autorreferencial, ignora los juegos implicados con el lector y desconoce los pactos de lectura que habilita la exhibición de la autoconciencia poemática. Más aún, a la vista está la insistencia de tantos poetas en exhibir su "taller" y asediar sus recodos, no sólo para regodearse en sus temblores y secretos, sino para entenderse e implicarse de otro modo en su autoanálisis identitario. Al poner en abismo la propia escritura, estos poetas nos invitan a seguir sus huellas –su *poiesis*–, como si esta fuera una especie de laberinto, con luces y sombras, donde a menudo autor y lector parecemos perdernos, enceguecidos por el girar ensimismado de las palabras sobre su propio eje, que se indagan, se interrogan, se niegan.

Sin embargo, *la poesía en su laberinto* es una metáfora feliz. Porque si bien parece señalar el extravío autista de Narciso, al mismo tiempo propicia un reconocimiento y un reencuentro. En el mismo proceso de decir-se (caminar-se), esta poesía no se pierde irremediablemente en dicho laberinto; no se demora en rincones especulares para contemplarse en soledad. Por el contrario, el camino que hace al caminar-se (como nos enseñó el maestro Antonio Machado) le abrirá puertas de salida, ventanas para dejar entrar el aire. La imaginamos pues en un laberinto hecho de cristal, desde donde puede mirar el mundo y ser mirada. Un

laberinto de paredes flexibles como los relojes que se doblan de Dalí; un laberinto con senderos que siempre se bifurcan en busca de nuevos atajos, para evocar a Borges; una poesía en dimensión "meta" que, al explorar su propio cuerpo, examina otras pieles, se mira en otros rostros, se acaricia con otras manos.

Los autores que nos damos cita en estas páginas confluimos en una misma pasión crítica y emocional: seguir la estela que dejan los poemas cuando deciden volverse sobre sí mismos, abriendo ese espacio autorreferencial tan esquivo como seductor… Porque la lírica ha sido quizás el género que primero exhibió el hechizo autorreflexivo, poniendo en abismo todo su andamiaje constructivo. Los núcleos del consabido triángulo metapoético (poeta, poema, poesía) son ángulos que el texto aborda y fatiga, sin prescindir de los afectos y sensaciones que el propio discurrir metateórico desencadena. He ahí el poder de la metapoesía. No es una mera coartada para huir del mundo; es un desafío para plantarse frente a él mostrando sus cartas. Su poder consiste en elevar a otra condición e instancia expresiva una reflexión que la exposición argumental y razonada no agota nunca. He aquí el sentido y necesidad de este libro que hoy les presentamos.

En la ciudad francesa de Dijon, entre el 20 y 21 de junio de 2012, nos reunimos muchos colegas apasionados por estas cuestiones para celebrar el *II Congreso Internacional de la Red de Investigación sobre Metaficción en el Ámbito Hispánico*, titulado "*AutoRepresentacioneS",* organizado por la Universidad de Borgoña. En este volumen se recogen seis trabajos referidos al género lírico allí expuestos, con otras tres aportaciones externas de colegas argentinas de la Red. En homenaje a esa instancia inaugural, hemos querido subtitular nuestro libro como el del Congreso, así bautizado por su incansable mentor Jean-Claude Villegas, generoso editor además de las tres entregas que recogen aquellos entrañables debates de la primavera en Borgoña (poesía, narrativa, cine y otras artes plásticas y visuales). En ese juego de grafías, el concepto de autorreferencia es resignificado para destacar su nexo con la categoría de autoría y sus múltiples derivaciones o, mejor, *AutorrepresentacioneS.*

Además, hemos querido incluir en nuestro libro otras conferencias expuestas en otro foro de similar envergadura. Se trata de las Jornadas Hispánicas "*El texto frente a su espejo (estrategias metaliterarias implícitas en la literatura hispanoamericana*)", organizadas por la Cátedra de Literatura Española de la Universidad de Zúrich, realizadas entre el 23 y 24 de noviembre de 2012 en dicha ciudad suiza. Su organizadora Itzíar López Guil ha colaborado con entusiasmo en la concreción de este feliz matrimonio, donde se da cita un mismo tópico en un mismo género, de Dijon a Zurich y de Europa a Argentina, para dar nacimiento a nuestro libro. En dichas Jornadas estuvieron presentes dos destacados poetas españoles, Ana Merino y Luis Muñoz, que han querido honrar este volumen con algunos textos inéditos que sirven de cierre, junto con sendas entrevistas realizadas por el Grupo Z, integrado por varios alumnos de dicha universidad.

El arco de poetas asediados es amplio y por ello provocativo. Parte del corazón de la lírica española renacentista –Garcilaso y Fray Luis– hasta el confín temporal y espacial más extremo, en la voz del autor mapuche David Aniñir Guilitraro, en el Chile del nuevo milenio. Y sigue la serie historiográfica de la poesía en castellano, a ambas orillas del océano: Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Luis Cernuda, Alejandra Pizarnik, Francisco Brines, Guillermo Carnero, Luis García Montero, Gonzalo Millán, Luis Muñoz, Ana Merino... Si algún mérito pretendemos alcanzar con esta ronda de reflexiones será acercarnos al metapoema –que exhibe su maquinaria y expone sus "razones"– con nuevos ojos, compartiendo como lectores ese territorio común, inédito, invalorable… El que el poeta nos invita a hacer nuestro para decir –en el poema y con nuestra propia voz– lo que intuyera aquel infatigable "hacedor de palabras" argentino:

……
Ver en el día o en el año un símbolo
de los días del hombre y de sus años,
convertir el ultraje de los años
en una música, un rumor y un símbolo,
ver en la muerte el sueño, en el ocaso

un triste oro, tal es la poesía
que es inmortal y pobre. La poesía
vuelve como la aurora y el ocaso.
……
Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
lloró de amor al divisar su Itaca
verde y humilde. El arte es esa Itaca
de verde eternidad, no de prodigios…

(Jorge Luis Borges, "Arte poética",
El hacedor, 1960)

Laura SCARANO [1]
15 de junio de 2013
Mar del Plata, Argentina

[1] Este libro se encuadra en el Proyecto de investigación individual que desarrollo como Investigadora Principal del CONICET, titulado *"Autoficción e imaginario autobiográfico en las poéticas españolas de posguerra"* (Subsidio PIP No. 0004). Forma parte además del Proyecto grupal que he dirigido en la Universidad Nacional de Mar del Plata durante el período 2010-2012 (radicado en el CELEHIS de la Facultad de Humanidades), titulado "*El autor en el poema: Autopoéticas y autoficción en la poesía contemporánea"* (15/F390), que obtuvo un Subsidio de la Agencia Nacional de Promoción Científica de Argentina (PICT 2011-No.0333 del FONCYT-Préstamo BID). Asimismo, se relaciona con el Proyecto que integro como investigadora externa, titulado *"Canon y compromiso: Poesía y poéticas españolas del siglo XX",* del Ministerio de Ciencia e Innovación de España, dirigido por mi colega Araceli Iravedra, de la Universidad de Oviedo. Por último, debe especialmente su existencia al entusiasta apoyo de nuestro editor Jean-Claude Villegas, organizador del Congreso en la ciudad de Dijon, junto con mis incansables colegas Marta Álvarez y Antonio Gil, miembros todos de ese enriquecedor foro de debate que fundamos en 2009, la *Red Internacional de Metaficción en el Ámbito hispánico*.

TENDENCIAS AUTORREFERENCIALES DEL DISCURSO LÍRICO: PETRARCA, GARCILASO, FRAY LUIS DE LEÓN

Georges Güntert

Universidad de Zúrich

Suiza

Resumen: Para evitar equívocos, comienzo aludiendo a la "autorreferencialidad" como interacción entre el plano del contenido y el plano de la expresión. Este fenómeno permite descubrir la reflexión intrínseca del texto, que suele envolver también al plano de la enunciación. Se encuentran casos ya en los textos poéticos de la primera modernidad, como demuestra el análisis del soneto XXXV del *Canzoniere* de Petrarca y el de la correspondiente imitación de Boscán. Para mostrar en qué lugares textuales aparecen preferentemente las señales autorreferenciales, me ha servido de ejemplo la "Égloga primera" de Garcilaso. Aun tratándose de reflexiones intrínsecas del texto, sostengo que no es del todo imposible remontarse a la conciencia estructural del autor. Gracias al ejemplo de tres odas de fray Luis de León se demuestra que existen constelaciones de poemas con estructura análoga que nos autorizan a formular conjeturas sobre cómo el autor concebía su obra.

1. ¿Qué entendemos por tendencias autorreferenciales?

Cuando tratamos de comprender un poema lírico, no basta con resumir su contenido anecdótico. Aunque es importante conocer la situación desde la cual nos habla el yo-poético, sabemos –por las propiedades del género– que el significado del discurso lírico no se reduce a su núcleo narrativo. Si nos conformamos con un resumen del contenido, dejamos a un lado las aportaciones del *metro*, del *ritmo*, del *timbre*, del *sonido* y de la *sintaxis*, así como de otros procedimientos retórico-formales que influyen en la sensibilidad del lector y modifican su experiencia estética del texto [1]. Dicho de otro modo, quien explora el *plano del contenido* debe tener en cuenta las modificaciones del significado originadas en el *plano de la expresión*, cuyo mensaje no es de tipo semántico-conceptual, sino de tipo semántico-emotivo [2]. Pienso, por ejemplo, en el efecto que genera el cambio entre continuidad y discontinuidad en el orden rítmico, en la tensión que crea el arte de variar los acentos métricos o incluso en las emociones que suscitan las alternancias del timbre. El juego complejo entre identidad y diferencia en el plano de la expresión supone, en lo que atañe al receptor, la presencia de un *sujeto emotivo* capaz de advertir estas variaciones y de sufrir sus efectos, que, por su parte, no tardan en influir sobre él, modificando su estado de percepción y, con ello, su comprensión del poema.

En la labor interpretativa, después de analizar separadamente los distintos planos, conviene relacionarlos entre sí, ya que es de especial importancia la identificación de los momentos que, según Hjelmslev, *configuran* un aspecto presente en el otro plano: en estos momentos o lugares textuales, la expresión remite al contenido y viceversa. Los elementos sobre los que se fundamenta la analogía entre ambos planos se sitúan en un nivel más abstracto, porque, si las palabras del contenido encierran significados *figurativos*, imágenes, quien produce los valores

---

[1] El subrayado de la terminología técnica, aquí y en el siguiente periodo, es nuestro.

[2] Para la terminología, consúltese Greimas/Courtés 1982: véanse en especial las entradas "expresión", "contenido", "significante" y "figura".

en el plano de la expresión es el lenguaje como significante, que, según hemos visto, transmite sugerencias mentales y emocionales.

Voy a ejemplificarlo con un caso de interacción que se puede observar en el soneto XXXV del *Canzoniere* de Petrarca: en el nivel del contenido de este poema, vemos al yo-poético solo y pensativo que camina en la soledad, huyendo de la gente por miedo a revelar su pasión y pasando, por tanto, del espacio social al espacio natural, aunque sin encontrar alivio en la naturaleza; en el nivel de la expresión, en cambio, advertimos una sucesión homogénea de pies métricos, de yambos, sobre todo en el segundo hemistiquio de cada verso, lo que evoca, en términos musicales, un *andante*, cuya regular cadencia *configura* los pasos del yo: "Solo et pensoso i più deserti campi/ vo mesurando a passi tardi et lenti" (vv. 1-2). Los lentos pasos del amante de Laura repercuten, por así decirlo, en el isocronismo métrico-rítmico, y el gerundio "mesurando", que alude al dios de los melancólicos y de la agrimensura, Saturno, remite a la calidad métrica de la composición (Petrarca 1996: 189) [3]. El poeta de las *Soledades* se acordará de esta analogía en su "Dedicatoria al duque de Béjar", donde dice: "*Pasos* de un peregrino son errante/ cuantos me dictó *versos* dulce musa" (Góngora 1994: 183). Lo que en la obra de Góngora es una deliberada reflexión autorreferencial (los "pasos" son "versos" en la "soledad", que es también el espacio del poema), en el *Canzoniere* de Petrarca permanece como correspondencia medio oculta: pero también aquí la interacción entre los planos relaciona la imagen del caminante con los componentes del lenguaje a través de un procedimiento que crea significados ulteriores, meta-poéticos.

Ahora bien, las correspondencias recíprocas que median entre los planos son *señales* de la *reflexión intrínseca*: inducen al lector a prestar atención al modo en que se expresa lo expresado, esto es, al lenguaje en tanto que medio de comunicación, *enunciación* de un *enunciado*. Un momento privilegiado de la reflexión intrínseca es, según la afortunada expresión de Gide, la *mise en abyme*, que, en un fragmento situado las más veces en un lugar estratégico del texto, simboliza o resume el *enunciado* y aun la *enunciación* del poema entero [4]. Huelga insistir en que este fenómeno se ofrece como clave de lectura, pues sintetiza el proceso de significación inherente al discurso.

[3] Sobre la relación entre Saturno y la agrimensura, véase Keller 1974: 92.

[4] Es de fundamental importancia el estudio de Dällenbach 1991.

Se me podrá objetar que me acerco a los textos del pasado con una mentalidad crítica de hoy y que el enfoque semiológico resulta poco adecuado para la comprensión de la poesía más antigua. Es cierto que la terminología de los autores de la Edad Media no es idéntica a la nuestra; no obstante, también ellos conocían la diferencia entre significante y significado. Isidoro de Sevilla distingue entre la *compositio verborum* y la *sententia veritatis*, y Hugo de San Víctor sostiene que las *litterae* contienen *sensus* (el primer significado) y *sententia* (el significado profundo, que requiere un acto de interpretación) (cfr. con Bosco 1984: IV, la voz "poesia", y V, las voces "senso" y "sentenza"). En sus consideraciones sobre la retórica, Dante se remonta a Horacio, distinguiendo entre la *inventio materiae* y la *elocutio*, pero cuando, en el *De vulgari eloquentia*, trata de la poesía en lengua vernácula, sigue las poéticas medievales: utiliza, con respecto a la *compositio*, expresiones como "soni modulatione" o "melos" por la melodía, "rhitimus" por la rima, "versus", "pedes", etc. y, para designar el aspecto semántico, dice, como sus contemporáneos, "sensus", "significatio" y "sententia" (Alighieri 1957: II, viii, 5; II, ix, 4; y II, x, 4-13). Era de uso común en su época la concepción alegórica de la poesía, que bajo el "velo" ocultaba la "verdad". Todavía Petrarca sostiene, en una de sus *Seniles* (XII, 2), que "el oficio [del poeta] consiste en fingir, esto es, en disponer y adornar las cosas humanas, naturales y de cualquier otro tipo con colores artificiosos, y cubrirlas agradablemente con el velo de la ficción, cuya remoción permite que la verdad resplandezca de modo tanto más satisfactorio cuanto más dificultoso ha sido su descubrimiento" [5]. Asimismo, las definiciones de poesía se asemejan: si Dante habla de la poesía como *fictio* alegórica, elaborada en verso según las reglas del arte retórico y musical (Bosco 1984: IV, entrada "poesia"), el marqués de Santillana declara que "la poesía [no es] syno un fingimiento de cosas útyles, cubiertas y veladas con muy fermosa cobertura, conpuestas, distinguidas e scandidas por çierto cuento, peso e medida" ["cuento", aquí, ha de entenderse como número] (López de Mendoza 1988: 439). Se observaba comúnmente, por tanto, la diferencia entre la composición y el sentido, y también se

[5] El texto original reza: "Officium eius [del poeta] est fingere, id est componere atque ornare et veritatem rerum vel mortalium vel naturalium vel quarumlibet aliarum artificiosis adumbrare coloribus et velo amene fictionis obnubere, quo dimoto veritas elucescat, eo gratior inventu quo difficilior sit quesitu" (Petrarca 2007: ep. XII, 2, II, 1534).

conocía la exigencia de "armonizar" la composición de acuerdo con el sentido, pero no se teorizaba sobre una posible interacción entre los dos planos, como voy proponiendo. Los poetas, con todo, conscientes de que la poesía se dirigía a la persona en su conjunto, iban ya entonces en búsqueda de las correspondencias entre expresión y contenido. Cuando el Dante personaje, después de poner pie en el hemisferio meridional, contempla el cielo matutino que se tiñe de su primer delicado azul, el Dante poeta exclama: "Dolce color d'orïental zafiro/ che s'accoglieva nel sereno aspetto/ del mezzo, puro insino al primo giro" (*Purg*. I, vv. 13-15). Hablando así, crea una trama de sonidos tan agradables al oído y un ritmo tan plácido para el espíritu que llega a hacer sentir los efectos *eufóricos* atribuidos tradicionalmente al adjetivo "dulce", y a volver partícipe de esta armonía al hombre entero. El nuevo humanismo se anuncia en este tono, con una poesía que habla a la mente y a los sentidos, y algo semejante sucederá dos siglos después en España, cuando Garcilaso haya logrado asimilar la lección del petrarquismo.

2. De Petrarca a Boscán: signos autorreferenciales y significado metapoético:

Quien trata de acercarse al sentido de un poema a través de sus signos autorreferenciales no debe perder de vista la estructura global del texto. Estos signos se refieren en ocasiones solo a una parte del discurso, pudiendo ser sustituidos, más adelante, por otros. Es necesario, por tanto, identificar los signos en todas las secuencias principales y compararlos entre sí, porque solo juntos nos informan sobre la reflexión implícita en el texto. Para ejemplificarlo, quiero volver sobre el soneto XXXV de Petrarca, uno de los más imitados del *Canzoniere*. En la España del siglo XVI, cuanto menos cuatro poetas se inspiraron en él: Juan Boscán, Francisco de la Torre, Jerónimo de Lomas Cantoral y Fernando de Herrera. Naturalmente, también Petrarca imitaba a otros poetas, a Dante, por ejemplo, de quien proviene la expresión "andar pensoso", y a los autores de la Antigüedad: a Propercio, probablemente, cuyo amante infeliz busca los "deserta loca", donde la naturaleza es testigo de sus quejas, para "ocultos proferre impune dolores" (Propertius 2011: *Elegía* I, 18, vv. 1-4 y 19-20, pp. 63-65), y ciertamente a Cicerón, cuyo comentario sobre la "aegritudo" de Belerofonte conocía; en el *Secretum* cita, en latín, dos versos de Homero que caracterizan la tristeza de este personaje: "Qui miser in campis merens errabat alienis [Aleis]/

ipse suum cor edens, hominum vestigia vitans" (Cicero 2005: III, 26, 63, p. 276)[6]. El soneto XXXV de Petrarca está lleno de reminiscencias literarias; no obstante, son precisamente las señales autorreferenciales las que revelan su novedad y la elevada conciencia artística de su autor.

Petrarca RVF, XXXV	*Boscán*, libro II, soneto XXXV
Solo et pensoso i più deserti campi vo mesurando a passi tardi et lenti, et gli occhi porto per fuggire intenti ove vestigio human l'arena stampi.	Solo y pensoso en páramos desiertos mis pasos doy, cuidosos y cansados, y entrambos ojos traigo levantados a ver no vea alguien mis desconciertos.
Altro schermo non trovo che mi scampi dal manifesto accorger de le genti, perché ne gli atti d'allegrezza spenti di fuor si legge com'io dentro avampi:	Mis tormentos allí vienen tan ciertos, y van mis sentimientos tan cargados, que aun los campos me suelen ser pesados porque todos no 'stán secos y muertos.
sì ch'io mi credo omai che monti et piagge et fiumi et selve sappian di che tempre sia la mia vita, ch'è celata altrui.	Si oyo balar acaso algún ganado, y la boz del pastor da en mis oídos, allí se me rebuelve mi cuidado;
Ma pur sì aspre vie né sì selvagge cercar non so, ch'Amor non venga sempre ragionando con meco, et io co llui.	y quedan espantados mis sentidos, ¿cómo ha sido no haver desesperado después de tantos llantos doloridos?
(Petrarca 1996: 189)	(Boscán 1999: 125-126)

El soneto de Petrarca se desarrolla en dos macro-secuencias, formadas, la primera, por los cuartetos, y la segunda, por los tercetos. En A, el yo-poético, deseoso de ocultar el estigma de su pasión, trata de evitar a los hombres y espera encontrar un refugio en la naturaleza; en B, la esperanza se le revela vana porque comprende que Amor continúa persiguiéndole en la soledad. El fuerte componente acústico, sobre el que hemos insistido, se combina con un componente visual. El comportamiento extraño del yo presupone la presencia de observadores cuyo punto de vista, sin embargo, no coincide con el del lector. Y es que el verso octavo ("Di fuor si legge, com'io dentro avampi") se refiere, en primer lugar, a la gente, sin poder configurar la postura del lector, quien recibe sus informaciones también desde dentro, desde la interioridad del yo y desde las entrañas del texto.

[6] Los versos de Homero proceden de la *Ilíada*, VI, 201-202. En el *Secretum*, se recuerda a Belerofonte en el lib. III, 157 (Petrarca 1992: 226).

La necesidad de distinguir dos macro-secuencias queda confirmada en el nivel de la expresión: las rimas abrazadas de los cuartetos (ABBA) contrastan con las rimas repetidas de los tercetos (CDE / CDE). Pero la cesura entre cuartetos y tercetos se impone también por otras razones: el isocronismo de los segundos hemistiquios –esto es, la regularidad de los acentos en sexta, octava y décima sílaba– es una característica exclusiva, o casi, de la macro-secuencia A. Hugo Friedrich decía que este soneto era "un único andante", pero no es así: el "andante" cesa después de la segunda estrofa y no reaparece sino esporádicamente en los tercetos (Friedrich 1974: 216). Aquí predominan los encabalgamientos –hay dos en cada estrofa–, que crean arcos de periodos extensos, si no simétricos, al menos equilibrados, ya que la segunda oración consecutiva, en cuanto al tono, está construida al revés que la primera. Me refiero al orden de las partes ascendente y descendente, llamadas, con términos procedentes de la métrica clásica y de la música, *arsis*, elevación, la parte que lleva el tono, y *tesis*, deposición: en los vv. 9-11 el *arsis* abarca dos versos y medio, mientras que la *tesis* es muy breve; en los vv. 12-14, el acento principal se desplaza sobre la segunda parte del periodo, y es más breve la primera parte. Se obtiene, así, una especie de quiasmo sintáctico-rítmico: *arsis, tesis, tesis, arsis*. Además, en B ya no se habla de los "pasos", sino de los razonamientos del yo: esto es, del incesante diálogo que mantiene con Amor, no solo mentalmente, suponemos, sino también como poeta. El soneto culmina en la mención de ese obsesivo diálogo, representado, a nivel de la expresión, por el *quiasmo* "Amor" – "con meco", "io" – "co llui", que, adviértase, es figura retórica de tipo *circular*.

Ahora bien, mientras que el primer signo autorreferencial, propio de A, insiste en el movimiento *continuo* del caminante, un movimiento errante pero, en lo que tiene de fuga, a la vez progresivo, el segundo signo, el de B, indica la existencia de un orden *circular*: "ch'Amor non venga sempre / ragionando con meco, et io co llui" (vv. 13-14). El soneto XXXV semeja, primeramente, un *andante*, pero acaba cerrándose de modo cíclico. En consecuencia, el texto poético se presenta bien como un discurso actualizado en el *tiempo*, bien como un discurso que se inscribe en un *espacio* cerrado sobre sí mismo. Mientras la fuga del protagonista desemboca en el laberíntico circuito amoroso-existencial, el movimiento del poema encuentra su acabada forma, su conclusión,

que de algún modo compensa el desequilibrio moral del contenido. Es prueba de esta tendencia equilibrante en el plano expresivo la distribución de las rimas: el doble *quiasmo* de los cuartetos (las rimas abrazadas ABBA) se opone asimismo al *principio de sucesión* que reina en los tercetos (CDE), pero esta vez la ley compensatoria del arte hace que se atribuya el orden cíclico a A y el sucesivo a B.

Fijémonos ahora en el soneto de Boscán. No es necesario leerlo dos veces para darse cuenta de que no alcanza la complejidad semántica de su modelo. Boscán centra el sentido de su composición en el tema psicológico de la pena de amor, que aflige al yo tanto entre los hombres como en la soledad (habla de "desconciertos", "tormentos", "sentimientos" en A, de "cuidado" y "llantos doloridos" en B). Retoma literalmente los dos adjetivos iniciales de Petrarca, incluso el italianismo "pensoso", ostentando así su intención de imitar; reproduce asimismo la pareja de adjetivos del v. 2: "pasos [...] cuidosos y cansados", semejantes a los "passi tardi et lenti" del original; y hace incluso que su soneto venga a ocupar el lugar trigesimoquinto de su "Libro segundo", esto es, del libro que va precedido de la "Carta a la duquesa de Soma", con su declaración en favor de los metros italianos. Es curiosa, en el soneto del barcelonés, la incongruencia entre "los páramos desiertos" de A y el *topos* arcádico de B, introducido con un giro sintáctico algo forzado, artificioso, que trata de justificar el brusco cambio de escenario: "que aun los campos me suelen ser pesados / porque todos no están secos y muertos" (vv. 7-8). El paisaje bucólico es tradicionalmente ameno, poblado de pastores y rebaños, pero aquí no devuelve la serenidad al yo. Todo lo contrario: Arcadia se convierte en el escenario de la introspección, que hace comprender al yo la gravedad de su conflicto: ha corrido el peligro de "desesperarse", palabra con que se alude, en el contexto pastoril, al suicidio. Boscán, es cierto, hace literatura, se ejercita en el arte del soneto, combina Petrarca con Sannazaro: el marco bucólico le sirve para terminar con un *crescendo*, evidentemente *disfórico*, ya que la conciencia de la pasión se agudiza cerca del final.

Si es lícito hablar de reflexión meta-poética en este soneto, podríamos señalar la poco original imitación del ritmo de los pasos, perceptible a partir del v. 2, y la calidad vocálica de las rimas, que, por su insistencia, subrayan tanto la permanencia del conflicto como su exasperación final. Se trata, con todo, de la mera técnica del *refuerzo*, frecuente en

el petrarquismo del siglo XVI. Concretamente, en el soneto de Boscán, la rima en -ADO, recurrente en todas las estrofas, extiende su vocalismo a numerosos significantes, creando así una continuidad tonal: "páramos", "pasos", "campos", "balar acaso", "la voz del pastor", "tantos llantos", etc.; pero hacia el final el timbre grave de -ADO llega a contrastar con el timbre agudo de -IDO ("sentidos"–"desesperado"–"llantos doloridos"), que es el predominante en el último terceto.

3. Garcilaso o los lugares idóneos para la reflexión autorreferencial:

Hasta ahora hemos analizado dos sonetos, cuyo discurso tiende a cuajar en el final epigramático, momento privilegiado para acoger la reflexión autorreferencial. Cabe preguntarse cómo estas señales se distribuyen en los poemas de mayor extensión, por ejemplo en églogas, canciones u odas. A primera vista, se diría que pueden manifestarse en cualquier lugar del texto, pero, después de analizar un cierto número de poemas, he llegado a la conclusión de que, respecto a la ubicación de estos signos, los textos líricos no se distinguen de los textos narrativos, ya que en ambos aparecen preferentemente en tres momentos, a saber: al *principio*, donde encontramos las prefiguraciones, cerca de los *cambios de secuencia* y hacia el *final*.

Como ejemplo en que abundan estos signos se me ofrece la "Égloga primera" de Garcilaso, un poema lírico-narrativo del periodo de madurez del toledano. No queda tiempo para proceder a una interpretación detallada de esta obra, pero, como la analicé en otro lugar, me permito partir de las conclusiones de aquel estudio (Güntert 2012: cap. 2). Afirmaba yo entonces que la principal reflexión inherente al poema era, en mi opinión, su tendencia a transformar el tiempo existencial en tiempo musical, esto es, en *durée*, y que al autor de esta égloga le importaba mostrar cómo el tiempo de la existencia, fugitivo, inestable, se inscribe en el espacio del poema, dotado, a su vez, de un tiempo.

Creo necesario recordar que la égloga está compuesta como un díptico, con dos pastores a quienes individualiza su diferente manera de ejemplificar la idea de *mudanza*, a saber, la pérdida de un amor o la muerte de la amada. Salicio, quien canta bajo el sol *ascendente* (se diría que se encuentra aún en la juventud de su vida), se queja acusando a

Galatea de haberle abandonado, y decide dejar para siempre el escenario de sus amores. Nemoroso llora la muerte irreparable de su amada Elisa bajo el sol *descendente* y no encuentra consolación alguna en esta vida, aun cuando le queden algunos gratos recuerdos del pasado. (No me voy a ocupar de la controvertida interpretación autobiográfica de estos personajes, porque para mi argumentación este aspecto es irrelevante.)

En cuanto a la *dispositio*, hay que tener presente que las treinta estrofas de la "Égloga primera" se reparten entre el prólogo (A) y el poema propiamente dicho (B): a las tres estancias del prólogo, articuladas en *propositio* y *dedicatoria*, les siguen una estancia de introducción del narrador-poeta, doce para desarrollar la queja de Salicio, una de transición en la que pasamos del drama de Salicio al de Nemoroso, doce reservadas a Nemoroso, y una, la última, que sirve de conclusión. Es preciso distinguir tres niveles de comunicación: el de los dos pastores, que mientras se dirigen a sus amadas ausentes son escuchados por "sus ovejas"; el del narrador-poeta, que se dirige al virrey de Nápoles, don Pedro de Toledo, un hombre político, un guerrero; y el del poema, que se ofrece a la sensibilidad e inteligencia del lector.

Comencemos por los seis versos de la *propositio*, que constituyen la secuencia A1: contienen un resumen del asunto, una reflexión sobre el *código* ("El *dulce* lamentar de dos pastores") y una indicación respecto a la jerarquía de los niveles comunicativos. El poeta, cantando para el virrey, *imita* las quejas de los pastores: la queja pide sensibilidad, compasión; el canto se dirige a un destinatario culto. Es llamativo el enunciado final de la *propositio*: "los amores,/ de pacer olvidadas, escuchando". El inciso, además de mostrar la cambiante actitud de las ovejas que habitualmente pacen y ahora, durante un breve lapso de tiempo, "escuchan", prefigura la situación del *destinatario*, a quien se invita a trasladarse desde la esfera de la vida activa a la de la vida contemplativa, propia del ensueño pastoril. Ambas secuencias, A1 y A2, terminan con una referencia al acto de "escuchar": a la última palabra de la *propositio,* "escuchando" (v. 6), hacen eco los versos finales de la *dedicatio*: "y *en cuanto* esto se canta,/ *escucha* tú el cantar de mis pastores" (vv. 41-42).

1.
El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente y Nemoroso,
he de cantar, sus quejas imitando; *A1 – propositio* (vv.1-6)
cuyas ovejas al cantar sabroso
estaban muy atentas, los amores, 5
de pacer olvidadas, escuchando.
Tú, que ganaste obrando
un nombre en todo el mundo
y un grado sin segundo,
agora estés atento sólo y dado 10
al ínclito gobierno del estado
albano, *agora* vuelto a la otra parte, *A2 – dedicatio* (vv. 7-42)
resplandeciente, armado,
representando en tierra el fiero Marte;

2.
agora, de cuidados enojosos 15
y de negocios libre, por ventura
andes a caza, el monte fatigando
en ardiente ginete que *apresura*
el curso tras los ciervos temerosos,
que en vano su morir van dilatando: 20
espera, que en tornando
a ser restitüido
al ocio ya perdido,
luego verás ejercitar mi pluma
por la infinita, innumerable suma 25
de tus virtudes y famosas obras,
antes que me consuma,
faltando a ti, que a todo el mundo sobras.

3.
En tanto que este tiempo que adevino
viene a sacarme de la deuda un día 30
que se debe a tu fama y a tu gloria
(qu' es deuda general, no sólo mía,
mas de cualquier ingenio peregrino
que celebra lo digno de memoria),
el árbol de victoria 35
que ciñe estrechamente
tu gloriosa frente
dé lugar a la hiedra que se planta
debajo de tu sombra y se levanta
poco a poco, arrimada a tus loores; 40
y *en cuanto* esto se canta,
escucha tú el cantar de mis pastores.

(Garcilaso de la Vega 1969: 119-120)[7]

[7] El subrayado (de las palabras que tienen que ver con el tiempo) es nuestro.

En la *dedicatoria* (vv. 7-42) se comienza a insistir en la existencia de diferentes aspectos de la temporalidad. Tanto la vida del poeta como la de su destinatario se definen con relación a la categoría del tiempo existencial. No obstante, ambos tienen acceso a la "fama", que representa una promesa cierta para el virrey, cuyo nombre dará lustre al poeta: la "hiedra", se dice, crece a la sombra del "laurel" (vv. 35-38). Pero otras formas temporales ocupan el lugar del tiempo fugitivo de la existencia, a saber: el *tiempo alternado* (presente en el sintagma "agora"–"agora", que contribuye a organizar las estrofas primera y segunda) y la *simultaneidad* (en la construcción sintáctica "en tanto que"–"en cuanto", que rige la estrofa tercera). Estos nuevos modos de concebir el tiempo transforman la mera sucesión temporal en un tiempo-espacio, proceso que podemos observar no solo en el prólogo, sino también en el poema propiamente dicho.

Pasando ahora al poema propiamente dicho, no nos extraña encontrar las primeras señales autorreferenciales en la estrofa de introducción con la que se abre la secuencia B1, dominada por la figura de Salicio. Este pastor interesa ante todo en la medida en que se opone a Nemoroso. Las palabras del narrador muestran a las claras que Salicio no accede a la contemplación del vivir ni al tiempo-espacio del recuerdo. Es significativo que se nos aparezca cerca del agua corriente y bajo el sol de la mañana. Así como su canto fluye sobre el murmullo de un río, también su pensamiento se inscribe en la dimensión de la vida transitoria.

(B1): introducción al canto de Salicio

4.

Saliendo de las ondas encendido,
rayaba de los montes el altura
el sol, cuando Salicio, recostado
al pie d'una alta haya, en la verdura
por donde una agua clara con sonido
atravesaba el fresco y verde prado,
    él, *con canto acordado*
    al rumor que sonaba
    del agua que pasaba,
se quejaba tan dulce y blandamente
como si no estuviera de allí ausente
la que de su dolor culpa tenía,
    y así como presente,
razonando con ella, le decía:

(Garcilaso de la Vega 1969: 121)[8]

[8] El subrayado de las señales autorreferenciales es nuestro.

Sigamos en nuestra lectura panorámica. Un primer momento culminante, situado poco después de la mitad del poema, al comenzar la secuencia B2, coincide con la entrada en escena de Nemoroso y su elegíaca evocación de las "[C]orrientes aguas puras, cristalinas", que recuerdan las "[C]hiare fresche e dolci acque" de la canción CXXVI de Petrarca. Llama la atención que las aguas de Nemoroso empiecen siendo invocadas como "corrientes", antes de aplacarse en un fluir más lento, favorable al espejismo del recuerdo. El proceso transformador con que el tiempo fugitivo se muda en tiempo-espacio está resumido en la *fronte* de la estrofa dieciocho. Nos las vemos aquí, por primera vez en este poema, con una *mise en abyme* del movimiento poético procedente de la *enunciación*, que dirige ese doble proceso de espacialización del tiempo y de temporalización del espacio (lo primero ocurre cuando el agua corriente se transforma en una cristalina superficie de reflejos; lo segundo, cuando la hiedra, emblema de lo pastoril, "camina[s]/ torciendo el paso" por el follaje de los árboles).

(B2) canta Nemoroso

18.

Corrientes aguas, puras, cristalinas;	*movimiento, transparencia, horizontalidad*
árboles que *os estáis mirando en ellas*,	*verticalidad, reflejo, contemplación*
verde prado de fresca sombra lleno,	*espacio-refugio*
aves que aquí sembráis vuestras querellas	*canto repetido en el espacio, ¿eco?*
hiedra que por los árboles caminas,	*movimiento lento, tiempo acompasado*
torciendo el paso por su verde seno;	*en el espacio*
yo me vi tan ajeno	
del grave mal que siento	
que de puro contento	
con vuestra soledad me recreaba […]	

(Garcilaso de la Vega 1969: 128) [9]

Pero el verdadero momento culminante, referido asimismo a Nemoroso, se sitúa en la penúltima estancia del poema, la 29, donde el pastor expresa su deseo de cambiar su dolorosa experiencia de la vida terrenal por otro estado: espera unirse pronto a Elisa en el cielo de Venus, donde, según la tradición, permanecen las almas de los amantes.

[9] El subrayado de las señales autorreferenciales es nuestro.

Ello implica que Nemoroso muera, y es lo que más desea. La égloga termina con esta desesperada invocación que, sin embargo, no puede decirse solo trágica. Para entenderla en toda su complejidad, hay que considerar la función autorreferencial que desempeña en el texto. En esta estrofa, de hecho, la "divina Elisa", de quien se dice que "ahora el cielo/ con *inmortales pies* pisa[s] y mide[s]/ y su mudanza ve[s], estando queda", llega a convertirse en metáfora de la poesía, dado que los términos "pie", "pisar", "medir" pueden interpretarse como alusiones a la configuración métrica del poema. Estar con Elisa significa, *mutatis mutandis*, pasar de la condición temporal a otra dimensión donde es posible permanecer en el espacio y contemplar el tiempo, y donde quietud y movimiento, permanencia y cambio, eternidad y tiempo ya no se excluyen dolorosamente. Este lugar, que en el lenguaje del pastor se identifica con el más allá, se corresponde con el espacio del poema. Nemoroso aspira a la condición privilegiada de quienes contemplan las *mudanzas* con ánimo partícipe, sin realmente sufrirlas, privilegio del que goza, no cabe duda, el lector. Recuérdese que, en el prólogo, el poeta invita al *destinatario* de su canto a dejar sus negocios y a pasar de la vida activa a la vida contemplativa, y lo que se concede al *destinatario* inscrito en el poema tanto más vale para el lector. Leamos ahora la estancia 29:

29.

Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides,
y su mudanza ves, estando queda,
¿por qué de mí te olvidas y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa el cuerpo, y verme libre pueda,
y en la tercera rueda,
contigo mano a mano,
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos
donde descanse y *siempre* pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte?

(Garcilaso de la Vega 1969: 133)[10]

[10] El subrayado es nuestro.

4. ¿Reflexión intrínseca en el texto o conciencia estructural del autor?

Una última pregunta, por ingenua que pueda parecer, se impone. ¿Quién detenta el saber sobre el texto: la mente del crítico, que pretende haber entendido el poema, o la mente del autor? ¿Era consciente Garcilaso de las técnicas autorreferenciales que hemos identificado en su "Égloga primera"? Podríamos responder de modo categórico sosteniendo que, como no hay manera de acceder a los pensamientos del autor, lo único que nos queda para establecer los criterios de la interpretación son sus textos. Por otro lado, sabemos que los poetas del Renacimiento no improvisaban sus composiciones, que tenían una conciencia lúcida de las leyes del género y que les importaba la proporción entre las partes. Lo demuestran las estructuras numéricas tanto de la "Égloga primera" como de la "Égloga tercera", que representa, de algún modo, su continuación. En ciertos casos, por tanto, es posible acceder a las ideas que tiene el autor acerca de la estructura poemática. No me refiero a la posibilidad de recurrir a documentos personales tales como cartas, diarios o declaraciones en entrevistas, con que los estudiosos de la literatura moderna suelen corroborar sus interpretaciones. Existen, empero, constelaciones de poemas que nos autorizan a formular conjeturas sobre cómo el autor concebía su obra, a saber: cuando el autor construye varios textos de manera análoga, observando en ellos cierto idéntico modo de proceder, o cuando los dispone de modo complementario, como propuesta y respuesta a una misma cuestión poética.

En lo que respecta al primer caso, valgan como ejemplos tres odas de fray Luis de León que tienen en común no solo su forma métrica, la lira, sino también su extensión, pues constan las tres de cuarenta versos: "A Don Pedro Portocarrero", "Al licenciado Juan de Grial" y "De la vida del cielo". Sabido es que fray Luis mostraba una clara preferencia por la medida quinaria de la lira, compuesta de dos endecasílabos y tres heptasílabos, según el modelo propuesto por Garcilaso. En la gran mayoría de sus odas recurre a este tipo de estrofa, variando solamente el número, pues tiene poemas de cinco, seis, ocho, diez, trece, catorce y hasta de treinta y dos estrofas. No es del todo casual su predilección por el número 5, si se considera que entre sus odas más famosas, desde "A Francisco de Salinas" hasta "Noche serena", se encuentran magníficos ejemplos de poesía cósmica. Y es que el número 5, como he mostrado

en mi estudio sobre fray Luis y Juan de la Cruz (Güntert 2012: cap. 6), tiene un particular significado en la concepción neoplatónica del cosmos, según afirma Marsilio Ficino en su compendio del *Timeo*. El filósofo toscano, después de afirmar que la división "pentámera" condice con la del "Alma del mundo", justifica así el valor de este número:

> Consideramos, ante todo, que el número cinco condice con la composición y división del Alma, y ello por tres razones. La primera consiste en que, de la misma forma que el número cinco resulta de la suma del primer número par y del primer número impar, el Alma, igualmente, consta de naturaleza divisible y de naturaleza indivisible. Y es que, como sabéis, los números pares se consideran divisibles y los impares indivisibles, puesto que no pueden fraccionarse en partes iguales. La segunda razón consiste en que las categorías mediante las cuales Dios construye todas las cosas son exactamente cinco: Esencia, Identidad, Diferencia, Inmovilidad y Movimiento. Así, el alma se considera la medida de todo, en cuanto que contiene las cinco cualidades de todas las cosas. La tercera razón consiste en que, dado que el Alma es la medida del universo, asume naturalmente el número cinco, la media del número universal. Y es que el cinco es la mitad perfecta de diez, puesto que, si dividimos correctamente diez de cinco formas [9 + 1, 8 + 2, 7 + 3, 6 + 4, 5 + 5], la media ponderada de cada división es cinco[11].

Fray Luis, que en las proporciones cósmicas ve una muestra de la belleza divina, compone varios de sus poemas de modo simétrico, prestando la máxima atención a las correspondencias internas y al equilibrio entre las partes; otros están construidos en torno a un centro tanto temático como formal, y así ocurre en dos de las tres odas que vamos a comparar.

En "Alma región luciente", una invocación dirigida al cielo, el poeta, después de introducir una escena paradisíaca con el Buen Pastor que apacienta sus ovejas, representa a Cristo como músico semejante a Orfeo: le imagina rodeado de su hato mientras tañe su rabel, especie

[11] Marsilius Ficinus, *Compendium in Timaeum*, cap. 28. *De compositione animae et quod per quinarium in ea componenda opportune proceditur* (cfr. con Chastel 1954: 100). La versión española de Francisco Javier Álvarez Amo se basa en el texto inglés de Farndell 2010: 47-51. Adviértase que el cap. 28 de la edición florentina, utilizada por Farndell, se corresponde con el cap. 27 de la edición de Basilea: H. Petri, 1561.

de laúd, en lo alto de las esferas. El poema tiene una parte *ascendente* y otra *descendente*. En las dos últimas estrofas, el yo-poético anhela la unión con lo divino, aun sabiendo que, en su actual estado, este encuentro no puede cumplirse. Dicho en términos estructurales: en la primera mitad del poema (vv. 1-20) se evoca la vida del cielo a través de la figura del Buen Pastor; en la segunda mitad (vv. 21-40) se describe la reacción que el "inmortal dulzor" de la música celestial produce en un indeterminado "santo oído" y, también, en el alma del "yo". Ahora bien, en la quinta estrofa, situada inmediatamente después de la mitad del texto, de modo que se corresponde con su *centro temático*, el poeta coloca con perfecta simetría, en la exacta mitad de la estrofa y del verso 23 (¡2+3 = 5!), el pronombre "él", referido a Cristo. La expresión "él sesteando" procede del *Cantar de los cantares* ("donde sesteas al mediodía", se dice allí del Esposo) e indica la divina quietud de Cristo mientras toca la *lyra orphica* desde el centro del universo (*magnum carmen creatoris et moderatoris*, en palabras de san Agustín)[12]. Veamos, pues, la quinta estrofa, que es concéntrica como el poema entero:

"De la vida del cielo", vv. 21-25

Y de su esfera cuando
la cumbre toca, altísimo subido,
el sol, *él* sesteando,
de su hato ceñido,
con dulce son deleita el santo oído. 25

(León 1997: 143)

Veamos ahora también los otros ejemplos. Los poemas "Al licenciado Juan de Grial" y "A don Pedro Portocarrero" tratan ambos sobre la aspiración a la virtud; se dirigen a amigos humanistas del poeta, como lo eran Arias Montano y el Brocense: la élite cultural de la época. Juan de Grial era secretario del obispo Pedro Portocarrero en Galicia; llegó a ser canónigo, mientras que su amo, después de haber sido tres veces rector de la Universidad de Salamanca, fue obispo de Córdoba, de Calahorra y de Cuenca e incluso Inquisidor General. Fray Luis le dedica su obra *Los nombres de Cristo* y sus poesías, en tres de las cuales se refiere de modo explícito a él.

[12] Acerca de este concepto véase Spitzer 2006, en especial pp. 31-36, donde habla de san Agustín.

La oda dedicada a Juan de Grial enlaza con la tradición humanística y, en particular, con un epigrama de Poliziano sobre el inicio de los estudios en el otoño. Empieza con una descripción de este melancólico momento del año, en tres estrofas, de las que voy a leer la primera: "Recoge ya en el seno/ el campo su hermosura, el cielo aoja/ con luz triste el ameno/ verdor, y hoja a hoja/ las cimas de los árboles despoja" (León 1997: 132). Sigue una exhortación a los estudios, también de tres estrofas, que comienza: "El tiempo nos convida/ a los estudios nobles, y la fama,/ Grïal, a *la subida / del sacro monte* llama,/ do no podrá subir la postrer llama" (vv. 16-20). La "postrer llama" es el fuego de la pira funeraria, metonimia de la muerte como destrucción, opuesta, en consecuencia, a la fama inmortal que conquistan los que suben al "sacro monte" del Parnaso. Las dos últimas estrofas tratan de la actividad poética (Grial había compuesto poesía latina) y, también, de la imposibilidad del poeta, o sea de fray Luis, de acompañarle en esta empresa, ya que se ve "de un torbellino/ traidor acometido y derrocado/ del medio del camino/ al hondo, el plectro amado/ y del vuelo las alas he quebrado" (vv. 36-40). Algunos estudiosos interpretan estos versos como alusión al encarcelamiento de fray Luis, pero no conocemos la fecha exacta de la composición. Volvamos, pues, a la quinta estrofa, que representa el momento culminante del poema, gracias, también, a la presencia de importantes signos autorreferenciales:

"Al licenciado Juan Grial", vv. 21-25	"A don Pedro Portocarrero", vv. 21-25
Alarga el bien guiado	Del vulgo se descuesta,
paso y la cuesta vence y solo gana	hollando sobre el oro; firme aspira
la cumbre del collado	*a lo alto de la cuesta*;
y, do más pura mana	ni violencia de ira,
la fuente, satisfaz tu ardiente gana;	ni blando y dulce engaño le retira.

Poliziano, en su oda *Ad iuventutem,* había tratado un asunto similar, aunque con un desenlace menos pesimista (ya es otoño, exhorta Poliziano a su "docilis turba"; ya ha venido el momento de volver a los estudios: venid conmigo y subid con rápido paso al monte Parnaso, adonde nos llama la gloria, que desconoce la vejez y la muerte, y yo os haré de guía, etc.) (Poliziano 1976: 114). Fray Luis se distingue también formalmente de Poliziano: construye su poema de modo simétrico, ascendente y descendente, con una "cumbre" que es la síntesis temática del discurso y el punto más elevado de su estructura. El Parnaso tiene

dos cimas, Cirra y Helicona ("per iuga biverticis Parnassi" en palabras de Poliziano), y la aliteración de fray Luis, "la cumbre del collado", a mi modo de ver representa de modo icónico esta idea ("collado" es lo mismo que, en latín, *iugum*). Así, la imagen gráfica del monte de Apolo y de las musas viene a situarse precisamente en la cumbre de este poema dirigido a un joven poeta.

De modo similar, aunque no idéntico, procede el poeta en la oda "A don Pedro Portocarrero", que se inspira en el "Himno de la virtud" de Aristóteles, publicado en latín por Henri Estienne en 1570[13]. Se trata de un elogio de la virtud, cuya búsqueda es comparable a una ascensión moral y a la aspiración a la luz: "Virtud, hija del cielo,/ la más ilustre empresa de la vida,/ en el escuro suelo/ luz tarde conocida,/ senda que guía al bien, poco seguida;/ tú dende la hoguera/ al cielo levantaste al fuerte Alcides,/ tú en la más alta esfera/ con las estrellas mides/ al Cid, clara victoria de mil lides" (vv. 1-10). La isotopía, esta vez, es doble: verticalidad y luz. Ahora bien, solo el primer concepto aparece en el centro temático del poema, donde se lee, en el medio de la quinta estrofa: "firme aspira/ *a lo alto de la cuesta*" (v. 23). La oda, contrariamente a las que hemos examinado hasta ahora, carece de una parte descendente: su línea temática continúa *in crescendo* hasta el final. Del obispo Portocarrero se dice, en la penúltima estrofa, que induce sus nobles costumbres "en pueblo inculto y duro", los gallegos, y donde "se muestra escuro/ el cielo, *enciende lumbre*,/ valiente a ilustrar *la más alta cumbre*" (vv. 30-35). Aquí, finalmente, convergen las dos isotopías. La oda termina con la evocación de la "alta sierra de Eume", que "desprecia" –es latinismo, en el sentido de: que "mira desde lo alto"– la tierra de quienes "el mar monstruoso cierra". Una imagen, se diría, no solo topográfica, sino también moral (los Portocarrero eran de origen gallego).

Gracias a estos ejemplos, no cabe duda, estamos en condiciones de comprender cómo el autor concebía sus poemas: identificamos sus reflexiones estructurales cuando se manifiestan análogas en contextos diversos. En "Alma región luciente" y "Al licenciado Juan Grial", el procedimiento resulta aún más evidente que en "A don Pedro Portocarrero",

[13] Debo esta información a Juan Alcina; cfr. su edición de los poemas de fray Luis de León (1997: 75)

porque en aquellos dos poemas el centro contiene una doble *mise en abyme*, relativa tanto al *enunciado* como a la *enunciación* ("él" = Cristo-Orfeo es el centro del universo, pero también del poema; "la cumbre del collado" es la cumbre del Parnaso y, a la vez, la de la composición). En "A don Pedro Portocarrero", en cambio, lo "alto de la cuesta" del v. 23 no es sino una de las dos metáforas del concepto central, la virtud, a la que se representa también como luz. El poeta persigue un doble metaforismo y las isotopías, que aparecen separadamente en las primeras estrofas, no convergen sino en los versos finales. En consecuencia, la estructura de este poema no resulta simétrica, sino dinámica y orientada hacia el desenlace.

Bibliografía

Alighieri, Dante (1957): *De vulgari eloquentia ridotto a miglior lezione commentato e tradotto.* Ed. de A. Marigo. Firenze: Le Monnier.

Boscán, Juan (1999): *Obra completa*. Ed. de C. Clavería. Madrid: Cátedra.

Bosco, Umberto (dir.) (1984): *Enciclopedia Dantesca.* Roma: Istituto della Enciclopedia italiana.

Cicero, Marcus Tullius (2005): *Tusculanae disputationes. Gespräche in Tusculum. Lat. / Deutsch.* Ed. y trad. de E. A. Kirfel. Stuttgart: Reklam.

Chastel, André (1954): *Marsile Ficin et l'art.* Genève: Droz.

Dällenbach, Lucien (1991): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme.* Paris: Ed. du Seuil (ed. española del mismo año: *El relato especular*. Madrid: Visor).

Farndell, Arthur (2010): *All Things Natural. Ficino on Plato's "Timaeus".* London: Shepheard / Walwyn.

Friedrich, Hugo (1974): *Dalle origini al Quattrocento,* en *Epoche della lirica italiana.* Trad. de L. Banfi e G. Cacchi Bruscaglioni. Milano: Mursia, vol. I.

Garcilaso de la Vega (1969): "Égloga I", en *Poesías castellanas completas*. Ed. de E. L. Rivers. Madrid: Castalia, 119-135.

Góngora, Luis de (1994): *Soledades*. Ed. de Robert Jammes. Madrid: Castalia.

Greimas, Algirdas J. / Courtés, José (1982): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.* Versión española de E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión. Madrid: Gredos.

Güntert, Georges (2012): *De Garcilaso a Gracián. Treinta estudios literarios sobre el Siglo de Oro.* Vigo: Academia del Hispanismo.

Keller, Luzius (1974): "'Solo e pensoso', 'Seul et pensif', 'Solitaire et pensif', mélancolie pétrarquienne et mélancolie pétrarquiste", en *idem* (ed.): *Übersetzung und Nachahmung im europäischen Petrarkismus. Studien und Texte.* Stuttgart: Metzler, 89-103.

León, Fray Luis de (1997[8]): *Poesías*. Ed. de J. Alcina. Madrid.

López de Mendoza, Íñigo, Marqués de Santillana (1988): "Proemio", en Gómez Moreno, Ángel / Kerkhof, Maximilian P. A. M. (eds.): *Obras completas*. Barcelona: Planeta, 437-454.

Petrarca, Francesco (1996): *Canzoniere*. Ed. de M. Santagata. Milano: Mondadori.

— (2007): *Rerum senilium libri / Le senili.* Texto crítico de E. Nota, trad. de U. Dotti. Torino: Nino Aragno Editore.

— (1992): *Secretum*. Ed. de E. Fenzi. Milano: Mursia.

Poliziano, Angelo et al. (1976): *Poesie latine*. Ed. de F. Arnaldo y L. Gualdo Rosa. Torino: Einaudi, vol. I.

Propertius, Sextus (2011): *Elegien. Lateinisch und deutsch*. Ed., introd. y trad. de D. Flach. Darmstadt: WBG.

Spitzer, Leo (2006[2]): *L'armonia del mondo*. Bologna: Il Mulino.

POESÍAS (1907) DE MIGUEL DE UNAMUNO: EL CÍRCULO DE LA CREACIÓN

Marta Beatriz Ferrari
Universidad Nacional de Mar del Plata
Argentina

Resumen: Cuando en 1907 aparece el volumen *Poesías,* "Miguel de Unamuno" ya era un nombre de autor vastamente conocido y reconocido en el campo intelectual de la España de finales del siglo XIX. Los inicios poéticos del escritor vasco fueron, como vemos, tardíos y tardío fue también su reconocimiento como poeta. Sin embargo, con su habitual radicalismo, Unamuno se piensa y se define intrínsecamente como poeta. El libro al que me voy a referir en el presente artículo, *Poesías* (1907), actuará como disparador para el análisis del innovador discurso metapoético del autor: la omnipresencia del sujeto, el papel destacado del lector, su concepción de la poesía como pensamiento en proceso, su idea de "poesía desnuda", su rescate de la tradición sajona para la lírica hispánica, entre los aspectos más sobresalientes*.

* Este trabajo es fruto de un Proyecto de investigación institucional denominado "*El autor en el poema: Autopoéticas y autoficción en la poesía contemporánea",* dirigido por la Dra. Laura Scarano y co-dirigido por la Dra. Liliana Swiderski entre 2010 y 2012 (15/F390), radicado en el CELEHIS, de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina), que ha obtenido un Subsidio de la Agencia Nacional de Promoción Científica de Argentina (PICT 2011-No.0333 del FONCYT-Préstamo BID).

Aquí os dejo mi alma-libro,
hombre-mundo verdadero;
cuando vibres todo entero
soy yo, lector, que en ti vibro.

Cancionero, 828, 9-III-1929

El primer libro poético de Unamuno, *Poesías*, se edita en 1907. Para entonces, el escritor vasco ya era, además del polémico articulista de los periódicos, el renombrado catedrático y rector de la Universidad de Salamanca, el autor de célebres libros de ensayos como *En torno al casticismo* (1895), *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) y *Mi religión y otros ensayos* (1907), y había escrito, aunque aún no publicado la que sería la más representativa de sus obras narrativas, *Niebla*.

Si bien se sabe que un manuscrito de este libro circuló varios años antes de su publicación entre los miembros de la Institución Libre de Enseñanza (Blasco 2003: 15), los inicios poéticos del escritor vasco fueron, como vemos, tardíos y tardío fue también el reconocimiento de Unamuno como poeta. Sin embargo, con su habitual radicalismo, Unamuno se piensa y se define intrínsecamente como poeta; así en 1900, confiesa a Clarín: "al morir quisiera, ya que tengo alguna ambición, que dijesen de mí: ¡fue todo un poeta!" (Celma Valero 1990: 16), y en carta dirigida a Ortega en febrero de 1912 escribe: "que sé no gusta usted de mi poesía y tengo la flaqueza de creer que o soy poeta o no soy nada" (17). Con todo, la recepción de su poesía –exceptuando el temprano reconocimiento de Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez [1]– fue en términos generales negativa [2].

---

[1] Juan Ramón Jiménez admite en unas conversaciones con Ricardo Gullón: "Cuando en 1907 publicó *Poesías*, me lo envió, y ese libro sí influyó en nosotros" (Incluye en el plural a Antonio Machado). (Garciasol, 135). Rubén Darío escribía en *La Nación* de Bs. As. en 1909: "Miguel de Unamuno es, ante todo, un poeta [...] El canto quizá duro de Unamuno me place tras tanta melíflua lira [...]. Y ciertos versos que suenan como martillazos, me hacen pensar en el buen obrero del pensamiento que, con fragua encendida, el pecho desnudo y transparente el alma, lanza su himno o su plegaria, al amanecer, a buscar a Dios en lo infinito" (Blasco, 25). En cuanto a Machado, baste su poema "A don Miguel de Unamuno" de *Campos de Castilla* como homenaje a su maestro, así como el reconocimiento de que su voz parece "dura y extemporánea"

En el caso del escritor vasco surge con absoluta claridad el modo en que un determinado campo intelectual (específicamente el del fin del siglo XIX y comienzo del siglo XX español, dominado por una estética transnacional como lo fue el Modernismo de raíz francesa e hispanoamericana) le impone los límites a su personal "proyecto creador" (Bourdieu). Las innovaciones que Unamuno proponía serán ignoradas hasta que una nueva configuración del campo las convierta en significativas como efectivamente ocurrirá en los años '30 y '40, cuando algunos miembros de la llamada generación del '27, como fue el caso de Pedro Salinas y Luis Cernuda, lo rescataran como tal.

En términos generales este cuestionamiento a la categoría de "poeta" asignada al autor Miguel de Unamuno pervive incluso hasta nuestros días. Álvaro Salvador, por ejemplo, se pregunta en su artículo "El poeta Miguel de Unamuno" publicado en 2002: "¿Es justo este título? ¿Conocemos hoy a Miguel de Unamuno como poeta?" (87), y siguiendo a Juan Carlos Rodríguez hace aún más tardío el rescate del escritor vasco como poeta cuando afirma:

> Sólo en los años cincuenta y sesenta cuando se comienza a evidenciar el valor conceptual de la poesía, cuando comienza a hablarse del valor de la poesía como comunicación, cuando, de alguna manera, las teorías del llamado realismo socialista comienzan a perder vigencia, sólo entonces hay un intento de recuperación de Unamuno como poeta (88).

Pero resulta innegable la autoconciencia que el propio Unamuno tenía acerca de la "novedad" (en clara oposición a la poesía de su tiempo, la de Quintana o Zorrilla) que encerraba su propuesta poética, así como las expectativas que albergaba acerca de la recepción de su obra. En diciembre del año 1900 escribe en una carta al poeta Juan Arzadun:

---

pero "a tono con realidades más hondas y verdaderas" (Mainer, 666). Aurora de Albornoz ha estudiado minuciosamente esta relación en su libro *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*. (1968).

[2] Ramón de Garciasol declara al respecto: "En 1907, salvo minorías educadas en la poesía europea, el gusto del consumidor poético eran los versos de almanaque y de revista piadosa [...] "El tren expreso" de Campoamor, "Desesperación" de Espronceda y el "Don Juan Tenorio" de Zorrilla. En las escuelas públicas de España, los niños sabían de memoria el poema de Bernardo López García "Al dos de mayo" o las Fábulas de Iriarte y Samaniego" (28). También señala otros hechos significativos en este sentido: la antología de Emilio Carrere de 1906, *La Corte de los poetas*, selecciona a 67 poetas pero no incluye a Unamuno (40); tampoco lo incluye la de Eduardo de Ory, *La musa nueva,* de 1908, que antologa a 95 poetas.

> Veamos cuando publique mis versos. Porque sí, no lo dudes, nuestra poesía española es, en cuanto al fondo, pseudopoesía, huera descripción o elocuencia rimada y en cuanto a la forma música de bosquimanos, tamborilesca, machacona, en que el compás mata al ritmo [...]. Yo insisto en que nuestro pueblo está capacitado para gustar musings a lo Wordsworth o a lo Coleridge; nuestro pueblo, entiéndase bien, no nuestros cultos [...] ¿Que por qué no me adapto a la poesía y modos tradicionales? Es porque claramente, de corazón, creo que son antipoéticos. (García Blanco 1997: 44)

Un año antes de la aparición de *Poesías*, Unamuno le envía al poeta uruguayo Zorrilla de San Martín esta suerte de manifiesto[3], en el que expone la génesis y concepción estética que sustentan sus versos:

> En breve pienso publicar un tomo de poesías líricas, especie de "musing" o meditaciones, a que no sé si me lleva mi familiaridad con la poesía inglesa o mi educación en mi nativo país vasco. Lo que sobre todo gusto es la filosofía poética o la poesía filosófica, no de los versos conceptuales en que el esqueleto lógico asoma sus apófisis y costillas por entre la flaca carne poética, no, sino de aquellos otros en que poesía y filosofía se funden en uno como en compuesto químico. Yo no siento la filosofía sino poéticamente, ni la poesía sino filosóficamente. Y, ante todo y sobre todo, religiosamente (Garciasol 1980: 91).

Y exactamente un año después de la aparición de su libro, leemos en carta a Vicente Medina los mismos conceptos:

> Suelo dividir las composiciones literarias en verso en dos clases: la de las escuálidas y la de las mucilaginosas. Unas veces, en efecto, se ve el hueso abstracto, conceptual, rígido, mal recubierto con una piel, y otras veces se adivina que no hay hueso alguno, que no hay esqueleto bajo la carne. Unas pecan por demasiado sólidas y otras por demasiado gaseosas. (Robles 1994: s/n)

El libro al que me voy a referir, *Poesías* (1907), está estructurado en dieciséis secciones, de las cuales, la primera, subtitulada "Introducción", consta de seis poemas enteramente autorreferenciales o

[3] Y hablamos de "manifiesto" a pesar de las declaraciones del propio Unamuno en el prólogo a *Romancero del destierro*: "Detesto todo manifiesto programático. Al que me viene diciendo: ´Voy a hacer esto o lo otro´, le digo: ´Haga no más lo que sea, y déjenos de cuentos´. Los manifiestos programáticos se los dejo a los futuristas, ultraístas, vanguardistas y demás artesanos de escuela. No expongo aquí doctrinas que precedieron a mis poemas y me guiaron en hacerlos, sino el ámbito íntimo, mental en que me brotaron". (1999: 861).

autopoéticos, tal como entiende este último concepto Arturo Casas (2000: 212 -218) [4].

"Id con Dios" se titula el poema pórtico que inaugura el volumen. El sujeto poético unamuniano se autodefine aquí con un gesto inicial, el que está implícito en el "Id con Dios, cantos míos", el gesto de quien se desprende de su creación, quien se despide de su obra como ya lo había dejado escrito Ovidio en la elegía prólogo al Libro I de los *Tristia*: "Librito, marcha a Roma sin mí, su autor, a quien no le está permitido ir", recreando una situación de exilio que luego la biografía del propio Unamuno repetiría [5]. Idéntico gesto de despedida de su creación literaria hallamos en la *Introducción sinfónica* al *Libro de los gorriones* becqueriano: "¡Andad, pues; andad y vivid con la única vida que puedo daros! (...) Id, pues, al mundo a cuyo contacto fuisteis engendrados..." (1978: 74-75).

Fiel a los conceptos que se asocian invariablemente a la persona y obra del escritor vasco –personalismo, individualidad, egotismo, singularidad, "yo" satánico– este sujeto proyecta una fuerte imagen de sí mismo, un "yo" de presencia rotunda que detenta y exhibe claramente su rol poético y que se posiciona frente a la materialidad del libro escrito –el primer volumen de poesía publicado en la adultez, a los 42 años de su autor– evaluando su obra desde un presente que la ubica en un tiempo equivocado, y he aquí un primer distanciamiento entre el sujeto social y el sujeto textual: "flores de otoño", "a contratiempo acaso" (11) [6].

Se construye en su escritura la figura del poeta capaz de experimentar el fracaso y lo hace reformulando la tesis, otra vez becqueriana, del idioma insuficiente para aprehender la idea y expresarla –"desfilaron como aves peregrinas,/ de su canto al compás llevando el vuelo/ y al querer enjaularlas yo en palabras/ del olvido a los montes se me fueron" (11);

[4] En realidad, siguiendo la línea argumental de Casas, estaríamos ante un tipo específico de autopoética implícita, aquel en el que se fusionan la poética y la autopoética, cuando la autopoética es, a la vez, poema (Casas, 215).

[5] Ernst Curtius señala este punto de contacto en su ensayo "Unamuno": "El poeta en el destierro, he ahí para nuestra sensibilidad, una de las situaciones típicas del estilo latino de la historia. Elegíaca en Ovidio, heroica en Dante, teatral en Víctor Hugo, la situación se ha reactualizado ahora en Miguel de Unamuno" (252).

[6] La numeración de las páginas corresponde en todos los casos a la siguiente edición: Unamuno Miguel de (1999). *Obras Completas, IV.*

"idea" que ocupa un sitio intermedio entre la mente del poeta –"frente"– y la divinidad o el absoluto –"las nubes"–, en clara continuidad con la tradición de raigambre romántica retomada por el modernismo; figura del poeta vidente como instancia mediadora entre el orden de lo humano y de lo divino. Pero simultáneamente es el creador que se reconoce capaz del poema logrado, aquél que consigue salir del magma mental y tiene derecho a existir fuera del sujeto, en una existencia otra, autónoma, liberada de la tiranía de su creador.

El sujeto poético unamuniano es altamente consciente del lugar que ocupa el destinatario o receptor de sus versos. De hecho, la absoluta voluntad de trascendencia y de sobrevida que cifra en su creación poética la esperanza, el ansia de eternidad, de libertad, la revelación divina, es algo que se cumple sólo en contacto con el lector, en sintonía con él: "Les pongo en el camino de la gloria/ o del olvido" (11). Mientras el orden de los hechos y de los actos del sujeto pertenecen a la dimensión temporal/ histórica, el de la creación poética se inscribe en una dimensión intemporal/eterna.

Pero el pensamiento poético unamuniano es, ante todo, pensamiento en proceso y si en algún poema postula una inquebrantable fe en la sobrevida a través de la obra, rápidamente hallamos otro en que incluso esta esperanza se desvanece. Es lo que ocurre en ese epitafio lírico que es el texto "Para después de mi muerte": "Oye tú que lees esto/ después de estar yo en tierra" (19) [7]. En él, a un primer momento de fe en la supervivencia de la palabra poética -"Cuando yo ya no sea,/ ¡serás tú canto mío!" (20)- sobreviene una instancia segunda de tono desesperanzado: "¿Dónde irás a pudrirte, canto mío?/ (...) ¡tú también morirás, morirá todo,/ y en silencio infinito/ dormirá para siempre la esperanza!" (21).

En este mismo sentido opera el poema "Cuando yo sea viejo" en el que asistimos al desdoblamiento del sujeto entre un yo presente y un yo futuro; sus estrofas van dando cuenta de un proceso de pensamiento que entra en contradicción consigo mismo [8] y que apela a lo irresoluble

[7] Antonio Carreño propone otra interpretación de este poema al afirmar: "El diálogo íntimo entre el cuerpo muerto ("yo") y su alma ("tú") nos lleva a los monólogos dramáticos de Robert Browning, a quien Unamuno menciona e indica, con Leopoardi, Coleridge, Carducci, leer asiduamente" (53)

[8] El mismo Unamuno se ha referido a su pensamiento afirmando que éste marchaba por "afirmación alternativa de los contradictorios" (Blanco Aguinaga 1959: 31).

de la paradoja. Si bien, en un primer momento, el yo-autor se propone como exégeta de su propia obra:

> Y entonces yo, hecho un basilisco,
> con senil impaciencia revolviéndome
> os habré de decir: ¨¿Habráse visto
> petulancia mayor, sandez más grande,
> pretender estos niños
> comprender de unos cantos
> mejor que no el autor cuál el sentido´?" (17)

el texto termina aceptando la no pertenencia de la obra a su autor sino a sus lectores, a la libre interpretación de éstos, porque el sentido último de un poema es ser reactualizado en cada instancia de lectura:

> Descubriréis en ellos
> lo que yo por mi parte no adivino,
> ni aun ahora que me brotan;
> veréis lo que no he visto
> en mis propias visiones;
> donde yo he puesto blanco veréis negro,
> donde rojo pinté será amarillo.
> Y si ello así no fuera,
> si estos mis cantos -¡pobres cantos míos!-
> jamás han de decir a mis hermanos
> sino esto que me dicen a mí mismo,
> entonces con justicia
> irán a dar rodando en el olvido. (17-18)

La escritura poética unamuniana se plantea así -siguiendo una vasta tradición literaria- en términos de una relación de paternidad/filialidad entre el creador y su creación, -"criatura","embrión", "hijo", "nacido", "vagido endeble", "balbucir"-, pero el círculo de la existencia se cumple cuando alcanza la mente del receptor. Dios-Creador/ Poeta-creador/ poema-criatura/ lector que re-crea[9]. Esta encendida defensa del papel que cumple la instancia lectora en tanto re-creadora del texto poético se mantiene desde este libro inicial hasta su última publicación, el *Cancionero,* donde leemos: "Íntimos, misteriosos momentos de sumersión en ti. Y ese yo, tú, es -no soy ni eres- el poeta. Lector, el poeta aquí eres tú. Y como poeta, como creador, te ruego que me crees. Que me crees y que me creas. Aunque es lo mismo" (2002: 73).

[9] Ricardo Senabre propone como arquetipo temático de toda la literatura unamuniana esta "visión genésica de la escritura", el de la paternidad como instrumento de la perduración (37-60).

De *Poesías* (1907) al *Cancionero,* la presencia de la figura del lector es una constante en la poética unamuniana; de hecho, al finalizar *Rosario de sonetos líricos* (1911) decide agregar un epílogo con notas destinado no tanto al "mero lector –casi siempre benévolo–", sino al "crítico y literato que me lean" (445).

Fiel al mandato pedagógico del regeneracionismo noventaiochista, Unamuno denunciará, ya en 1907, su abominación de la "molicie, vaguedad y desorientación de los llamados modernistas […] y todo por el deseo de agradar, de dar gusto al público olvidando que ser desagradable puede llegar a ser en casos una función estética y hoy en España, dada la horrenda ramplonería del gusto reinante, lo es" (Garciasol, 132). De este modo, como quería Valéry, el escritor vasco reniega del camino fácil de escribir para su público y apuesta a la creación de un público lector. Claro que el autor es claramente consciente de los alcances y riesgos de este desafío y así lo deja testimoniado en su epistolario –"Para llegar a ser estudiado lo primero es ser leído y a mí creo que no se me ha empezado a leer aún. Los que más me censuran apenas me leen, y los que me leen se callan"– y también en su escritura poética.

En el poemario *Rimas de dentro* (1923), por ejemplo, asistimos otra vez al planteo de la cuestión de la paternidad textual que exhibe su escritura. En el mismo se nos presenta el tema bajo una doble metáfora: por una parte, los que él denomina "hijos adoptivos", es decir, aquellos poemas que no se sienten enteramente propios pero que han sido recibidos exitosamente por la masa de lectores contemporáneos, los que garantizan el nombre y la fama de su autor; por otra parte, los llamados "hijos de silencio", aquellos poemas íntimamente engendrados y perfectamente (aristocráticamente) concebidos pero ignorados por el gran público de la época:

> Pobre Miguel, tus hijos de silencio,
> aquellos en que diste tus entrañas
> van en silencio y solos
> […]
> Y aquellos adoptivos, de bullanga,
> sin padre conocido,
> aquellos que arrancados a la masa
> les prestaste tu nombre,
> éstos son con aplauso y algazara
> recibidos, son éstos

los que tu nombre llevan, traen y exaltan.
[…]
Las ideas expósitas hoy triunfan,
ellas llevan tu fama:
obra de caridad fue darles nombre,
¡buen provecho les haga!
Pero tus pobres hijos de silencio,
los propios de tu alma,
los de limpio linaje y noble alcurnia,
los que eran tu esperanza,
ay, Miguel, mírales que van perdidos,
¿Qué será que les falta?" (594)

Sin embargo, la paternidad que parece garantizar el nombre propio no es tal. Inspirados en ellos, construidos con su misma materia, el sujeto les confiere a ellos –a la masa de lectores– el privilegio de la autoría: "¡Cómo ha de ser...!, son suyos/ de los que así los miman, de su raza,/ en ellos reconocen algo propio,/ los engendraron ellos mismos. Nada/ debe extrañarte los festejen;/ son sus padres" (594).

En este proyecto estético, además, la creación se reviste del carácter de un mandato ético ("hice ya por ellos/ lo que debía hacer", 11). Su quehacer estético posee una dimensión catártica ("reveláis mi sentimiento", 12); el ser del poeta -su alma, su sentir- se expresa enteramente en su obra y de ahí que se constituya en espejo de sí mismo. Efectivamente en este libro acontece un intento de asimilación entre sujeto y objeto estético, entre "yo" y "poema" que abona la lectura del mismo en clave autobiográfica; expresiones como "el alma que aquí dejo" o "hijos del alma" o "son de mi alma el fruto" para referirse al poema escrito son frecuentes en este poemario y conllevan implícito un pedido de asentimiento por parte del lector acerca de la identidad sujeto/obra. Así lo reconoce certeramente José Ramón González cuando concluye: "existe a lo largo de todo el libro una clara estrategia autorial para propiciar la plena identificación obra/autor" (30). Siete años antes de la aparición de este volumen, el mismo Unamuno confesaba a Joan Maragall: "Será una debilidad de padre, pero en nada he puesto tanto cariño como en mis poesías. Después de mi novela *Paz en la guerra*, sobre todo su final, no había vertido tanta alma como en ellas he vertido" (Senabre 1998: 45). Se subraya aquí de manera explícita el papel que juega el autor como padre u origen del texto (Premat 2009: 26-28). Sin embargo, lo biográfico no deja de ser un componente más de estos poemas a los

que sí les imprime un especial tono de proximidad afectuosa con el lugar de enunciación.

Sin embargo, el poema más citado y comentado, el que ha ido adquiriendo un carácter emblemático en lo que hace a la cuestión autorreferencial de su escritura es el titulado "Credo poético". El poema armado en base a quiasmos, retruécanos, bimembraciones y antítesis rinde un exacto homenaje al más puro conceptismo barroco. Todo él es un intento de aproximación a un concepto de lo poético; definición que finalmente se alcanza por vía negativa –"algo que no es música es la poesía" (13)– rebatiendo, a través de este "Credo" con su amplia significación religiosa [10], el "Arte poética" simbolista verlaineana, porque la poesía meditativa unamuniana tiene una firme raigambre religiosa, sálmica, metafísica: "Prefiere la música a toda otra cosa" (Torre 98). Es aquí donde se enuncian los principios compositivos de la lírica meditativa de Unamuno: "Piensa el sentimiento y siente el pensamiento"; es aquí donde se define más claramente esa doble impronta emotiva e intelectiva que para el escritor vasco debe definir al hecho estético [11]. En la sección titulada "Reflexiones, amonestaciones y votos" encontramos el poema "Música", en el que nuevamente el sujeto se pronuncia contra ese "bálsamo" que adormece el alma, la voluntad y el pensamiento: "¿Música? ¡No! No quiero los fantasmas/ flotantes e indecisos,/ sin esqueleto;/ los que proyectan sombra y que mi mano/ sus huesos crujir haga,/ son los que quiero" (197) [12].

---

[10] Javier Blasco examina en su artículo los puntos de adhesión de la poética unamuniana a las tesis modernistas y señala: "La obra poética de Miguel de Unamuno –quizá mejor que cualquier otra de su tiempo– permite comprobar que la relación de literatura y religión, tan característica del fin de siglo modernista, esconde una carga de profundidad [...]. El poeta para él es una especie de ´moderno profeta´, intérprete y oráculo de lo absoluto." (62). Y más adelante añadirá: "En cuanto profeta, la misión del poeta en Unamuno aúna la del vidente, la del removedor de conciencias y la del sacerdote" (106).

[11] En carta al poeta murciano Vicente Medina del 26 de noviembre de 1900, Unamuno le aconseja: "no busque inspiración en abstractas doctrinas sociales, por muy exactas que sean. Yo que soy socialista y que hago versos (aunque aún no los haya publicado) jamás he podido inspirarme en mis doctrinas económico-sociales. Acaso sea porque yo *comprendo* más bien que *siento* la miseria ajena". (Copia facsimilar de la Casa Museo de Unamuno en Salamanca). Las cursivas son mías.

[12] En su intento por adscribir la poética unamuniana al simbolismo francés, Pilar Celma insiste: "Es cierto que la musicalidad del poema era un principio de la poesía simbolista. Pero también es cierto que entre los propios simbolistas hubo una concepción distinta de dicha musicalidad: para Baudelaire, las palabras tenían las mismas propiedades sugerentes que las notas musicales y eran evocadoras de sentimientos [...] Pienso que Unamuno se sentiría más próximo a la concepción de Baudelaire, más profunda y cargada de posibilidades". (95)

Por otra parte, la defensa de la reelaboración del sentimiento original a través del posterior trabajo intelectual, siguiendo el camino abierto por los románticos ingleses, queda claramente expresada en estos versos: "Lo pensado es, no lo dudes, lo sentido/ ¿Sentimiento puro? Quien en ellos crea,/ de la fuente del sentir nunca ha llegado/ a la vida y honda vena". (13) La suya será una poesía de origen terrenal, con voluntad de arraigo en lo concreto y material -"Que tus cantos sean cantos esculpidos,/ ancla en tierra mientras tanto que se elevan" (14), pero con indudable vocación de trascendencia: "que tus cantos tengan nidos en la tierra,/ y que cuando en vuelo a los cielos suban/ tras las nubes no se pierdan./ Peso necesitan, en las alas peso,/ la columna de humo se disipa entera" (13) [13]. Esta insistencia en la carga material del pensamiento, en el peso de la idea confronta, una vez más, con la poética simbolista de Verlaine:

> persigue la sílaba impar, imprecisa,
> más ágil y más soluble en la brisa,
> que -libre de lastre- ni pesa ni posa.
> [...]
> La música siempre, y en tono menor.
> Que tu verso sea fugaz y suave,
> sutil y ligero, como vuelo de ave
> que busca otros cielos y otro nuevo amor.

A la vaguedad fantasmal del simbolismo francés (el culto al matiz, la *nuance* verlaineana), nuestro autor opondrá la grave solidez de su pensamiento poético.

Unamuno expresó a través de todos los medios a su alcance su visceral rechazo hacia lo francés; en carta al escritor uruguayo Alberto Nin Frías escribe: "En casi todo estoy de acuerdo con Ud., en la admiración por Taine, por Goethe, por Gladstone. Sólo nos apartamos en que yo padezco de misogalismo o francofobia. (...) No tengo alma latina" (83) [14].Y en otra ocasión se refiere a Verlaine como a "otro pontífice de Bohemia de boulevard" (Badanelli 1962: 87) [15].

---

[13] Sin embargo, en la segunda sección de este poemario, la titulada "Castilla", leemos: "¡Ara gigante, tierra castellana,/ a ese tu aire soltaré mis cantos,/ si te son dignos *bajarán al mundo/ desde lo alto*" (27). (Las cursivas son mías).

[14] También en carta a Clarín, hablando de sí mismo en tercera persona, Unamuno afirma: "En América decían que no parecía español, lo decían en son de elogio..." (citado por De Torre, 29).

[15] Pero es justo recordar también que en uno de sus *Autodiálogos*, referido a la poesía de Manuel

Unamuno titula precisamente "Denso, denso" a su siguiente poema y en él, con el tono imperativo de un arte poética, vuelve a apostar por la densidad conceptual, por la palabra cargada de ideas, por la concisión expresiva –"Dinos en pocas palabras,/ y sin dejar el sendero,/ lo más que decir se pueda,/ denso, denso" (15). Defensor de un decir concentrado, sustancial, desprovisto de todo ornato innecesario para vehiculizar la idea, el sujeto sentencia: "Con la hebra recia del ritmo/ hebrosos queden tus versos,/ sin grasa, con carne prieta,/ densos, densos" (15).

Si bien cada vez que se piensa en la "poesía desnuda" todas las referencias señalan a la estética juanramoniana, en este poema de 1907 (recordemos que *Eternidades* es de 1918) el sujeto unamuniano defiende un concepto enteramente afín: "No te cuides en exceso del ropaje,/ de escultor, no de sastre es tu tarea,/ no te olvides de que nunca más hermosa/ que desnuda está la idea" (13). Adolfo Sotelo Vázquez que viene estudiando la relación entre ambos poetas señala:

> quiero apostillar con algunas nuevas notas lo incitante que resultó para el poeta de Moguer la lectura de Miguel de Unamuno en el momento de la identificación de su poesía con el nombre exacto de las cosas, función primera de la desnudez anhelada y conseguida, tras superar los vaivenes de su primera gran etapa poética. [...] Y, en efecto, la idea desnuda, la captación desnuda de la esencia de las cosas, es la urgencia juanramoniana de hacia 1916. (1991: 190)

Unamuno redefine con la distinción entre "Forma" e "Idea" la oposición aristotélica entre accidente y sustancia o, en otros términos, forma y materia: "no el que forma da a la idea es el poeta/ sino que es el que alma encuentra tras la carne,/ tras la forma encuentra idea". Esta defensa de la Idea en sí misma, idea pura, desnuda, intemporal, libre del accidente pasajero, será el eje vertebrador de la lírica meditativa unamuniana. La verdad y la belleza residen para el autor en esa desnudez conseguida, no sin esfuerzo, por el poeta[16].

Machado, en el que el autor dialoga siempre en lucha -agónicamente- consigo mismo dejando testimonio del proceso de su pensamiento, leemos: "Vive al último soplo de viento, al minuto, abierta el alma a las más fugitivas impresiones; ahora creyente; luego, impío; hoy ansiando el amor; mañana la muerte. Así fue Verlaine, y esta impersonalidad da personalidad a su obra; fue arpa eólica vibrante a las brisas, auras, vendavales y aquilones de la vida, eternizando lo momentáneo". (171)

[16] Unamuno se pronuncia, en el Prólogo al *Cancionero,* ese "diario espiritual" (73) compuesto

En 1906, exactamente un año antes de la aparición de este primer libro de poesías de Unamuno, se edita en Madrid la antología de Emilio Carrere, *La Corte de los poetas. Florilegio de rimas modernistas*, antología por antonomasia del modernismo hispánico que seleccionaba a sesenta y siete poetas de valor muy desigual (entre los principales, Juan Ramón Jiménez, los hermanos Machado, Salvador Rueda, Francisco Villaespesa, Pérez de Ayala, Eugenio D'Ors, junto a otros poetas de América como Santos Chocano, Amado Nervo, Leopoldo Lugones, José Asunción Silva, Julio Herrera y Reissig) y en la que no se incluía a nuestro escritor vasco. Este hecho, sin dudas, esclarece el contexto en que Unamuno escribe su poema –sátira– titulado "A la corte de los poetas", en el que ejerce una crítica despiadada a ciertos poetas castizos adscriptos al modernismo parnasiano, cuyos cantos son comparados con el croar de las ranas de una charca muerta; poetas cuya única dote es el "común sentido" –con lo desautorizado que estaba el sentido común en el discurso antiburgués del fin de siglo– , desentendidos de toda pretensión de trascendencia: "no les tienta volar, saltan a gusto" (23). Adolfo Sotelo Vázquez recuerda un artículo escrito por Unamuno en el año 1900, titulado precisamente "La charca", en el que afirma acerca de los poetas de su tiempo:

> Que sean ambiciosos, que no se preocupen de croar correctamente y con propiedad, castizamente, según modelos clásicos; que intenten dar su alma toda, su alma renacuajesca en un hondo croamiento [...]. Que aspiren a codearse con las más altas alondras [...]. Que desprecien el aplauso de la charca" (Chaguaceda Toledano 2005: 384).

En todo este recorrido por la inicial obra poética unamuniana hemos asistido a la obsesiva y casi exclusiva reiteración de la lexía "canto" para referirse a su quehacer poético. Será recién en su libro *Rimas de*

durante su destierro en Hendaya, en contra de la "poesía pura": "Y quiero [...] decir algo de eso que aquí, en Francia, han dado en llamar poesía pura. [...] ¿Continente puro, sin contenido? ¡Imposible! (...) La poesía impura, con aleación de retórica, de lógica, de dialéctica es más dura y más duradera que la poesía pura. Esta poética impureza, esta vena de pasión humana les dará duración a estas mis canciones, que no han de salvarse del olvido por los primores puramente poéticos de lenguaje". (2002: 70) Como ya lo había hecho en la "Presentación" de *Teresa,* contra la vanguardia de los jóvenes ultraístas: "Volverán las oscuras golondrinas.../ ¡vaya si volverán!/ las románticas rimas becquerianas/ gimiendo volverán [...]/ Mas los fríos refritos ultraístas,/ hechos a puro afán,/ los que nunca arrancaron una lágrima,/ ¡esos no volverán!" (617). Y en el prólogo a *Romancero del destierro*: "[...] lo que acaban de dar en llamar poesía pura. Cuya pureza no he llegado a comprender, como ni tampoco los que de ella hablan. [...] Y es que la lógica no excluye la estética". (1999: 859)

dentro (1923) cuando el autor dedique un poema entero, el titulado "Caña salvaje", a definir lo que entiende por "canto", y lo hará por oposición a otro concepto, el de "arte". Esta contraposición de conceptos de clara raigambre barroca arrojará luz sobre el sujeto poético que subyace a los mismos. En la concepción unamuniana el "arte" está indiscutiblemente asociado a la "lógica", y por ende, a las certezas, a la perfección, a lo concluso; responde a un "plan" y se vale para ello de la "música"; el "canto", por su parte, se afilia inmediatamente con la contradicción por su carácter de inacabado, por su incerteza. No es "música" sino "grito", "chillido", "zumbido" o "susurro", participa de la simplicidad de lo que aún permanece en estado salvaje. Así nos lo presenta en el poema que abre *Rimas de dentro* a través de los símbolos enfrentados del caramillo (la caña modificada por el arte hasta convertirse en flauta) y de la caña (en su estado natural y salvaje) a través de la cual pasa el soplo divino. Pero esta acepción de su poesía se proyecta, como decíamos, tanto sobre el perfil del sujeto poeta que surgirá también en su carácter de inacabado y múltiple: "Fuiste ayer uno/ y hoy eres otro" (557), como sobre la concepción misma de su oficio, poesía cuya finalidad no es la distracción ni la fácil alegría, sino el retiro y la recolección.

Es también en este poemario donde aparece en más de una ocasión el recurso a la autonominación. La mención del nombre propio enunciado desde una tercera persona dota al poema de una distancia que permite la reflexión sobre sí mismo siendo otro: "De este pobre Unamuno,/¿quedará sólo el nombre?" (569), versos que nos devuelven, por una parte, a la obsesiva problemática ontológica/metafísica unamuniana y, por otro y simultáneamente, a la alta conciencia que el autor tenía de sí mismo como escritor, cuyo nombre de autor perviviría a la muerte física del hombre [17].

En otras ocasiones la mención del nombre propio no procede de una tercera sino de una segunda persona que interpela al autor a través del vocativo -"Pobre Miguel, tus hijos de silencio,/ aquellos en que diste tus entrañas/ van en silencio y solos"- o bien lo conmina imperativamente a la acción: "ay, Miguel, mírales que van perdidos,/ ¿qué será que les

[17] En la "Presentación" de *Teresa*, el libro de rimas del apócrifo poeta Rafael, leemos nuevamente una reflexión del autor en torno al tema del nombre propio: "Y no es el amor del nombre o de la fama, ¡no! Se busca a las veces la inmortalidad en el pseudónimo, en el anónimo; en realidad de verdad, en lo que se busca es en la obra" (616).

falta?" (594). Como señalábamos al comienzo de este recorrido, la escritura lírica unamuniana se esfuerza por exhibir estrechos lazos con la esfera extratextual, instaurando una correferencialidad que se ostenta en el doble nivel del estatuto ontológico (la pregunta metafísica sobre la identidad) y del estatuto pragmático, el del "nombre de autor", Miguel de Unamuno.

"Removedor de conciencias" (20) para Guillermo de Torre, "individualista acérrimo", "luchador solitario", "excitator hispaniae" en palabras de Ernst Robert Curtius, todos estos son rasgos que no se pueden soslayar al tratar de caracterizar la personalidad literaria de don Miguel de Unamuno (252-272). Efectivamente tan así es que resulta difícil –cuando no imposible– leer su obra según los paradigmas estéticos convencionales del fin de siglo XIX. Por el contrario, luego de esta rápida recorrida por su primera obra poética y apoyándonos en un corpus suficientemente representativo de textos autopoéticos, en tanto manifestaciones textuales de la "función autor" foucaultiana (Casas: 217), resulta bastante evidente lo innovador de su proyecto de escritura. Su quehacer estético, como señalábamos más arriba, lejos de adherir sin cuestionamientos al modernismo de base simbolista, se inclina a explorar nuevas perspectivas para la poesía hispánica, afincando sus búsquedas precisamente en modelos ajenos a la tradición latina, redescubriendo para la lírica española la novedad implícita en el romanticismo y el modernismo sajón.

BIBLIOGRAFÍA

Badanelli, Pedro (1962): *13 cartas inéditas de Miguel de Unamuno a Alberto Nin Frías.* Buenos Aires: Editorial La Mandrágora.

Bécquer, Gustavo Adolfo (1978): *Obras Completas.* Barcelona: Bruguera.

Blanco Aguinaga, Carlos (1959): *El Unamuno contemplativo*. México: El Colegio de México.

Blasco, Javier, Celma, Ma. Pilar, Ramón González, José (2003): *Miguel de Unamuno, poeta.* Universidad de Valladolid: Secretariado de Publicaciones e intercambio editorial.

Carreño, Antonio (1981): *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara. Unamuno, A. Machado, F. Pessoa, V. Aleixandre, Borges, Octavio Paz, Max Aub, F. Grande*. Madrid: Gredos.

Casas, Arturo (2000): "La función autopoética y el problema de productividad histórica", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (Eds.). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: UNED.

Celma Valero, Pilar (1990): "Miguel de Unamuno, poeta simbolista", en *A.L.E.U.A.* Nro. 5, Universidad de Alicante, 172-197.

Curtius, Ernst Robert (1972): "Unamuno", en *Ensayos críticos sobre la literatura europea.* Barcelona: Seix Barral.

Chaguaceda Toledano, Ana (Ed.) (2005): *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. II*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

De Torre, Guillermo (1960): *Tríptico del sacrificio.* Buenos Aires: Losada.

García Blanco, Manuel (1997): *Don Miguel de Unamuno y sus poesías: estudio y antología de poemas inéditos.* Universidad de Salamanca.

Garciasol, Ramón de (1980): *Unamuno: al hilo de "Poesías" 1907*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.

Premat, Julio (2009): *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura*

argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Robles, Laureano (1994): "Unamuno y Vicente Medina a vuelta de correo. Epistolario inédito del rector de Salamanca y el escritor murciano", en *La Opinión,* sección El Dominical, domingo 20 de marzo.

Salvador, Álvaro (2002): *Las rosas artificiales (La búsqueda de la modernidad en la poesía hispánica)*. Sevilla: Fundación Genesian.

Senabre, Ricardo (1998): *Claves de la poesía contemporánea. De Bécquer a Brines*. Salamanca: Biblioteca Filológica.

Sotelo Vázquez, Adolfo (1991): "Poesía desnuda y sucesiva (nuevas notas sobre la influencia de Miguel de Unamuno en Juan Ramón Jiménez), en *A.L.E.U.A,* Nro: 7, Universidad de Alicante, 56-72.

Torre, Esteban (trad.) (1995): *33 poemas simbolistas (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarme)*. Madrid: Visor.

Unamuno, Miguel de (1999): *Obras Completas, IV.* Madrid: Biblioteca Castro.

— (2002): *Obras Completas, V.* Madrid: Biblioteca Castro.

— (1959): *Autodiálogos.* Madrid: Aguilar.

"UN BORROSO LABERINTO DE ESPEJOS": METAFICCIÓN Y POESÍA APÓCRIFA

Liliana Swiderski

Universidad Nacional de Mar del Plata

Argentina

Resumen: El presente artículo analiza los mecanismos metaficcionales presentes en el *Cancionero apócrifo* de Antonio Machado, prestando atención a los factores que desdibujan los límites genéricos y provocan fenómenos de transmodalización, tales como el carácter dual de la atribución; la relación de los poemas con el cotexto argumentativo; las citas y autocitas apócrifas; los vínculos entre lírica y filosofía; la influencia de las estrategias narrativas y de la semiosis teatral; finalmente, la construcción del apócrifo como entidad híbrida: hablante lírico, sujeto de acciones, ensayista y autor implícito*.

* Este trabajo es fruto de un Proyecto de investigación institucional denominado "*El autor en el poema: Autopoéticas y autoficción en la poesía contemporánea",* dirigido por la Dra. Laura Scarano y co-dirigido por la Dra. Liliana Swiderski entre 2010 y 2012 (15/F390), radicado en el CELEHIS, de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina), que ha obtenido un Subsidio de la Agencia Nacional de Promoción Científica de Argentina (PICT 2011-No.0333 del FONCYT-Préstamo BID).

La poesía escrita por apócrifos rebasa, por su índole constructiva, las barreras entre lo intra y lo extratextual, pues adjudica a autores de papel la creación de la obra, aunque destaque paralelamente la falsedad de dicha atribución. De tal manera, el escritor se oculta tras las máscaras de sus personalidades literarias, pero sin abdicar de su responsabilidad como productor. Se establece así una aparente escisión entre el autor como enunciador ficticio y el autor como sujeto civil[1]. En este marco, creemos, debe leerse el auge de las personalidades literarias a partir del último tercio del siglo XIX, período atravesado por el conflicto entre dos corrientes:

> Por un lado, el progresivo afianzamiento de las direcciones especulativas que ven al sujeto como una entidad disociada y proclaman la insuficiencia del lenguaje para aprehender lo real; y, por otro, el gradual reconocimiento (al menos en teoría) del individuo y sus derechos. Ello quizás explique por qué heterónimos y apócrifos expresan las conmociones a que el ego se ve sometido, sin atentar contra el estatus jurídico del nombre de autor ni contra su prestigio en el campo. (Swiderski 2006: 193)

Si el carácter ficcional de las personalidades literarias impide rotular la estrategia como pseudonimia, la exhibición del procedimiento descarta la mistificación: las composiciones ostentan su factura y espolean al lector a fin de mantenerlo como espectador consciente, mediante recursos peri y epitextuales (títulos, índices, diarios, cartas…). Para obtener tal efecto, la obra reclama una permanente atención sobre sus principios constructivos: la autorreferencialidad le es inherente, más allá de que sus tópicos se vinculen o no con el arte o enfoquen la relación del escritor con la literatura. Como postula Gil González para los procedimientos metaficcionales, "la autoría de la obra y por ende la obra misma, derivan del mundo narrativo creado en su interior, y no al contrario" (17): los apócrifos también apelan a esta supuesta inversión, y en ello reside su movimiento incansable hacia el *αὐτός*.

---

[1] Para la distinción entre "enunciador ficticio" y "fingido", ver *¿Qué es un género literario*?, de Jean Marie Schaeffer (60).

De la duplicación de la figura autoral surge este "borroso laberinto de espejos" recreado por Machado mismo, pero también por Pessoa, Larbaud, Aub, Benítez Reyes o Gelman, entre otros. Más allá de la presencia explícita del motivo especular, la "reversibilidad" del procedimiento determina su carácter. Como sostiene Colonna,

> *Avec ou sans le motif du miroir, violente ou pacifiée, cette réversibilité est la leçon capitale de tous les procédés réfléchissants […] l'écrivain peut devenir personnage, le personnage écrivain, le lecteur se retrouver au milieu du complot machiné par la fiction, devenu sujet de l'histoire… (120)*

En este capítulo intentaremos discriminar los juegos metaficcionales en el *Cancionero apócrifo* de Machado, cuyas composiciones, aparecidas en *Revista de Occidente* o en *Poesías completas*, fueron agrupadas en la edición de Losada de 1943[2]. En ellas se intersectan los efectos emanados de la duplicidad del autor (emparentados con el *doppelgänger*) con los derivados del estatuto mixto (empírico y ficcional) del sujeto resultante. La convivencia entre el autor y sus apócrifos recrea el mecanismo metaficcional que Sobejano Morán catalogó como "violación de límites ontológicos", es decir, "la presencia de un ser en un plano de realidad que no es el suyo" (28).

La encrucijada genérica

Los apócrifos machadianos no son sólo hablantes líricos ni nombres de autor, sino que actúan como personajes de un mundo ficcional: la estrategia se impregna de rasgos inherentes a la narrativa y a la semiosis teatral. Consciente de esta ubicación liminar, Fernando Pessoa se definió como "*esencialmente dramaturgo*" y bautizó a la heteronimia como "*drama em gente*". También los apócrifos machadianos interactúan en su más reducida galaxia: Juan de Mairena es discípulo y biógrafo de Abel Martín; y Guiomar es la destinataria de poemas "a la manera de Martín o Mairena". Pero sus vínculos no se forjan en el espacio restringido de un texto ni de una saga, sino que interactúan en un sistema lábil que abarca distintos poemas y ensayos, cuyos datos resultan a veces incongruentes. Ello obliga a leer los fragmentos como totalidad orgánica, a

[2] Para conocer las fechas de redacción de estos poemas y una descripción de los cuadernos autógrafos, ver "Guiomar, el apócrifo femenino de Antonio Machado" de Pablo del Barco (532).

fin de comprender los vínculos entre los firmantes. Sin esta visión, la estrategia corre el riesgo de desdibujarse: la obra es experimental pero, paradójicamente, requiere una lectura integradora[3].

A diferencia de los personajes narrativos o dramáticos, que aun en las vanguardias son funcionales a la trama, los vínculos entre apócrifos tienen sentido sólo si resultan eficaces para la experimentación con el *ego* o para la exposición de la ideología autoral. En consecuencia, el perfil dual de la estrategia no sólo emana de la bifurcación de la firma, sino también de la deliberada reconstrucción de un estado de cosas que resulta, como tal, remedo y apariencia. Las personalidades literarias actúan a modo de simulacros, espectros, hipótesis, maquetas, avatares, muñecos, estafermos… con objetivos diversos y a veces contradictorios (polémica, aprendizaje, ejemplificación, ejercitación, puesta en abismo)[4]. Metaficcionales en el sentido más estricto, van más allá de la ficción al ficcionalizarla. La obra se fortalece al retroalimentarse, y en casos extremos cae en la paradoja que advirtió Marta Ferrari: "cuanto más se elimina la ambigüedad del mensaje a través de duplicaciones, más el texto se cierra sobre sí mismo y se destruye la conexión entre la obra y el mundo" (32)[5].

Los apócrifos protagonizan secuencias narrativas o se presentan como entidades cimentadas en el diálogo, al modo de los personajes teatrales; sin embargo, a nuestro juicio resultan eminentemente líricos porque se manifiestan como la "encarnadura" de la dimensión metafórica que expresan, y no al revés. El plano actancial o dialéctico ha sido reducido a su mínima expresión: más bien aparecen como la representación de una posición en el mundo que se ha personificado mediante un

---

[3] Así lo hemos planteado en *Antonio Machado y Fernando Pessoa: el gesto ambiguo*, 145-185.

[4] Sin embargo, creemos que todavía hay un "mapa" en el sentido de Baudrillard, quien en *Cultura y simulacro*, expresa: "Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive" (5).

[5] Lubomír Doležel sostiene que la metaficción es "auto-reveladora" ("Todos los procedimientos elaboradores de la ficción, en particular el proceso de autentificación, se llevan a cabo abiertamente como convenciones literarias") y "auto-anulante" ("Por un lado, parece que las entidades posibles son llevadas a la existencia ficcional, ya que los procedimientos de autentificación estándar se aplican. Por otro lado, el estatus de esta existencia resulta dudoso porque el fundamento mismo del mecanismo autentificador se revela como mera convención", 92).

nombre y ciertos atributos –laxamente– constantes. Ni siquiera se aproximan a los personajes alegóricos, porque sus rasgos psicológicos se encuentran equilibrados con su dimensión simbólica. La verdadera particularidad es que su dinamismo no está asociado a la secuencia de acciones intratextuales sino, más bien, a las relaciones del autor con el campo intelectual. Así lo demuestran los cambios operados por Mairena desde su embrionaria orientación filosófica en *Revista de Occidente* hasta sus declaraciones políticas durante la Guerra Civil, lo que nos lleva a definir al apócrifo como una categoría mixta en la que confluyen autor implícito y personaje. No es infrecuente que opere, lisa y llanamente, como una "metalepsis de autor" personificada.

Porque las mutaciones que sufren los apócrifos no derivan de los requerimientos de la trama sino de las necesidades del escritor en tanto que artista, entroncan en la tradición del diálogo ensayístico. Tomemos el caso de Abel Martín, quien filosofa sobre el amor en sus textos en prosa; realiza un recorrido luctuoso en "Recuerdos de fiebre, sueño y duermivela"; sufre y fantasea en las "Últimas lamentaciones de Abel Martín" y finalmente sucumbe en la "Muerte de Abel Martín"; para regresar en las remembranzas de su discípulo, en "Mairena a Martín, muerto" o "En memoria de Abel Martín". Sus acciones pueden reducirse a tres: escribir, soñar y agonizar, tríada que exhibe las relaciones de la poesía con la muerte y el amor; quizás porque "existe una relación entre la experiencia de muerte y la ficción como relato literario subjetivo" (Augé 111). Lo tanático, lo onírico y lo erótico se entretejen, y es con sublime belleza que lo sintetiza Machado: "La poesía es hija del gran fracaso del amor" (371).

En "Mairena a Martín, muerto", la relación discipular se evidencia desde el primer verso gracias al apóstrofe, para luego desgranarse los núcleos de la filosofía martiniana. En primer lugar, la problemática relación con la divinidad: "Maestro, en tu lecho yaces, / en paz con Ella o con Él…/ (¿Quién sabe de últimas paces, /don Abel?)" (377). Y es que la experiencia de la muerte es siempre apócrifa, por nunca vivida. La perplejidad frente a Dios (incluso en cuanto al *gender*) es una de las obsesiones de Martín. Se subraya además la capacidad de visión inherente al vate, acompañada por la conciencia de saberse siempre observado: "el ojo en superlativo, /que mire, admire y se vea" (377).

El poeta se identifica con figuras grotescas, presentes ya en *Soledades*: "el juglar meditativo" y "el muñeco estrafalario/ del retablo" (378). Aparentemente, la razón y el logos han sido el "buen cimiento" del "lírico palacio": "el mazo suena/ que en la fragua de un instinto/ blande la razón serena". Pero el réquiem maireniano rememora a un poeta fallido, pues el recurso a la razón sólo lo condujo a un *impossibile*: "De tu logos variopinto, /nueva ratio, /queda el ancla en agua y viento". El elocuente "todavía" demuestra la esperanza de permanencia y, a su vez, la ubicua vanidad. Algo ha quedado del poeta, que aún vive en el tiempo, pero cuya muerte no ha alterado el devenir: "Todavía […] un clavel/ te guarda Rosa María", "Todavía/ se oyen entre los cipreses [...] tus pasos". En la composición "En memoria de Abel Martín", se tematiza nuevamente la ausencia de Dios: "honremos al Señor/ - la negra estampa de su mano buena -/ que ha dictado el silencio en el clamor" (398); "Al Dios de la distancia y de la ausencia, / del áncora en el mar, la plena mar"; "Con la copa de sombra bien colmada / con este nunca lleno corazón/ honremos al Señor que hizo la Nada" (398).

La compilación de axiomas programáticos resulta un ejercicio equivalente al descripto por Casas, al referirse a aquella "metapoesía orientada en sentido teórico-crítico, que desde luego tiene una raíz no desdeñable en los textos que determinados poetas han escrito sobre la trayectoria o la poética de otros" (79). Cuando el apócrifo narra la muerte de su maestro, ficcionaliza la relación discipular de homenaje/revuelta y hasta remeda "*the anxiety of influence*", en términos de Bloom. El mismo comentador detecta el sarcasmo de Mairena, hendedura por donde se filtra su ambivalencia ("Toda nueva generación ama y odia a su precedente" [379]); para luego jugar con el lector al remitirlo a la "honda explicación" que podrá encontrar en la imaginaria "Vida de Abel Martín" (379).

Pero hay que agregar que la definición genérica también se ve afectada por el cotexto. Así, los sonetos "Primaveral" (358), "Rosa de fuego" (359), "Guerra de amor" (360) y "*Nel mezzo del cammin*" (362), se encuentran incrustados como citas en el discurso crítico sobre Abel Martín, con todas las convenciones al uso, incluidos el número de página y la aclaratoria nota al pie (363). En la estructura originaria, pese a sus características "ortodoxamente" líricas, actúan como recursos argumentativos, apelación a la autoridad o ejemplificación. No obstante,

ha sido frecuente su publicación por separado en antologías. Asistimos a una inversión del procedimiento habitual: lo que surgió como cita devino texto independiente. Se produce así un efecto de lectura dual de los sonetos, que son, a un tiempo, literarios y metaliterarios: poema y pasaje argumentativo para ilustrar la ideología que ellos mismos exponen. Vale recordar que cuando la cita "construye efectos de verdad, pero niega su control o construye efectos de falsificación, pero induce a verificarlos como falsos o, en fin, cita verdaderamente, pero eliminando las huellas de lo citado, todo se hace fuertemente indecidible" (Calabrese 192). Al aludir a un todo inexistente y borrar las fronteras entre realidad y virtualidad de la obra, las citas apócrifas configuran un procedimiento netamente metaficcional.

Así ocurre en las autocitas, que establecen lazos transtextuales entre la obra de Machado en su nombre y la de las personalidades literarias, según dos modalidades. En la primera, el fragmento y su atribución son de fiar, pero el autor desdobla su identidad: "'Confiamos/ en que no será verdad/ nada de lo que pensamos' (*Véase* Antonio Machado)" (373) [6]. En la segunda, recrea bajo otra firma obras similares a la propia, como ocurre en las coplas de Abel Martín: "En el mar de la mujer/ pocos naufragan de noche; muchos, al amanecer" (366); "Malos sueños he. /Me despertaré" (367). Machado remeda su propio estilo pero enfoca sólo los temas onírico y amatorio: define a su personalidad literaria a partir de la sinécdoque. La autocita apócrifa adopta, entonces, dos modalidades para provocar el efecto metaficcional: lo que llamaremos la alienación identitaria, que afecta al polo subjetivo; y el autopastiche, que afecta al polo objetivo.

También son usuales las supuestas operaciones de fragmentación y resumen: "De su libro de estética *Lo universal cualitativo*, destacamos…" (371). Genette se refiere al fenómeno como "pseudo-resumen", y lo ubica en el "orden de la *forgerie*" y no de lo apócrifo, "puesto que el texto supuesto no ha sido literalmente producido, sino solamente descrito; ningún esfuerzo, pues, de imitación estilística" (324). Aquí, sin embargo, la reelaboración del fragmento poético supone la imitación de un estilo, aunque también haya divergencias. Extrapolando palabras

[6] Conviene consultar la categoría de "metapoeta" acuñada por Laura Scarano, que representa "*el autor que escribe al autor que escribe*" (230 y ss.).

de Todorov, "el parecido es el costo del personaje, la diferencia es su valor" (265)[7].

El apócrifo como doble

La poesía apócrifa se inscribe en el marco del discurso ensayístico/filosófico, pero lo trasciende al valerse de la metáfora como principio organizador (aunque podríamos preguntarnos si no es éste un rasgo propio de toda especulación filosófica). Así sucede en las composiciones "Al gran cero" y "Al gran pleno o conciencia integral", incluidas como poemas en los ensayos de Martín, y luego citadas por el comentador. En ellas se desarrolla la teología negativa machadiana: Dios, ser absoluto, sólo es capaz de crear la nada, pues nada que "sea" puede ser su obra. Más allá de la métrica, la rima, la silueta textual y hasta el canónico molde del soneto, nos ubicamos en el ámbito de la filosofía:

> Fiat umbra! Brotó el pensar humano.
> Y el huevo universal alzó, vacío,
> ya sin color, desustanciado y frío,
> lleno de niebla ingrávida en su mano. (375)

La distinción genérica queda difuminada (aunque no abolida) por la elección temática, que aborda un género discursivo ajeno a la lírica. El campo semántico subvierte el discurso religioso, y por eso podríamos hablar aquí de una "contracita". Dios es el creador del vacío, de la noche, de la ausencia de la mujer: "ya tuvo el día noche, y compañía/ tuvo el hombre en la ausencia de la amada" (374). Mediante esta inversión extrema del genésico "*fiat lux*" se abren las puertas del pensamiento, posible gracias a la diferencia (cuya condición necesaria sería, entonces, el binarismo). Como autorreferencialmente se define en el último terceto, estos versos se ubican en un punto liminar: "brinda, poeta, un canto de frontera/ a la muerte, al silencio y al olvido" (375).

[7] Más allá de la presencia de un simulacro en sentido cabal, "lo que se pone de relieve es la íntima relación que existe entre las dos manifestaciones literarias –la falsa y la original– y el modo en que la literatura las iguala y, a la postre, legitima, pues una y otra dan cuenta con los mismos elementos de la realidad en que se vive, ambas son respuestas a los estímulos y a las circunstancias del momento". (Álvarez Barrientos, 10)

Para Abel Martín, la nada y el ser se imbrican en el amor, por lo que resulta ineludible un párrafo sobre Guiomar. Diferente de los otros apócrifos, en tanto posee una "existencia operatoria" (Maestro 102), el pseudónimo funciona (así lo han decidido los biógrafos) como ocultación de una doble vida: es análogo a la *senhal* de los trovadores. No obstante, "el problema más profundo de estas canciones es su íntima ambigüedad, la neblina de irrealidad con que Guiomar se aparece" (Valverde 249). Y es que más allá de su figura histórica (Pilar de Valderrama), la amada se presenta como construcción del amante, operación ontológica que trasciende los fines de ocultamiento social:

> Todo amor es fantasía;
> él inventa el año, el día,
> la hora y su melodía;
> inventa el amante y, más,
> la amada. No prueba nada,
> contra el amor, que la amada
> no haya existido jamás. (414)

La experiencia del amor es la experiencia de la creación, en tanto el objeto erótico, desplazado y preso en su mónada, es inasequible: "Guiomar, Guiomar,/mírame en ti castigado:/ reo de haberte creado,/ ya no te puedo olvidar" (414). El juego de espejos se enriquece aún más porque la autorreferencia se proyecta hacia diversas artes: "Escribiré en tu abanico:/te quiero para olvidarte,/ para quererte te olvido" (414); "Te pintaré solitaria/ en la urna imaginaria/ de un daguerrotipo viejo", "Y te enviaré mi canción:/ 'Se canta lo que se pierde'" (415).

En análoga dirección puede leerse la atmósfera onírica que, al convertirse en principio estructurador, contribuye al artilugio metaficcional en tanto desdibuja los contornos entre realidad y ficción. Como sostiene José Merino, "la metaficción pretende hacer pensar que realidad e invención son la misma cosa: a veces, jugando con el tema del soñador soñado, que está en el meollo del juego de subsidiariedades de lo metaliterario" (86). Ya Iser había señalado que "el doble significado y la estructura onírica quedan equiparados explícitamente" (51), pues el tópico del sueño alude a la duplicidad entre el plano de lo real y de lo ficcional, que deben coexistir para lograr su efecto "desrealizador": "esta simultaneidad de lo mutuamente excluyente es representativa de todo el proceso de la ficcionalización, que utiliza el engaño para descubrir

realidades escondidas" (52). Es sabida la importancia del sueño en la poesía machadiana, pero quisiéramos enfocarnos en las "Últimas lamentaciones de Abel Martín", que apela al motivo de la primavera como vía de pasaje:

> Hoy con la primavera,
> soñé que un fino cuerpo me seguía
> cual dócil sombra. Era
> mi cuerpo juvenil, el que subía,
> de tres en tres peldaños la escalera. (396)

Se inicia posteriormente un diálogo que manifiesta el desdoblamiento temporal:

> –Hola, galgo de ayer. (Su luz de acuario
> trocaba el hondo espejo
> por agria luz sobre un rincón de osario.)
> –¿Tú conmigo, rapaz?
> –Contigo, viejo. (396)

Observemos que el espejo es reemplazado por un osario, lo que develaría cierta catoptrofobia derivada, acaso, de las íntimas conexiones del doble con la muerte. Según el sentido ominoso de la duplicidad, el doble no es "algo externo y ajeno, sino un aspecto reprimido de la propia personalidad" (Ziolkowski 209). Pero lo que más llama la atención del contenido del sueño, que Martín detallará, es que está poblado de la iconografía machadiana, principalmente de *Soledades*: "Soñé la galería/ al huerto del ciprés y limonero" (396); "La ausencia y la distancia/ volví a soñar con túnicas de aurora" (396). Y también "la infancia", "la vigilia del ángel", "la saeta", el "Tiempo", el "Todavía/ preñado de inminencias"... Esta imaginería, de por sí melancólica, se ha imbuido de un cariz angustioso, espectral: las "tibias palomas" se posan en "la piedra fría"; la infancia está sumida en "mágica angustia"; el futuro se presenta temible y deletéreo: "firme en el arco tenso la saeta/ del mañana, la vista aterradora/ de la llama prendida en la espoleta/ de su granada" (396). La palabra poética, que Machado quería voz y no eco, ha fracasado: "Montes de piedra dura –eco y eco– mi voz ha repetido" (397). El viejo Martín sueña con el joven Machado: se trata de la autoscopía de un derrotado [8].

[8] Nos encontramos en una zona próxima a lo que Manuel Alberca denominó "autobioficciones" (190).

De modo similar, en "Muerte de Abel Martín", se ofrece un arte poética dramatizada, en la cual el escritor, próximo a su fin, dialoga con los personajes asociados a su praxis y recorre los espacios fundamentales en su poesía. Así desfilan los niños, que establecen un nítido contraste entre el espíritu gregario y la soledad: "¡la algazara infantil y el vocerío/ a la par, de sus doce en sus cincuenta!" (417). También aparece Dios, Señor de todas las negaciones (418); "el ángel que sabía su secreto" (418); la musa "esquiva,/ de pie junto a su lecho" (418); la mirada desrealizadora: "sólo es creación tu pura nada,/tu sombra de gigante,/el divino cegar de tu mirada" (419). Finalmente, el cáliz postrero: "Luego llevó, sereno, /el limpio vaso, hasta su boca fría,/de pura sombra –¡oh, pura sombra!– lleno" (420).

Estas negaciones son paradójicas, pues también afirman. Señala Carlos Javier García que cuando se parte "del supuesto de que la realidad en sí es inalcanzable y la verdad es retórica, también entonces se establece un discurso suplementario del que deriva una certeza, por más que ésta sea una aporía" (69). De nuevo, el repertorio de los escenarios y seres fantásticos y/o espirituales que poblaron la escritura machadiana desde las *Soledades* produce una inmediata identificación entre Martín y su hacedor. Si invertimos los factores, podríamos suponer que el deceso de Martín simboliza la muerte poética de Machado, eróticamente investida a partir de la fusión: "El significado de muerte del doble también tiende a ser reemplazado por el significado de amor" (Rank 114).

El carácter dual de la figura autoral conduce a la problematización del referente, y provoca ambiguos efectos de lectura. Por un lado, estos discursos son expulsados del ámbito de las consideraciones comunicativas pragmáticas, aunque el lector tienda a suponer la identidad entre los firmantes[9]. Por otro, existe una íntima relación entre la posición social del escritor y sus yoes ficticios, como hemos destacado en su momento a partir de los "autoremas", es decir, aquellas unidades discursivas que operan como índices de los vínculos del autor con el contexto, y dentro de las cuales se incluyen los fenómenos de autorrepresentación autoral, el diseño de la figura de lector y las cláusulas programáticas que sintetizan

[9] Como afirma Jesús Maestro, "en el discurso lírico, la expresión dialógica inmanente no constituye un hecho verificable de interacción humana, sino un fenómeno intratextual de consistencia exclusivamente discursiva" (1994: 13).

su ideario (Swiderski 2012: 38). A pesar de la índole fingida de la situación comunicativa que las contiene, las personalidades literarias inciden en el campo social, intelectual y artístico con la legitimidad de la palabra del autor (tal como ocurrió con los escritos de Mairena sobre la guerra, por ejemplo) y, a su vez, responden a sus desafíos [10].

A modo de conclusión

Los apócrifos compilan postulados estéticos del autor, enfocados desde un balance de madurez. La metaficción, *per se* duplicadora, facilita la autocontemplación: convierte al autor en "sujeto/objeto" de sus propias especulaciones y, paralelamente, acentúa los componentes subjetivos de la obra, que pasa a ser un objeto "subjetivizado", una "obra-persona".

La hibridez de los apócrifos concentra rasgos propios de los personajes en cada uno de los cuatro géneros fundamentales: se encuentran al servicio de la exposición de ideas, tienen un marcado tinte dialógico, son sujetos de acciones relatadas, apelan a moldes y tropos propios de la poesía. Gracias a estos cruces, la lírica se impregna de los mecanismos metafictivos que se han estudiado tradicionalmente para los demás géneros, aproximándose a una transmodalización en sentido genettiano (356). La inclusión de los poemas como citas apócrifas demuestra la importancia del cotexto para definir la orientación genérica.

El acento se ha desplazado desde la enunciación lírica hacia otros objetivos: conceder verosimilitud a la estrategia (desdibujando los límites entre "realidad" y ficción); personalizar al autor implícito (diluyendo los contornos entre texto y extratexto) y escenificar el íntimo contacto entre poesía y filosofía (barriendo las fronteras entre géneros discursivos). Los poemas se han convertido en el factor crucial para activar el movimiento especular que sostiene el procedimiento metaficcional.

[10] María Rosell afirma que "la reacción del intelectual de las vanguardias ante la muerte de las ideologías se transforma en ficción, a través de un mundo imaginario lógicamente verdadero" (63); y Luján Atienza destaca cómo "la imagen que el yo proyecta (o el hecho de no proyectar ninguna en absoluto) es una decisión que el autor hace partiendo de papeles sociales reales y asumibles en el momento histórico" (150).

BIBLIOGRAFÍA

Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Álvarez Barrientos, Joaquín (2011): "Original y falso: una historia de la literatura por hacer" en Álvarez Barrientos (ed.) *Imposturas literarias españolas.* Salamanca: Universidad de Salamanca, 9-16.

Augé, Marc (1998): *La guerra de los sueños.* Barcelona: Gedisa.

Barco, Pablo del (2008): "Guiomar, el apócrifo femenino de Antonio Machado", en *Antonio Machado en Castilla y León.* Valladolid: Junta de Castilla y León, 531-546.

Baudrillard, Jean (1978): *Cultura y simulacro.* Barcelona: Kairós.

Calabrese, Omar (1999): *La era neobarroca.* Madrid: Cátedra.

Casas, Arturo (2005): "Metapoesía y pos-crítica: punto de fuga" en *Anthropos* 208. Barcelona, 71-81.

Colonna, Vincent (2004): *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram.

Dolezel, Lubomír (1997): "Mímesis y mundos posibles" y "Verdad y autenticidad en la narrativa" en Garrido Domínguez, Antonio (Comp.) *Teorías de la ficción literaria.* Madrid: Arco, 69-122.

Ferrari, Marta (2001): *La coartada metapoética. José Hierro, Ángel González, Guillermo Carnero.* Mar del Plata: Martín.

García, Carlos Javier (2005): "Metanovela y teoría de la novela: una conexión interrogativa de la autorreflexividad" en *Anthropos* 208. Barcelona, 65-70.

Genette, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Madrid: Taurus.

Gil González, Antonio (2005): "Variaciones sobre el relato y la ficción" en *Anthropos* 208. Barcelona, 9-24.

Iser, Wolfang (1997): "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias" en Garrido Domínguez, Antonio (Comp.) *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco, 43-65.

Luján Atienza, Ángel (2005): *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco.

Machado, Antonio (1997): *Obras. Soledades y otros poemas.* Edición de Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre. Buenos Aires: Losada. [1960]

Maestro, Jesús (1994): *La expresión dialógica en el discurso lírico. La poesía de Miguel de Unamuno.* Oviedo: Edition Reichenberg.

— (2006): *El concepto de ficción en la literatura*. Pontevedra: Mirabel.

Merino, José María (2005): "Los límites de la ficción" en *Anthropos* 208. Barcelona, 82-91.

Rank, Otto (1976): *El doble.* Buenos Aires: Orión.

Rosell, Maria (2012): *Los poetas apócrifos de Max Aub.* Valencia: Universitat de Valéncia.

Scarano, Laura (2011): "Poesía y nombre de autor: entre el imaginario autobiográfico y la autoficción" en *Revista del Celehis*, Año 20, n° 22. Mar del Plata, 219-239.

Schaeffer, Jean Marie (2006): *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.

Sobejano-Morán, Antonio (2003): *Metaficción española en la posmodernidad*. Barcelona: Kassel. Reichenberger.

Swiderski, Liliana (2006): *Antonio Machado y Fernando Pessoa: El gesto ambiguo (Sobre apócrifos y heterónimos).* Mar del Plata: EUDEM y Martín

— (2012): *Pessoa y Antonio Machado: autores en tensión. Los autoremas como enlaces entre literatura y sociedad.* Mar del Plata: EUDEM.

Valverde, José María (1975): *Antonio Machado.* Madrid: Siglo XXI.

Todorov, Tvetzan (1995): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje.* México: Siglo XXI.

Ziolkowski, Theodore (1980): *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria.* Madrid: Taurus.

"DESDICHA": AUTORREFERENCIALIDAD EXPLÍCITA E IMPLÍCITA EN UN POEMA SURREALISTA DE LUIS CERNUDA

Gina María Schneider

Universidad de Zúrich

Suiza

Resumen: Este artículo, centrándose en las referencias metaliterarias implícitas, se propone demostrar que autorreferencialidad explícita e implícita no forzosamente tienen que coincidir. Para ello servirá de ejemplo el poema "Desdicha", perteneciente al poemario *Un río, un amor* de Luis Cernuda, que canta el fracaso de la voz poética. Por medio de un pormenorizado análisis textual, se mostrará cómo en esta composición surrealista los propios versos desmienten las conclusiones inferidas del nivel literal del texto y afirman, en un nivel superior de sentido, lo contrario de lo que parecen sostener.

Son dos las clases de poemas que según Geist (1992: 175) se manifiestan en *Un río, un amor*, el primer libro que Cernuda escribe en la estela del surrealismo. Destacan, por un lado, composiciones del tipo "Quisiera estar solo en el Sur" o "Vieja ribera", donde el sujeto poético concibe o recuerda un mundo utópico cada vez más deseado; y, por el otro, poemas como "Remordimiento en traje de noche" o "Estoy cansado", en los que se nos muestra el presente desolador del protagonista. "Desdicha", el texto que hoy nos ocupa, escrito en julio de 1929 (Cernuda 1991: 127), pertenecería, como ya anuncia el mismo título, a esta segunda categoría. Pese a su posición central en el libro –se trata del decimoquinto de treinta poemas–, pocos estudiosos se han dedicado a esta breve composición. Aquellos que sí la han tenido en cuenta suelen llamar la atención sobre el hecho de que, en sus versos finales, se evocan la figura del poeta y su fracaso, e insisten en que la frustración de la voz poética y la consiguiente desmitificación del quehacer literario son aspectos cruciales del texto (Morris 1989: 53; Cabrol 1995: 124-125; Rosso Gallo 1994: 127; Capote Benot 1976: 113-114; Geist 1992: 186-187) [1]. Con el objetivo de trascender todo tipo de referencias metaliterarias explícitas, a continuación me propongo demostrar cómo y por medio de qué estrategias textuales los propios versos desmienten estas conclusiones inferidas del nivel del *enunciado* y afirman, en un nivel superior de sentido, el de la *enunciación* implícita, lo contrario de lo que parecen sostener [2]. Leamos, a este propósito, el poema en cuestión (Cernuda 2005: 51-52):

---

[1] El tema de la desmitificación del poeta y de su labor aparece también en otros poemas de *Un río, un amor*, así en "Oscuridad completa", que dice en sus versos finales: "No sé por qué he de cantar/ O verter de mis labios vagamente palabras;/ Palabras de mis ojos,/ Palabras de mis sueños perdidos en la nieve." (Cernuda 2005: 47).

[2] Para los términos de *enunciación* y *enunciado*, de origen semiótico, véase Greimas / Courtés (2006: 144-148).

DESDICHA

Un día comprendió cómo sus brazos eran
Solamente de nubes;
Imposible con nubes estrechar hasta el fondo
Un cuerpo, una fortuna.

La fortuna es redonda y cuenta lentamente 5
Estrellas del estío.
Hacen falta unos brazos seguros como el viento,
Y como el mar un beso.

Pero él con sus labios,
Con sus labios no sabe sino decir palabras; 10
Palabras hacia el techo,
Palabras hacia el suelo,
Y sus brazos son nubes que transforman la vida
En aire navegable.

Desde el punto de vista métrico, la composición se divide en dos unidades bien distinguibles. La primera secuencia integra las estrofas uno y dos, ambas de cuatro versos, donde alternan alejandrinos con heptasílabos [3]. En la segunda unidad, compuesta de seis versos, se interrumpe doblemente este ritmo regular y binario: no solo cambia el número de versos, sino que se quiebra también su disposición alternante (tanto en los versos 8 y 9 como en los versos 11 y 12 se emplean dos heptasílabos consecutivos). La bipartición señalada se subraya en el plano del contenido, donde en el paso de la primera a la segunda secuencia se ponen de manifiesto dos procesos análogos.

El primero de ellos afecta a la corporalidad del protagonista y consiste en su creciente desintegración, un cambio que se evidencia si confrontamos los dos versos iniciales con los dos que cierran el poema. De unos "brazos" hechos de "nubes" ("sus brazos *eran* / [...] *de* nubes", vv. 1-2) pasamos a una equivalencia metafórica entre "brazos" y "nubes" ("sus brazos *son* nubes", vv. 13) y, por tanto, a una sustitución completa de lo corpóreo por lo que tradicionalmente carece de materia. Si el adverbio exclamativo "cómo" al comienzo del poema pondera todavía los aspectos de cantidad y exclusividad con las que las "nubes" componen

[3] Como el primer hemistiquio termina en palabra aguda (por lo cual hay que añadirle una sílaba), el verso inicial del poema también debe ser leído como verso alejandrino, contrariamente a lo sostenido por Capote Benot (1976: 114).

el tejido corpóreo del protagonista, esta corporeidad desaparece completamente en el empleo de la metáfora. De la misma manera, el hombre de "nubes" y "palabras", en lugar de constituir un todo orgánico, se nos presenta por medio de la sinécdoque como una entidad fragmentada en sus partes, "labios" y "brazos". Esta desmaterialización del cuerpo –aquí a un tiempo figurativa y retórica– se revela como tema de sumo interés no solo en "Desdicha"; está presente a lo largo de todo el poemario, y la crítica se muestra unánime tanto al subrayar este hecho como al señalar la filiación surrealista del tópico del "hombre vacío" (Jiménez Heffernan 2002: 12-15; Edo Ramón 2006: 103-132; Ruiz Soriano 1995: 43-54). Tampoco sorprende que se utilice la figura de la "nube" para hacer referencia al cuerpo humano en cierta fase de desintegración, pues con semejante acepción se manifiesta en otras composiciones del libro: en "Habitación de al lado", por ejemplo, donde las "nubes descuidadas" figurativizan a los durmientes que van a morir, o en "Carne de mar", donde los mendigos se comparan a "nubes mutiladas".

La segunda transformación del texto, estrechamente entrelazada con la desintegración física del protagonista, radica en la desvalorización de su destino por quien lo está contemplando. Conforme a los fundamentos de la argumentación silogística (Lausberg 1993: 181-184), el razonamiento lógico de esta estancia enunciadora explícita es tripartito y arranca de una premisa mayor que se explicita en la estrofa inicial: "estrechar hasta el fondo / [u]n cuerpo" es "una fortuna" (vv. 3-4). Contribuye a la ilusión de validez universal de esta primera premisa la anadiplosis de los versos 4 y 5, donde el sintagma "una fortuna" se retoma con el artículo determinado, como si se tratase de la definición de un concepto genérico. La premisa menor, también explícita, especifica a continuación que las partes corporales del protagonista no cumplen las condiciones necesarias para poder abrazar un cuerpo, requisitos expuestos en los versos 7 y 8 ("Hacen falta [...]"). En la estrofa final, concebida toda ella como oración adversativa ("Pero él [...]", v. 9), el discurso silogístico finalmente le impone al lector una conclusión que, si bien implícita, parece anunciarse a modo de síntesis ya en el título: en la medida en que el personaje-poeta no consigue abrazar el objeto deseado, se caracteriza no por la "fortuna" que este cuerpo supondría, sino por su contrario, la "desdicha".

"[F]ortuna" (un sinónimo de 'dicha') y "desdicha", asociadas de modo respectivo al cuerpo amado y a quien ama, constituyen significativamente el eje central de toda una serie de contrastes que se hacen patentes en nuestro poema. Si el personaje-poeta representa una unidad fragmentada en "labios" y "brazos", su objeto de deseo se describe como "cuerpo" íntegro, hecho reforzado por el adjetivo "redonda" (v. 5), que califica como entidad acabada el concepto de "fortuna" y, así, indirectamente también el "cuerpo". Otras oposiciones surgen con respecto a los movimientos en los que se inscriben las actividades de los dos actantes. El quehacer del personaje-poeta es lineal y limitado, pues la transformación de "vida" en "aire" es un acto unidireccional e irreversible (vv. 13-14), y las "palabras" que enuncia están acotadas por los confines del espacio interior –"techo" y "suelo"–, a su vez idénticos con los límites del verso (vv. 11-12)[4]. Con lo circular y lo infinito, en cambio, se vincula el "cuerpo"-"fortuna" (vv. 5-6): "cuenta [...] [e]strellas" –una figura de lo incontable (Butzer / Jacob 2008: 369)–, lo que equivale a una tarea infinita; y su redondez ("redonda"), así como su enlace con una estación del ciclo anual (el "estío"), recuerdan un movimiento circular que halla su reflejo en las figuras de repetición empleadas, bien en la aliteración "*est*rellas del *est*ío", bien en la insistente reiteración de un grupo vocálico-consonántico en "cu*ent*a l*ent*am*ent*e"[5]. En esta red de oposiciones cabe integrar también el tejido corpóreo de los dos tipos de sujeto evocados en el texto: el del desdichado personaje-poeta, cuyos "brazos son nubes" (v. 13) y cuyos "labios" sirven no tanto para comunicar amorosamente como para "decir palabras" (v. 10), y el del amante ideal, quien dispone de "unos brazos seguros como el viento" y de unos labios que besan "como el mar" (vv. 7-8)[6]. De hecho, el doble antagonismo

[4] Esta coincidencia entre los límites de la casa y los límites del verso es propia de Cernuda, puesto que no se encuentra en el verso que probablemente dio origen a este pasaje textual ("La vie du plancher au plafond"). Para esta posible reminiscencia de *L'amour, la poésie* de Paul Éluard, véase Cabrol (1995: 124-125).

[5] La contraposición de "fortuna" a "[d]esdicha", con las antítesis que conlleva, me hace optar por una lectura literal de la expresión "fortuna [...] redonda". Con ello no pretendo negar, sin embargo que la acepción de destino sea inherente a la palabra "fortuna" y que el adjetivo se pueda considerar como insinuación a la rueda de la diosa Fortuna (Harris en Cernuda 1999: 67; Rosso Gallo 1994: 89; Ulacia 1986: 148-149). En esta misma línea, también hay quien interpreta las "[e]strellas" como lugar donde "è scritta la sorte" (Rosso Gallo 1994: 89).

[6] La asociación del amante con el mar se encuentra también en otros poemas de *Un río, un amor*, en especial en "No intentemos el amor nunca", la composición que sigue a la que aquí tratamos.

"viento" *vs.* "nubes" en lo referente a los "brazos", y "mar" *vs.* "palabras" en lo tocante a la "boca", no se limita a una simple antítesis del tipo 'materia y plenitud' *vs.* 'inconsistencia' (adviértase que aire ("viento") y agua ("mar"), en tanto que esencia de la materia, representan dos de los cuatro elementos que simbolizan el universo). El término "vi*ent*o" también recuerda fonéticamente la circularidad peculiar de la "fortuna", que "cu*ent*a l*ent*am*ent*e", mientras que el concepto "palabras", al reaparecer en la estrofa final primero como anadiplosis y después como anáfora, evoca la linealidad del lenguaje ("Con sus labios no sabe sino decir *palabras*;/ *Palabras* hacia el techo,/ *Palabras* hacia el suelo"). De ahí que conviene atribuir la incapacidad del protagonista para aprehender el "cuerpo"-"fortuna", a mi modo de ver, no tanto a una mera inconsistencia física o temporal de las "nubes" (Capote Benot 1976: 113-114; Rosso Gallo 1994: 88-89); antes reside en una profunda incompatibilidad entre el sujeto deseoso y el objeto deseado, causada por las ocupaciones y la constitución física del protagonista-poeta.

Las antítesis mencionadas resultan significativas en la medida en que la oposición central "fortuna" *vs.* "desdicha" les confiere una determinada valoración: las características atribuidas al "cuerpo" deseado y al amante ideal (totalidad, circularidad e ilimitación) se connotan positivamente; los rasgos del hombre de nubes y palabras (desintegración, linealidad y limitación) se valorizan, en cambio, de manera negativa. De acuerdo con esta total devaluación del protagonista, a los ojos del lector también se convierten en supuestos defectos sus cualidades específicamente literarias –su capacidad enunciadora ("decir palabras", v. 10) y su facultad transformadora ("transforma[r] la vida", v. 13)–, y se crea así la ilusión de un doble fracaso amoroso y poético (Panebianco 1997: 37; Geist: 1992: 185). Al mismo tiempo, la tajante separación en dos universos incompatibles –el del "cuerpo" amado y del amante ideal, por un lado, y el del protagonista, por el otro– instaura una relación (aparentemente) contradictoria entre la actividad amorosa y aquella poética. De ahí que en el discurso del espectador anónimo la creación artística acaba por convertirse en obstáculo para la propia comunicación amorosa, enlazándose amor y poesía de un modo trágico no exento de ironía. Esta paradoja trágico-irónica, inherente a la suerte del protagonista, reaparece con insistencia a lo largo del poema. En la estrofa inicial, por ejemplo, el sujeto de enunciación explícita yuxtapone por medio de dos verbos semánticamente afines la facultad del

protagonista de aprehender *con la inteligencia* ("comprend[er]", v. 1) a su impotencia de aprehender *con los brazos* ("estrechar", v. 3). Que la toma de conciencia se describa precisamente con el verbo "comprend[er]", sinónimo de 'abrazar' –y en este sentido también de "estrechar"–, es testimonio de una ironía mordaz. En otra ocasión, parece establecer un mecanismo compensatorio entre la imposibilidad del poeta de "estrechar *hasta* el fondo/ "[u]n cuerpo" (vv. 3-4) y su capacidad de "decir [...]/ [p]alabras *hacia* el techo" o "el suelo" (vv. 11-12) [7], una ilusión que se niega enseguida. En efecto, el empleo de la preposición "hacia" en vez del ya empleado "hasta", inferior en la medida en que solo indica dirección con respecto a un límite y no llega a denotar el límite mismo, descalifica nuevamente la labor creadora del protagonista. Esta desacreditación coincide a su vez con el punto culminante del discurso silogístico del sujeto poético, que nos obliga a considerar la figura del poeta, hombre marcado por la desintegración, la linealidad y la limitación, como personaje desdichado.

Teniendo en cuenta las consideraciones expuestas, no extraña que buena parte de los estudiosos hayan leído la imagen final del poema –la transformación de la "vida" del protagonista "[e]n aire navegable" (vv. 13-14)– como mero resultado de un proceso de desintegración, donde se aniquila la existencia misma. Se ha hablado hasta de una "inversión irónica de causa y efecto, [en la que] los brazos desmaterializados convierten en aire la vida misma" (Geist, 1992: 186-187). Esta lectura no carece de fundamento, sobre todo si consideramos que desde el punto de vista sintáctico los versos finales forman parte de la oración adversativa que rige toda la tercera estrofa [8]. Hay, sin embargo, una serie de argumentos que ponen en duda dicha interpretación. En primer lugar, se da en la composición formal de nuestro poema otro acto transformador que recalca la acepción positiva del ya mencionado acto de conversión. Y es que la estrofa final se compone tanto métrica como rítmicamente sobre el modelo de las estrofas precedentes, retomando

[7] Esta idea de la escritura como mecanismo sustitutivo se encuentra en Ulacia (1986: 151) o Rosso Gallo (1994: 95), quienes consideran "la falta del objeto del deseo" como "el impulso generador de la escritura".

[8] Únicamente desde la versión definitiva del poema de 1964, donde se suprime el punto final después del duodécimo verso (Cernuda 1991: 127-128), la oración adversativa abarca toda la estrofa final.

y reordenando los versos heptasílabos en sus tres variantes rítmicas: trocaico, dactílico y mixto (Baehr 1997: 164-166). La propia configuración métrica de nuestro poema se revela, pues, como creación que imita *in fieri* la labor del protagonista: "transforma", esto es, da otra manera de ser a algo ya existente. Este principio de creación, tal vez sorprendente en una época en la que Cernuda ya había optado por el cultivo del verso libre[9], hace que el mismísimo texto se solidarice con el acto transformador del personaje-poeta.

[o	óo	oo	ó]	:	**óoo**	**óo**	**óo**	
oo	***óoo***	***óo***						
oo	***óoo***	***óo***		:	**oo**	**óoo**	**óo**	
o	***óo***	***oo***	***óo***					
[oo	óoo		óo]	:	[o	óo	oo	óo]
o	*óo*	*oo*	*óo*					
oo	*óoo*		*óo*	:	[o	óo	oo	óo]
o	*óo*	*oo*	*óo*					
oo	***óoo***		***óo***					
oo	***óoo***		***óo***	:	**óoo**	**óo**	**óo**	
o	***óo***	***oo***	***óo***					
o	*óo*	*oo*	*óo*					
oo	*óoo*		*óo*	:	**oo**	**óoo**	**óo**	
o	*óo*	*oo*	*óo*					

Pero aún hay en "Desdicha" otra coincidencia nada gratuita que convierte los versos finales en un gozne hacia la autorreferencialidad implícita. Fijemos, para ello, nuestra atención en la expresión final del "aire navegable" (v. 14), que significativamente contiene uno de los cuatro adjetivos del poema. Si el primero de estos atributos se aplicaba al acto amoroso del protagonista ("[i]mposible", v. 3), el segundo al cuerpo deseado ("fortuna [...] redonda", v. 5) y el tercero al amante ideal ("brazos seguros", v. 7), el "aire navegable" se consolida como

[9] "Ya en Madrid, durante el verano de 1929, continué escribiendo los poemas que forman la serie, terminándola. Antes había tenido cierta dificultad en usar el verso libre; con el impulso que entonces me animaba, la dificultad quedó vencida, llegando a veces, tanto en *Un Río, un Amor* como en la colección siguiente, *Los Placeres Prohibidos*, a utilizar versos de extensión considerable, en realidad versículos", dice Cernuda (1993: II, 635) en 1958 en "Historial de un libro".

cuarta entidad del sistema actancial. Lo que resulta todavía más interesante es que el sintagma final no se limite a representar el producto de la vida transformada; constituye, al mismo tiempo, el producto verbal más ingenioso de todo el poema, un espacio artificial donde por medio de la palabra se unen, en una especie de conjunto oximorónico, lo que hasta ahora eran dos principios de materia contrarios ("viento" y "mar"), en alusión a dos partes corporales independientes ("brazos" y boca). La presencia de una de estas "fascinantes posibilidades [...] que tienden a configurarse en *términos complejos*" (Güntert 1995: 186), es doblemente significativa. Por un lado, testimonia la sustitución del principio de la dualidad por el de la unidad en el paso de la primera a la segunda secuencia textual. El "aire navegable", una nueva dimensión creada por el personaje-poeta, donde se aproximan dos conceptos en principio no unibles, se opone así directamente al raciocinio del personaje poético, caracterizado por una dualidad tajante y excluyente (recordemos que la argumentación lógica destacaba por dos premisas y por dos esferas claramente opuestas, y que estaba subrayada en el plano de la expresión por la alternancia perfecta entre versos de arte mayor y de arte menor). Por otro lado, al buscar en su esencia la conjunción verbal de los opuestos, la expresión "aire navegable" viene a ser un espejo de la vida del protagonista –igualmente dominada por la pretensión de unir lo que está separado– y, por extensión, una posible metáfora del texto poético. La tradicional relación entre *término complejo* y la plenitud o sobreabundancia de sentido (Güntert 1995: 182) apoya esta lectura. En efecto, si el personaje-poeta al final del poema ha convertido su vida en materia aérea, resulta que también el mismísimo texto ha creado una nueva entidad espacial a partir de otra temporal; ha transformado la vida del protagonista en el artificio estético que estamos leyendo. Se aclara, de acuerdo con esta interpretación, también la enigmática imagen final del "aire navegable": "aire" podría leerse como alusión a la sustancia poética creada, un espacio que no "navega" él mismo (a diferencia del "viento", dotado de movimiento), pero por el que pueden "navegar" los ojos del lector [10]. "Desdicha" se cierra así con la tradicional metáfora

[10] Una lectura del adjetivo "navegable" con la acepción de 'masa de agua por la que se puede navegar' –y no con el significado desusado 'que puede navegar' (cf. el Diccionario de la Real Academia Española)– se encuentra también en la traducción que propone Arendt (1978: 35): "Und seine Arme sind Wolken, die das Leben verwandeln / In *befahrbare Luft*." (el subrayado es mío). No obstante, cabe agregar que sería más adecuado traducir "navegable" por "schiffbar", palabra que retomaría la connotación náutica.

de la navegación y su insinuación al proceso de escritura, si bien con una significativa subversión de la imagen del poeta-navegante (Curtius 1993: cap. 7).

Esta doble coincidencia que se establece en los versos finales entre lo que el poema *dice* y lo que el poema *hace* (o sea, entre la transformación y el producto evocados *en* el texto y aquellos realizados *por* el texto mismo), nos obliga a revisar una lectura literal. De hecho, en la medida en que el texto evoca su propia elaboración y se revela como refugio donde se hace posible la unión de los contrarios, desmiente la conclusión lógica a la que nos pretende llevar la argumentación del sujeto lírico. El discurso poético no fracasa por ser igualmente vano que el deseo de alcanzar el objeto deseado o, encima, por ser un obstáculo a la comunicación amorosa. Mientras que en el nivel del *enunciado* efectivamente se nos presenta la historia de un cuerpo que fracasa, no así ocurre en la *enunciación* implícita, donde se contrapone al cuerpo defectuoso del hombre el cuerpo perfecto del texto. Esta relación metafórica entre cuerpo textual y cuerpo humano, que tiene sus antecedentes en Horacio y Giambattista Giraldi Cinzio (Fröhlicher 2005: 111-112), no resulta infundada en nuestra composición. Al igual que el cuerpo del hombre, el cuerpo del texto dispone de lo que son en "Desdicha" componentes esenciales del hombre: "palabras" –es decir, la materia del discurso poético que sirve para crear los versos– y "brazos", esto es, las estrofas que "transforman la vida" del protagonista en artificio estético. A partir de este paralelismo, se establece entre cuerpo y texto un significativo mecanismo de compensación. Si bien no el protagonista mismo, el producto artístico creado por él a base de su propia vida ("aire navegable", v. 14) sí reúne en su textura los dos atributos del amante ideal ("viento" y "mar", vv. 7-8) y consigue realizar, de este modo, el programa poético-amoroso propuesto. Y es que, a través de la triple repetición textual, el poema logra dar consistencia –o sea, "cuerpo" verbal– a aquellas partes del protagonista que menos consistencia física tenían: "brazos" (vv. 1, 7, 13) y "palabras" (vv. 10, 11, 12).

Por desgracia, buena parte de la crítica ha ignorado las estrategias empleadas por el texto para contradecir desde la ironía el discurso seudoracional de la instancia enunciadora explícita que, a su vez, nos presenta con sarcasmo al personaje-poeta. Precisamente un matiz irónico es inherente, sin embargo, al sugerente título de nuestro poema, esencial para

su comprensión. Lejos de ser una mera síntesis de los acontecimientos [11], "Desdicha" se debe leer no tanto como alusión a la desgracia del protagonista, cuanto en un sentido etimológico de la palabra: como acto en el que se niegan (a través del prefijo "des-") las cosas dichas ("dicha", del latín *dicta*) y, de ahí, como reflexión sobre su propia constitución [12]. En este propósito de "destruir el sentido" (Ferraté 1977: 269-285) no solo reside el rasgo tal vez más surrealista de nuestra composición, tan conscientemente elaborada (recuérdese que para Cernuda (1993: III, 23) "ese desorden en el orden" es "lo que constituye en esencia la obra suprarrealista"). La subversión propuesta por el título, que se volverá a encontrar en la metáfora náutica del final, además hace de "Desdicha" uno de los poemas clave de *Un río, un amor* – un poema, en cualquier caso, imposible de encajar en una u otra de las dos clases que se suelen distinguir en el tercer poemario cernudiano.

[11] Sigo, en esta reflexión, a Pato (1985: 35-37), según quien "*Un río, un amor* se caracteriza por títulos que más que nombrar el poema [...] son parte del sistema metafórico".

[12] De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española, el término latín *dicta* 'cosas dichas' en lenguaje vulgar se empleaba con el sentido de *fatum* ('suerte, destino'), "según la creencia pagana de que la suerte individual se debía a las palabras pronunciadas por los dioses al nacer el niño". El prefijo "-des", por otro lado, indicaba que se trataba de una suerte adversa.

BIBLIOGRAFÍA

Baehr, Rudolf (1997): *Manual de versificación española*. Traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Gredos.

Butzer, Günter / Jacob, Joachim (eds.) (2008): *Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler.

Cabrol, Isabelle (1995): "Luis Cernuda et la tentation surréaliste dans *Un río, un amor* (1929)", en Salaün, Serge (dir.): *Les avant-gardes poétiques espagnoles. Pratiques textuelles*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 95-127.

Capote Benot, José María (1976): *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Cernuda, Luis (1991): *La realidad y el deseo*. Edición, introducción y notas de M. J. Flys. Madrid: Castalia.

— (2005): *La realidad y el deseo*. Madrid / México: Fondo de Cultura Económica.

— (1999): *Un río, un amor; Los placeres prohibidos*. Edición crítica de D. Harris. Madrid: Cátedra.

— (1993): *Obra completa*. Edición a cargo de D. Harris y L. Maristany. Madrid: Siruela.

— (1978): *Das Wirkliche und das Verlangen*. Gedichte: Spanisch und Deutsch. Auswahl und Nachdichtungen von E. Arendt, Nachwort von C. Rincón. Leipzig: Philipp Reclam.

Curtius, Ernst Robert (1993 [1948]): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen: Francke.

Edo Ramón, Marta (2006): "El hombre deshabitado. Las imágenes del hueco y el vacío en los poemas surrealistas de Alberti, Cernuda y Lorca", en *Epos: Revista de filología* 22, 103-132.

Ferraté, Juan (1977): "Cernuda y el poder de las palabras", en Harris, Derek (ed.): *Luis Cernuda. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 269-285.

Fröhlicher, Peter (2005): "Interpretationsmodelle des literarischen Texts", en Dalferth, Ingolf U. / Stoellger, Philipp (eds.): *Interpretation in den Wissenschaften*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 111-125.

Geist, Anthony L. (1992): "Las declinaciones del deseo. Surrealismo

e ideología en *Un río, un amor* de Luis Cernuda", en Albaladejo Mayordomo, Tomás / Fuente, Ricardo de la / Blasco, Francisco J. (eds.): *Las vanguardias: renovación de los lenguajes poéticos*. Madrid: Júcar, tomo I, 169-190.

Güntert, Georges (1995): "Aventura semiótica de un poeta: Cernuda. Del término neutro al término complejo", en AA.VV. (eds.): *Homenaje a Félix Monge. Estudios de Lingüística Hispánica*. Madrid: Gredos, 177-189.

Greimas, Algirdas J. / Courtés, José (2006 [1982]): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Versión española de E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión. Madrid: Gredos.

Jiménez Heffernan, Julián (2002), "Un cuerpo vacío: Hacia el surrealismo en Cernuda", en *Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 669, septiembre, 12-15.

Lausberg, Heinrich (1993): *Elementos de retórica literaria: introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*. Versión española de M. Marín Casero. Madrid: Gredos.

Morris, Cyril Brian (1989): "*Un río, un amor* and the evasive subjectivity of Luis Cernuda", en Jiménez-Fajardo, Salvador (ed.): *The Word and the Mirror: Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda*. London: Associated University Press, 44-57.

Panebianco, Candido (1997): "Surrealismo ed ontologia in *Un río, un amor* di Luis Cernuda", en *Studi di letteratura ispano-americana* 28-29, 25-52.

Pato, Hilda (1985): *Los finales poemáticos en la obra de Luis Cernuda*. Tesis doctoral. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International.

Real Academia Española (2001): *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Gredos [consultable bajo el siguiente enlace: <http://www.rae.es/drae/>].

Rosso Gallo, María (1994): *La voce, l'eco, il silenzio. "Égloga, Elegía, Oda" e "Un río, un amor" di Luis Cernuda*. Torino: Celid.

Ruiz Soriano, Francisco (1995): "Eliot, Cernuda y Alberti: La ciudad vacía", en *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispanica* 539-540, May-June, 43-54.

Ulacia, Manuel (1986): *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*. Barcelona: Laia.

LA MATERIA DE LAS PALABRAS: FRANCISCO BRINES EN EL CONTEXTO DE LOS CINCUENTA

Marcela Romano

Universidad Nacional de Mar del Plata

Argentina

Resumen: El presente artículo intenta recomponer en algunos textos autorreferenciales de Francisco Brines (Valencia, 1932) las alternativas de su teoría poética, dispersa a lo largo de sus poemarios, desde un primer y fundacional libro como *Las brasas* (1960) hasta los poemas recientemente publicados en antologías y plaquettes. De modo similar a otros autores del 50, Brines expone los límites del decir, pero, en su paradójica insistencia, de la que resulta una obra vasta y coherente, restituye la materia frágil del mundo y de las palabras en una apuesta por el sentido y una moral del arte*.

* Este trabajo es fruto de un Proyecto de investigación institucional denominado "*El autor en el poema: Autopoéticas y autoficción en la poesía contemporánea",* dirigido por la Dra. Laura Scarano y co-dirigido por la Dra. Liliana Swiderski entre 2010 y 2012 (15/F390), radicado en el CELEHIS, de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina), que ha obtenido un Subsidio de la Agencia Nacional de Promoción Científica de Argentina (PICT 2011-No.0333 del FONCYT-Préstamo BID).

Pero hoy,
cuando es la luz del alba
como la espuma sucia
de un día anticipadamente inútil,
estoy aquí,
insomne, fatigado, velando
mis armas derrotadas,
y canto
todo lo que perdí: por lo que muero.

Ángel GONZÁLEZ

La paradoja de un escritor escribiendo la insuficiencia del lenguaje atraviesa con persistencia la historia de la literatura con una contundencia similar a la enjundia del triunfo, tanto simbólico como histórico, por el que las palabras se vuelven un signo duro y compacto, de materia insobornable. En este sentido, en la ruta de Horacio hasta Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, la poesía que habla de sí misma es la glosa de un esfuerzo creador cuya gloria persiste junto al nombre de su autor; y, del mismo modo, los himnos de los años 30 y el "arma cargada de futuro" de Celaya y otros sociales de la primera posguerra ponen en espejo unos anhelos que, en esos proyectos de escritura, aspiraron a una utilidad colectiva de igual densidad que la inmortalidad individual. Pero escribir la carencia o el fracaso de las palabras, su inutilidad o su próxima desaparición constituye, a pesar de sí, también un combate, un velar "las armas derrotadas", como aseguraba Ángel González en su célebre poema inicial de *Sin esperanza, con convencimiento* (1961) y aquí puesto, deliberadamente, como epígrafe. Ese *convencimiento* y esa insistencia –que es, al cabo, una esforzada restitución– atraviesa las poéticas del 50, ya advertidas, luego de los fervores utópicos de algunos versos de los primeros sociales, en torno a la dificultad, cuando no la imposibilidad, de transformar las historias privadas y públicas con las palabras.

Francisco Brines (Oliva, Valencia, 1932) no escapa a esa percepción, y la agudiza dentro de su imaginario terminal, en clave metafísica. Su metapoesía reproduce entonces a su poesía, la refracta, deja expuesta la pérdida y la melancolía –la estructura sentimental del barroco (Ruiz Pérez: 317)–, dando cuenta en la materia inane de las palabras, signos perdidos entre otros signos, de la extinción irremediable. No obstante, repetimos, el mismo acto de escribir aleja a la palabra de su propio suicidio, porque en ese escribir el sinsentido de escribir se exponen, diría Freud, los dos impulsos antitanáticos fundamentales: el deseo y la vinculación con el lenguaje. Como bien reflexiona Pérez Bowie, para Brines y otros "aunque el lenguaje sea un obstáculo para acercarse a la realidad, es a la vez, paradójicamente, el único instrumento de que dispone para aprehenderla" (1994, 244). Luego, claro, *all the rest is silence.*

A algunos de esos poemas brineanos vamos a referirnos en el presente estudio, con la advertencia, no obstante, de que ese *corpus* desborda siempre hacia otras zonas discursivas, entramados simbólicos donde nos llegan también metarrepresentados, el autor, su posición en el campo, su performatividad crítica y, por ende, (auto)crítica.

I. Breviario para empezar el recorrido

Si entendemos la referencia a secas como una operatoria constructiva del discurso, como una lectura o versión que el discurso efectúa sobre lo «real», la «metapoesía" supone, es a estas alturas bien sabido, un pliegue más dentro de esta misma operación modelizadora, en tanto que lo «poético» (el poema, el campo literario, sus actores, el proceso de escritura) se convierte en una textualidad susceptible de aparecer representada o referida en el territorio mismo del poema [1].

[1] Estamos dando por sentado que la poesía puede constituirse como un género de ficción (una predicación todavía arduamente debatida, ya sea por la polarización de las argumentaciones, ya por la complejidad del concepto mismo de "ficción") y ello la incluye dentro de la "metaficción" en general, lo cual deriva en el cuestionamiento del pacto ficcional, al exhibirse, justamente, la máquina de la escritura misma en sus diversos engranajes" (Lens San Martín, 225 y ss.). En este sentido, y como advierte Antonio Gil (2000) son los propios autores los que han hecho consciente la condición ficcional de sus voces textuales: "El poeta contemporáneo ha interiorizado la convención de la inmanencia y la autonomía del texto y el carácter construido del yo que habla en el poema. Por eso la identificación de poeta y yo lírico no se producirá más de modo ingenuo, pues, como muy bien ha señalado José María Pozuelo [en "Pragmática, poesía y

En esta perspectiva se sitúa con rigor Marta Ferrari (2000) al abordar teóricamente el problema «meta», señalando que éste invoca «el modo mismo de construcción del poema, una problemática que recubre la totalidad de la estructuración y los planteamientos del texto literario» (30). Si la autorreferencia tiene entonces que ver con las operaciones de la *poiesis* (y los subsistemas derivados correspondientes a la práctica literaria y poética, esto es, las prescripciones históricas pertinentes al canon, al género, a los circuitos de producción, recepción y consumo, etc.) [2], será decisiva, por lo mismo, la concepción que sobre ese lenguaje tenga cada texto o *corpus* textual abordados, cada productor, cada comunidad interpretativa. Todo lo cual supone una puesta en relación insoslayable entre poéticas e ideologías, textos y contextos, objetos literarios y modos de producción. Ferrari subraya, en ese mismo lugar, la doble condición del recurso «meta»: de una parte, se constituye como «principio constructivo» (Tinianov), regla interna dominante en el proceso de producción de los poemas; de otra, deja ver su comportamiento histórico como un «auténtico mercenario textual», definible «por su disponibilidad funcional e ideológica» (36) socorrida a lo largo de toda literatura occidental, y no sólo en la «posmoderna», como muchos autores han sostenido.

La doble condición señalada afecta, del mismo modo, nuestra comprensión de la noción de subjetividad en este tipo de discursos. El sujeto poético es una figuración en modo alguno neutra, ya que confluyen en ella modelos de subjetividad que remiten, necesariamente, al contexto social, histórico, genérico, cultural, etc. En este caso asistimos al armado de un «sujeto-poeta» ("metapoeta", dirá Laura Scarano en su artículo de 2011), una subjetividad básicamente textual que escenifica el rol del productor de poesía, y que, como tal, sustenta una(s) ideología(s), unas formas de pensar y hacer lo poético a veces solidarias, a veces encontradas entre sí. Este sujeto –en primera persona por momentos, modalizado simplemente a través de su discurso en otros, o presente, más oblicuamente, en zonas textuales de frontera (paratextos e intertextos)– se

metapoesía en 'El poeta' de V. Aleixandre", de 1994], el lírico ha mostrado más acusadamente que otros discursos literarios una marcada predisposición a retroalimentar(se) mutuamente a y de la teoría poética" (293).

[2] Hablamos desde el ámbito de la literatura, pero es una restricción operativa, ya que este dispositivo está presente en las artes del espectáculo y otras prácticas culturales, de modo protagónico en los últimos años.

constituye, siempre, en portavoz de la ideología autorial. Esta remisión (inevitable, por otra parte) pone en contacto a este «sujeto-poeta» (hecho de palabras) con lo que se viene definiendo como «imagen o figura de autor». Mediación también ella y producto de representaciones propias y colectivas, la figura de autor nos permite, en el caso de la poesía autorreferencial, reponer contextos, iluminar blancos, comprender, incluso desde su disidencia con los textos, los sentidos parciales y globales que emergen como pilares de una escritura.

Por todo ello, como advertimos antes, la decodificación de las operaciones "meta" en un proyecto creador no deben ceñirse exclusivamente a los textos entendidos tradicionalmente como autorreferenciales. La explicación de una *poiesis*, más que un *constructo* definitivo y circunscripto o un producto acabado, es una pulsión, informativa y autoafirmativa, que recorre cada línea textual pero también cada decisión autorial, por dentro y por fuera de los libros escritos. Se sitúa entonces simultáneamente en el centro de una constelación simbólica (los textos propiamente "meta") como en sus bordes (el sistema paratextual, intertextual y, agregamos aquí, las autopoéticas y el archivo peritextual –con sus soportes y circuitos diversos–), pero también más allá: atraviesa los nombres propios, las excrecencias del yo poemático, su condición performativa, las alternativas de una vida posible, real o deliberadamente ficcionalizada, en unas estrategias de producción y en unos efectos de recepción que nos devuelven, siempre, al lugar de origen: el autor[3]. En gran medida, todo proyecto de escritura desnuda, aunque no lo pretenda explícitamente, tanto la máquina de su *imago* como la *imago* de su creador, el hálito o respiración que lo impulsa, y de allí que sean complementarios, según vemos en reflexiones actuales, conceptos como "metapoesía", "figura de autor" o "autoficción", para citar tres ejemplos de un glosario renovado y más vasto en el que no nos detendremos aquí.

En este sentido, en un reciente ensayo ya referido, Laura Scarano plantea con lucidez la concurrencia de éstas y otras categorías en el

[3] Algunas de estas cuestiones migran de nuestro trabajo inédito, "En los bordes de la metaficción: figuras del autor y del lector en Jaime Gil de Biedma", expuesto en el *II Seminario Internacional sobre metaficción en el ámbito hispánico,* UNMDP (Grupo "Semiótica del Discurso, CELEHIS) y Subsecretaría de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Buenos Aires, Biblioteca Güiraldes, 26 de marzo de 2010.

desbrozamiento del sintagma "el autor en el poema", sintonizando con Jean-Claude Villegas, quien, en la narrativa, ha considerado esta figuración como uno de los núcleos aglutinantes de la metaficción en general (2011). Scarano hace foco en la intersección de los problemas (viejos y nuevos) desde los que nos desafía la cuestión de la "subjetividad" poemática, en sus sucesivas encarnaciones y reencarnaciones tanto historiográficas como teóricas. Su trabajo, a salvo de cualquier reduccionismo, opera en el punto exacto del "vaivén" entre "la autoría como categoría institucional" y "el universo literario que inaugura el texto poético" (323). En ese doble movimiento cuaja su poliédrica categoría de "metapoeta", enarcado simultáneamente en las discusiones sobre el nombre propio, la figuración autorial, el pacto ambiguo de la "autoficción" (Alberca) analizado también en sus resonancias "meta". Esta cuestión en particular es "explotada" por Laura Scarano (en todas las acepciones del vocablo) para dar cuenta de la densidad semiótica de una subjetividad construida desde diversos ángulos y cruzada por los debates más actuales:

> Este autor de "papel" es un posible rostro de nuestro elusivo *metapoeta*. Porque la figura del poeta que se autorrepresenta pone en escena la escena de la escritura y, muchas veces también, la imaginada escena de la lectura.Todos estos son componentes metapoéticos que nos reenvían de los bordes del poema a sus contornos exteriores. El poema se inscribe en el eje autorreferencial del discurso cuando exhibe su naturaleza autoficcional, porque apunta como una flecha directamente al corazón del autor, en su nombre propio. Y como la autorreferencia designa el repliegue del texto sobre sus propias condiciones de construcción, la emergencia del autor en el poema es un signo metaficcional que hace de este *yo* con nombre propio el sujeto privilegiado de su indagación. (337-8) [4]

2. Escribir la duradera vida del silencio

Las líneas que siguen intentarán trazar ese mapa de referencias complementarias a partir de textos autorreferenciales de Brines dispersos a lo largo de sus poemarios, desde un primer y fundacional libro como

[4] Llamará la atención las referencias a estudios de mis colegas de la UNMDP, pero es una característica distintiva de nuestro grupo de investigación, "Semiótica del Discurso", dirigido por Laura Scarano, el detenimiento en cuestiones teóricas de diversa índole, dentro de las cuales la metapoesía y el problema de la autoría han ocupado tramos fundamentales.

Las brasas (1960) hasta los recientemente publicados en antologías y *plaquettes*.

El título de este apartado vuelve a señalar la paradoja central que constituye el gesto "meta" de nuestro poeta: *se canta lo que se pierde*, decía el maestro Machado, y los del 50 hacen suya esta premisa (tan "temporalista", por lo demás, medular en la propia poética del sevillano) con soluciones diversas. Algunas de ellas, más próximas entre sí a partir de una determinante impronta elegíaca (el propio Brines, Ángel González, J. A. Goytisolo); otras donde "el tiempo y yo" juega constantemente con los límites de la identidad poemática y una moral, en ocasiones lúdica, de las formas (Gil de Biedma); y, en el caso de Valente, la "salida" (y usamos este concepto en la acepción común de diccionario pero también apelando a la hermenéutica mística, a tono con el propio autor gallego) hacia un espacio textual ucrónico, donde se disuelven la temporalidad y la subjetividad históricas en favor de una palabra lustral, anterior a cualquier "relato" [5].

La escritura del "silencio" es en Brines, como en Ángel González, el punto de partida que hay que vencer. No es, como en Valente, la llegada al "punto cero", una búsqueda esmerada y perfeccionada para intentar "decirlo todo", como quería también la pasión desnuda de Juan Ramón, sino una presencia ominosa: la percepción desencajada del *horror vacui* que acompaña toda acción humana –vivir, amar, poetizar- y que particularmente en Brines adquiere timbres sostenidos a lo largo de su obra, monótona en apariencia para un lector desprevenido que no puede escuchar las variaciones, complejas, sutiles, de una melodía en verdad dominante y claramente distintiva respecto de otros escritores del 50 (Pujante, 48).

Este silencio, esta nada que "dura" por encima y más allá de cualquier otra afirmación (la tensión entre pérdida y goce, tan fundamental en libros como *Palabras a la oscuridad* o *El otoño de las rosas,* no es sino una de las soluciones vitalistas para poner en escena esta cuestión) resulta

[5] La indagación metapoética ha sido clave en las poéticas del 50 y objeto de análisis de diversos estudios de conjunto y/o monográficos, que no citaremos aquí. Resulta interesante, sí, subrayar que dicha insistencia mereció la atención de algunos teóricos como Pérez Bowie o Antonio Gil (ya citados), quienes dedicaron sendos artículos a los poetas de esta promoción, aquí referidos en Bibliografía.

así el principio constructivo de esta poética, activado en distintos niveles de la semiosis textual: los correlatos objetivos, muchos de ellos de raíz simbolista, donde confluyen por ejemplo la vejez prematura, el paisaje natal con sus luces y sus sombras, el asombro, la lejanía y la última vanidad de los cuerpos, los grandes monumentos y obras de la humanidad, el propio y tan complejo Luzbel; la prevención enunciativa, cercana al tono clásico y, con éste, la morosidad de la meditación y de la moraleja, ajenas a todo arrebato declamatorio; finalmente, y en conjunción con lo anterior, los ecos profusos del barroco, esa poética de la pérdida ("la duradera vida del silencio", dirá Brines), que vuelve en texturas rítmicas, citas, léxico, tópica (Romano: 2010) y, también, en una reflexión desencantada, hemos dicho, sobre la materia de las palabras.

Así, el texto proemial de *Las brasas* (1960) [6], vacilante como ejercicio poético pero definitivo en cuanto a su matriz conceptual, alcanza a la obra completa del autor. Escrito bajo la forma del romance, con ciertas resonancias del poema inaugural (también, en cierto sentido, proemial) de *Áspero mundo,* de Ángel González (1956), diseña una poética y una figura de poeta en una suerte de "autodidascalia" en tercera persona ("programa", entonces, extensible a otros). Allí el cantor se impone la mudez (¿también en lo político?) desde una soledad "sin llanto" que regula, tan al comienzo de la obra brineana, la voluntad antipatética de esta escritura: "Habrá que cerrar la boca/ y el corazón olvidarlo./ Dejarlo sin luz, sin aire,/ como un hombre encarcelado,/ y habrá que callarlo todo/ lo que nos pueda hacer daño."(15).

De este modo, a lo largo de la producción de Brines las reflexiones sobre la poesía desde la poesía se convertirán en un ejercicio ya expuesto desde los títulos: *Materia narrativa inexacta* se denomina, así, su segundo libro de 1965, en sí mismo una definición, de la cual se harán cargo también otros que darán cuenta ampliamente del homenaje permanente del autor a la tradición culta mediante la reescritura de subgéneros como el madrigal, el nocturno, la elegía, el epigrama, etc. Más allá de estos bordes, altamente productivos, el gesto autorreferencial explora

[6] La edición utilizada es la *Poesía Completa* consignada en la Bibliografía. De aquí en más designaremos cada libro con las siguientes siglas: *LB* (*Las brasas*, 1960), *MNI* (*Materia narrativa inexacta,* 1965), *PO* (*Palabras a la oscuridad,* 1966), *AN* (*Aún no,* 1971), *IL* (*Insistencias en Luzbel,* 1977), *OR* (*El otoño de las rosas,* 1986) y *UC* (*La última costa,*. 1995). Las referencias a los poemas últimos, dispersos en distintas antologías, se darán oportunamente.

núcleos entre sí ensamblados y complementarios desde el centro mismo de sus poemas: el canto de la ausencia y de la pérdida, la oscuridad del *nombre* aleatoriamente *conseguido,* la palabra como máscara o simulacro, la dificultad de decir, los vínculos entre el arte y la vida (o una teoría de la representación), la *illusio* de la poesía como memoria y salvación, la autoconciencia de la escritura, la construcción de una figura de lector y, concurrentemente, la de un sujeto poeta (ambos arrojados, como la propia palabra que se escribe, a ese "ejercicio de irrealidad" del que hablaba Gil de Biedma). Estos rincones del escenario brineano, ya lejos del maestro de Moguer y cerca de la *náusea* sartreana y de los dioses dormidos de Borges, visibilizan una postulación desacralizada de la escritura y de su autor, lo cual origina, como bien apunta Gómez Toré, "un paralelismo entre el espacio del poema y el espacio del mundo" (244), huérfanos ambos de un demiurgo y de un sentido.

Una escena dominante entre todas las mencionadas, y que elegimos aquí a modo de ejemplo, es aquélla protagonizada por la ausencia y la pérdida, razones fundamentales, como hemos dicho, de la poesía brineana, y que articulan desde casi el principio con el oficio de poetizar. En "Palabras aciagas" de *PO* (1966, 214), el intradiálogo meditativo en versos largos con el *alter ego* (artilugio más potente de esta poética de la intimidad) hace foco, al modo de Hesíodo, en las Edades de la historia humana. Luego de la plenitud adánica, la "ruindad vergonzosa del mundo" donde esta "hora" es de "amargura". Y si bien la misión del poeta debería ser (siguiendo el instructivo de aquel proemio ya citado) no volver "la pesadumbre de [sus] ojos a los demás", en su cierre el texto autoconciente se revela como la evidencia de esa vacilación en torno a qué decir y a qué silenciar. Asistimos, entonces, a la puesta en escena de lo perdido y de lo destruido, cuya prohibición de ser enunciado ha sido, desde el propio poema, violada: "En la soledad has escrito estas palabras/ y estás ardiendo:/ húndelas en la oscuridad".

La misma autoconciencia se despliega en "Los signos de la madrugada" (229), de *AN* (1971) que, según Pujante, es un "poema-resumen de todo su mundo" (121). La llegada a la casa luego de una noche urbana, habitada por cierto aire decadente de *boue,* dispara la percepción de una soledad de fondo y la irrupción de los recuerdos como síntesis de distintas experiencias, todas ellas surcadas por una única y repetida conclusión: "este derrumbe/ sucesivo y constante de la carne,/ mi floja

compañera". Lo expuesto no es sino el poema que se ha escrito, con la doble intención fallida de encontrar "bondad" y, sobre todo, de testificar la pérdida, la *vanitas vanitatum* que arrecia, también, a las palabras: "[…] y en el papel/ he trazado palabras, signos vanos/ del tiempo,/ porque pido bondad,/ y me rodean cosas que no me dan bondad, aunque acompañen,/ y esta casa está sola"[7].

En *IL* (1977), libro definitivo en cuanto a la exploración cognoscitiva del autor valenciano, la poesía ingresa como una variante más de las magnitudes negativas propuestas desde el seco conceptismo que domina sobre todo en la primera parte del poemario. La Nada, el Engaño y el Olvido (en mayúsculas, esta vez, configurando una mitología en todo individual, en la que estas instancias negativas se vuelven certezas inapelables dentro de una poética meditativa cuya fuerza motriz es la duda –Romano, 2012–) son la tríada complementaria del fracaso de la vida ante la muerte, del ser ante el no-ser, y Luzbel, el "negro Caballero del Olvido" (cuyas resonancias bíblicas no están en la base hermenéutica de esta teología negativa pero la inspiran)[8] acontece como una doble negación: de la vida, pero, también, de la nada. Según ha dicho el mismo Brines, "el olvido es la nada manchada por la vida" (Burdiel: 36). Y, en la reflexión de Francisco José Martín, "en este proceso, el Olvido y la Nada vienen contemplados desde la Vida, desde la existencia, que […] se levanta y se construye sobre el Engaño" (23). Por eso llama la atención la "insistencia" (en este libro y en este proyecto creador) en escribir, aun cuando sea entrevista la derrota (recordemos el epígrafe de González), como un modo de señalar esa precariedad y, paradójicamente, de afirmarse en ella, con las escasas pero ciertas "rosas" de ese paréntesis de luz y de deseo.

---

[7] "Extinción" (232), del mismo libro, sube la coloratura intimista con el énfasis de los alejandrinos sueltos y una voz moral que, como Manrique y Quevedo, recuerda a los "ebrios de luz y goce" la noche "postrera". No es éste el tono más característico ni el más feliz de la poesía brineana, y de hecho sorprende la alusión a Rubén ("en la palabra muerte resumiré mi canto/ triunfal, por verdadero") aun cuando notablemente desviada de la intención del nicaragüense, quien aseguró en "Historia de mis libros" que su "Marcha Triunfal" es "un triunfo de decoración y de música".

[8] No escapa al imaginario cultural del lector la resonancia de Luzbel como la negación del bien y el exilio del paraíso (infantil, en este caso) ni tampoco, en receptores más afinados, la condición melancólica de este personaje –esa doblez entre el deseo y la realidad, el absoluto y la nada- que bien supo ver Mario Praz desde Tasso y Milton hasta la literatura romántica.

En el contexto terminal de este volumen *el tempus fugit* que acompaña la extinción de las palabras encuentra la música acordada entre vida y literatura en un poema clave como "Sucesión de mí mismo" (362), que lleva un epígrafe de *PO.* La señalada "breve noche de amor conmigo mismo" remite a un cuerpo joven a partir de una erótica explícita entre "iguales", donde juegan a un tiempo la alteridad y la "sucesión" temporal de la propia identidad, que se mira y adora en el recuerdo. El paso del tiempo en los cuerpos se inscribe en la consciencia del personaje, y se escribe, como otras veces, en la consciencia del poema: "Borrada juventud, perdida vida ¿en qué cueva de sombras/ arrojar las palabras?". En esta desesperada interrogación (por supuesto, retórica) se revela dentro de la apuesta agnóstica de *IL* la ineficacia de la poesía, que apenas puede, desde el poema mismo, cantar la ausencia, en una *laudatio* de la juventud que carece de la consolación de la elegía cristiana: el *harto consuelo de la memoria* constituye, en este tramo de la obra brineana, una respuesta insatisfactoria en un lugar hostil donde capea el recuerdo de la muerte.

Parecida encrucijada puede leerse en *OR* (1986), un libro para muchos de un mayor y sosegado saber y tono estoicos, iluminado a la vez por una fuerte sensualidad pero que, en sus textos autorreferenciales, deja en pie la impenitente desconfianza del autor ante la palabra en su intento de cantar *lo que se pierde.* Así, "Las campanas de St. Peter in the east" (446) insiste en la elegíaca *memoria del bien* perdido, esta vez una escena de juventud evocada sensorialmente (Proust al fondo) a partir del sonido de las campanas. El tiempo que en el poema de *IL* hizo estragos en el cuerpo propio, ahora es el homicida de los vínculos amorosos y las expectativas del porvenir:" […] y hubo amor, pero no hasta la muerte/ y el verso está sin fuego", cuando antes, en esa "antigua primavera" el futuro y el verso eran ese "fuego". En el presente, la vanidad de los momentos vividos y esperados proyecta su luz negra sobre las palabras, que ahora apagadas sólo pueden decir(se) en su precariedad, cuyas cenizas tampoco (y al revés de Quevedo) parecen conservar su sentido. No obstante, hacia el final, esa misma precariedad las justifica, porque desde su insuficiencia puede el poema (cuya materia es la memoria convertida en relato) recobrar al menos una parte de esa remota intensidad, devolverla defectuosamente al presente, otorgarle una mezquina pero cierta realidad : "El poema regresa hasta el calor/

de una tarde arañada, se cobija/ en una soledad no amada y dura,/ en una tierra extraña palpa vida./ Parece que algo fuera no irreal".

El apasionante "engaño" de la realidad reaparece en otro poema del mismo libro, "Existencia en Trafaut" (450), donde el fulgor de la vida y los sentidos se imponen, claramente, sobre la literatura. El tocar y el mirar desafían al tiempo pues operan como dispositivos de inscripción en la memoria del cuerpo ante la fallida aventura de la palabra: "¿Y cuándo llegaremos a Trufaut,/ el último crepúsculo del mundo? […] Y porque lo miramos/ somos también divinos/ […] Y lo que pasa, queda". El texto es protagonista de su propio proceso, en un vaivén donde se escribe la pérdida y la insuficiencia del lenguaje ("tentando las palabras,/ y hallas una visión hecha de cosas muertas"; "estos signos que nacen con temblor y ya están muertos") pero, al mismo tiempo, y paradójicamente, lo escrito adquiere un espesor tal en su intensidad y en su belleza que es imposible concederle aquí a Brines la razón de su escepticismo en torno a la representación. Esta vez, como otras, la paradoja desborda la proposición argumental del texto, sus apotegmas y sentencias, para dejar brillando, en su propia luz, el resultado final de ese proceso, un enorme poema que valió la pena escribir, y, mucho más, leer, como en estos versos:

> ¿Y cuándo llegaremos a Trafaut,
> buscando en los oasis el rumor de las aguas,
> el canto del pastor,
> las rotas mariposas del almendro en el suelo,
> las casas del ardor y del enigma,
> la dicha del estar con quien te mira a tientas?

"El confín perpetuo" (461), por su parte, vira el goce vitalista de buena parte de *OR* hacia las aguas sombrías de *UC* (1995), el poemario por el momento último del poeta[9]: texto otra vez seco, sombrío, donde el celebrado "engaño" de la vida se ha vuelto un "sueño que corrompe". Al compás de un cuerpo envejecido, y lejos del "canto" característico de algunos poemas celebratorios de este libro,"las palabras hoy manchan el papel, sin son, con frío" y todo, hasta la memoria, deviene en inquietante

[9] Con posterioridad a *UC,* algunos poemas dispersos de Brines fueron recogidos en sendas antologías publicadas por Visor y Ediciones Universidad de Salamanca (ambas de 2010) y asimismo el Centro Cultural Generación del 27 de Málaga editó el mismo año la plaquette *Elegías a M. B.*

irrealidad. Esta descarnada percepción habilita entonces la primera pregunta de un poema vecino, "Interior del paisaje" (467), que entra de lleno en una doble imposibilidad, la imposibilidad de nombrar y, también, la imposibilidad de confraternizar, al cabo, con los restos de lo vivible, cuya humilde certeza justificaba el oficio del poeta: "¿Cómo decir este momento rosa de la tarde cayendo/ detrás del alto monte que oscurece?/ ¿Y para qué decirlo?¿Para salvar mis ojos?" Tras la interrogación, la sentencia inapelable: "No salvas nada tú, ni ellos te salvan". Esta constatación arrastra el ejercicio de escritura hasta su mencionado último poemario *UC,* en el que Brines parece situarse en otro umbral del cual no tendrá retorno. Aquel furtivo y empecinado "ladrón de las palabras" ("El porqué de las palabras", *IL,* 372) que insistía en el engaño a pesar de su mudez, se mira, ya distante casi también de sí, "en los fragmentos rotos de este espejo/ que no ha sobrevivido a su pasar/ pausado y velocísimo" (*UC,* "Imágenes en un espejo roto", 499). Borges, y otra vez los clásicos (la fugacidad escrita en sibilantes) vuelven en esta escena de la diseminación, donde parece que ya nada puede recomponerse.

Hay, sin embargo, un texto último, último tras la *última costa*, que Brines dedica a sus queridos poetas comarcanos Carlos Marzal y Vicente Gallego y quizá también al conspicuo *alter ego* que habitó tantos de sus diálogos. Allí, el maestro Brines escribe desde su umbral (o su abismo) otra propuesta, en un poema breve y lacónico que entrega a sus discípulos (y a sí mismo) como herencia y camino a seguir: una suerte de "punto cero" a partir del cual ¿será posible? asistir a un nuevo y depurado nacimiento del "canto":

Hay veces en que el alma
se quiebra como un vaso,
y antes de que se rompa
y muera (porque las cosas mueren
también), llénalo de agua
y bebe,
decir que dejes
las palabras gastadas, bien lavadas,
en el fondo quebrado
de tu alma,
y que, si pueden, canten.
("El poema", 215) [10]

[10] Texto incluido en la sección "Poemas de un libro inédito" de la antología de Visor (ver Bibliografía).

Epílogo

Entre 1513 y 1514 Albert Durero dibujaba su *Melencolía I*, dentro de una serie de grabados que confomaron sus *Estampas Maestras.* El aguafuerte ha sido inspirador por la saturación alegórica de sus componentes y, en diversos estudios sobre el famoso "humor negro", fue leído en esa clave por matemáticos, arquitectos, historiadores de la medicina, críticos del arte. Pensadores como Panofsky, Benjamin y Agamben, siguiendo los indicios proporcionados por el pintor alemán, asociaron la figura de la simbólica dama con el artista. Agamben, discípulo de Benjamin, en la progresión de su reflexión, llegará a la idea de una "constelación erótica de la melancolía" -lo cual abre una inquietante interpretación que no desarrollaremos aquí-, pero es más apropiadamente Benjamin quien, en su "teoría del luto" focaliza en el grabado las alegorías de la esfera y el perro como símbolos de la reflexión y la perseverancia meditativas del artista. A la luz de su "mesianismo", situó la melancolía en ese doble movimiento de pasado y porvenir, de pérdida y restitución. Rodeada de objetos en apariencia desechados, la dama ángel de Durero parece traicionar "al mundo por amor al saber. Pero su tenaz absorción contemplativa se hace cargo de las cosas muertas, a fin de salvarlas" (149). En este sentido, el autor de Frankfurt orienta su reflexión en una dirección utópica que nos permite comprender con mayor finura y matices, como hemos visto, los alcances del proyecto creador de Brines y, dentro de él, su ideario metapoético.

En este trabajo hemos dejado fuera del análisis muchos poemas que completarían de modo más eficaz nuestro recorrido, pero los pocos citados han sido lo bastante contundentes, eso creemos, para recomponer al menos una parte de esa teoría poética. Esta ruta de claroscuros (digamos mejor: más oscuros que claros) ha puesto de relieve las limitaciones del principio, señaladas en aquel viejo poema proemial de *LB* en torno a la pérdida del decir y al decir de la pérdida, de lo cual ha dado cuenta la "extensa elegía" (Brines 1995: 24) de una obra completa, que suma (no puedo sino recordar a Lope en su *Arte Nuevo*, aunque adivinando en el Fénix intenciones bien distintas) quinientos treinta y tres páginas. Otra vez la paradoja, la feliz paradoja que sus lectores agradecemos. Con su voz *insistente* y *convencida*, Brines nombra una y otra vez la pérdida y, en esta "fidelidad a las cosas" (Benjamin, 149) y a las

palabras que las dicen, también ellas perdidas, restituye todo, mundo y palabras, en una clara "certidumbre" que reivindica el sentido y la necesidad, tan inexcusable, de una moral del arte.

BIBLIOGRAFÍA

Brines, Francisco (1999): *Ensayo de una despedida. Poesía completa (1960-1997).* Barcelona: Tusquets.

— (2010): *Yo descanso en la luz. Antología de Francisco Brines.* Edición de Luis García Montero. Madrid: Visor.

— (1995): "La certidumbre de la poesía", en *Selección propia.* Madrid: Cátedra, 13-53.

Agamben, Giorgio (1977, 1995): "Eros melancólico", capítulo III de *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental.* Valencia: Pre-textos. Versión digital: http://www.herreros.com.ar/melanco/agamben.htm.

Benjamin, Walter (1990): "Melancolía", en *El origen del drama barroco alemán.* Madrid: Taurus, 130-150.

Burdiel, Isabel (1980): "Entrevista a Francisco Brines" en Cuervo. *Cuadernos de Cultura.* Valencia, Nº1, noviembre.

Ferrari, Marta B. (2000): *La coartada metapoética.* Mar del Plata/ Argentina: Editorial Martín.

Gil González, Antonio (2000): "Autobiografía y metapoesía: el autor que vive en el poema", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.) *Poesía historiográfica y (auto) biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor, 289-301.

Gómez Toré, José Luis (2002): *La mirada elegíaca. El espacio y la memoria en la poesía de Francisco Brines.* Valencia: Pre-Textos.

Lens San Martín, Carlos (2011): "La metaficción como ruptura del pacto ficcional", en *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos,* otoño 17-8, 225-240.

Martín, Francisco José (1994): "Prólogo" a Francisco Brines. I*nsistencias en Luzbel.* Alicante: Editorial Aitana, 7-25.

Pérez Bowie, José Antonio (1994): "Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)", en Paz Gago, José M. (ed.). *Semiótica y modernidad.* Coruña, Universidad de La Coruña, vol. II, 237-247.

Praz, Mario (1948, 1969): *La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica)*. Caracas: Monteávila

Pujante, David (2004): *Belleza mojada. La escritura poética de Francisco*

Brines. Sevilla: Renacimiento.

Romano, Marcela (2010): "Francisco Brines: la intimidad de una ardiente despedida", en Laura Scarano (comp.): *Sermo Intimus. Modulaciones históricas de la intimidad en la poesía española.* Mar del Plata: Eudem, 191-212.

— (2011): "Francisco Brines: los dones del maestro" en *Ínsula, Revista de Letras y Ciencias Humanas*, número monográfico, verano julio/agosto, 45-7.

— (2012): Brines: ensayo (y despedida)", en Sergio Arlandis (ed.). *Huésped del tiempo esquivo. Francisco Brines y su mundo poético.* Sevilla: Renacimiento, 63-87

Ruiz Pérez, Pedro (1996): "El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía", en López Bueno (ed.). *Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro español. La elegía.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 317-367.

Scarano, Laura (2011): "Metapoeta: el autor en el poema" en *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría (s), prácticas culturales, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos*, otoño 17-8, 321-346.

Villegas, Jean-Claude (2011): "Senderos que se bifurcan en la metanarrativa hispanoamericana contemporánea", en *Revista del Celehis. La galaxia metaficcional: desafíos críticos,* año 20, Nº 22, Mar del Plata/ Argentina, 257-274.

Capítulo 6

METAPOETAS SUICIDAS

Catalina Quesada

Universität Bern

Suiza

Resumen: En este trabajo se lleva a cabo una lectura del suicidio en la obra de Alejandra Pizarnik con un enfoque metatextual y retórico. Atendiendo al contexto literario en que se gesta su obra, su herencia romántica y surrealista, analizamos las diversas manifestaciones del suicidio, sus implicaciones textuales y las repercusiones de esto en el lenguaje. Prestamos especial atención al concepto de metapoeta en su obra, especialmente en su confluencia con la cuestión suicida, al hilo de la construcción de una especie de autoficción moribunda en su poesía. En la segunda parte, estudiamos algunos ejemplos de lo mismo (figuraciones del poeta suicida) en la poesía hispanoamericana actual, aunque las propuestas no son tan radicales ni tan absolutas como en el caso de Alejandra Pizarnik. Recurriremos a algunos textos de Eduardo Chirinos, Monserrat Álvarez, Rocío Silva Santisteban, Rolando Sánchez Mejías y Edwin Madrid

I

Entre los muchos oxímoros, paradojas y subversiones de lo real sobre los que se sustenta la poética de Alejandra Pizarnik, una de las más frecuentadas por la crítica (Sucre 1983, Depetris 2004, Cravioto 2011) es la de la controvertida relación del silencio, el lenguaje y la muerte. La incorporación al texto de la muerte, además de como motivo omnipresente, como anhelo, lleva aparejada la reflexión en torno al silencio, el afán por llegar a él. Pero lo uno y lo otro se hace desde la vida ruidosa –o desde la literatura–, no desde la muerte.

El poema para Pizarnik será el espacio donde tengan cabida los imposibles, «un lugar / en donde sea lo que no es» (2010: 318), un lugar desde el cual instaurar un nuevo orden que se convierta en modelo para la vida. Como buena romántica (o como buena surrealista), se dejó llevar por la aspiración de *vivir* la literatura, de ponerla en práctica y demostrarla, para constatar que el juego solo era posible entre líneas. Tanto Franz Graziano (1992) como después Cristina Piña (1994) han señalado con acierto que «la singular inquietud que nos producen los textos de Alejandra en gran medida se relaciona con el hecho de que su muerte se erige en autenticación retrospectiva de su obra suicida» (Piña 1994: 186).

Pero podemos prescindir, por el momento, de la rúbrica final, conocida de todos, para abordar la construcción poética del escenario mortuorio en el que se disuelven tanto el sujeto poético como el lenguaje, atendiendo únicamente a las implicaciones literarias que esto conlleva, pues como señala Graziano, «su obsesión suicida sostuvo su visión, dio forma a su arte» (1992: 10). Marcó, podríamos decir, su ruta.

En «Alejandra Pizarnik: la construcción/destrucción del sujeto en la escritura», Cristina Piña plantea la ejecución inversa por parte de la poeta argentina del pacto autobiográfico, tal y como lo formulara Lejeune. Así, no será la vida del autor la que provea de material al texto,

sino al revés, en una suerte de inversión del original y la copia en la que el sujeto vital tan solo ejecuta la partitura textual. La muerte de la persona de carne y hueso vendría a ejecutar, de esta manera, el designio versal, cerrando así la obra literaria. Se da la peculiaridad aquí de que lo que en otros autores queda en el ámbito estrictamente extraliterario, ha sido leído por la crítica en términos poéticos, no como una mera anécdota vital al margen del texto, sino como parte integrante de él mismo. El punto final del poema y no de una vida: «la obra suicida concluye con el silencio sobre el que está fincada y hacia el cual construye» (Graziano 1992: 10).

Al lado de dicha interpretación, me interesa desentrañar el modo de aparición o de gestación del suicidio textual, pues dicha escenografía suicida trasciende la mera cuestión temática para alcanzar a la forma y decretar el suicidio mismo del lenguaje. De la misma forma que el sustrato vital de la afasia y la arritmia que Pizarnik padecía tiene su reverso poético en el descentramiento, la agramaticalidad y el entrecortamiento del discurso, generando así sus propias *palabras cojas* para *realidades cojas*, la conciencia de la insuficiencia del lenguaje para decir tendrá similares resultados: consecuencias textuales. De ahí el arduo camino desde el silencio hasta el silencio pasando por la palabra y las muertes literales, *al pie de la letra*.

De las diferentes contradicciones que encontramos a lo largo de su producción escrita (tanto poética o dramática como diarística) una de las esenciales será la del poder que ostentan las palabras y la de cuál sea su auténtica condición. Porque, lejos de tener una esencia única, unívoca, el verbo oscila con virulencia entre su imposibilidad para decir el mundo, su imposibilidad para hacer el mundo y el hecho de ser la llave potencial para una realidad trascendente, una vía hacia el conocimiento absoluto que nos está vedada al resto de los no iniciados; pero también fluctúa la palabra entre su condición de asesina de la cosa gracias a su carácter vicario (Lacan) y su condición radicalmente invocatoria: la posibilidad de ser la cosa misma.

Esta posibilidad de materialización del verbo aparece en diversos lugares de su obra. Esta de sus *Diarios* resulta elocuente: «Tema para un cuento: alguien que tiene el poder de materializar algunas palabras pero que desconoce cuáles. Es así como en cualquier instante, en medio

de cualquier conversación trivial o importante una palabra hace aparecer al objeto que designa. La última hará aparecer, naturalmente, a la muerte» (2003: 247). Aunque en otros momentos se pone en duda dicha condición, vamos a encontrar numerosos ejemplos que prefiguran que es factible la encarnación de las palabras y, lo que es más significativo, su reverso, la verbalización del cuerpo.

Sabemos que la obra de Alejandra Pizarnik gira obsesivamente en torno a la noción del suicidio literario, tal y como lo planteara Derrida en *De la grammatologie* (1967: 205). Sobre dicha circunstancia se invoca con frecuencia un extracto de sus *Diarios* («La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura», 2003: 200), pero está igualmente presente en su poesía: «¿Quién me ha exilado con los que cantan / quién me perdió en el silencio / de las palabras fantasmas?» (2010: 332). La idea de que se puede morir para la vida por la escritura (aunque esa forma de muerte sea una inauguración a otra vida) se entreteje con la noción de suicidio discursivo en lo referente al silencio: «si solamente hicieran una hoguera en mis labios / para quemar las sílabas que no se unen» (2010: 313).

Pero el silencio pizarnikiano tiene tantas aristas y matices como cadencias su sonido. Porque si por un lado hay en su obra una aspiración al silencio dicho o escrito, que se vincula con la disolución del sujeto, del lenguaje, y que remite, en última instancia, a la muerte, también hay un silencio que se relaciona con la vida y los hechos (en oposición a la escritura), pero que igualmente termina desembocando en la muerte. Sin olvidar la condición peyorativamente silenciosa de la palabra vana, que ni tan siquiera alcanza a trazar ese silencio primero: «En vano escribes. Vano es el lenguaje para quien aspira a una alta tensión del silencio» (Pizarnik 2003: 255); «[n]o es lo mismo estar en silencio que no decir nada. Escribir sin dejar de decir nada» (2003: 209). Hay en su obra, como veíamos, un afán constante por estrechar la falla que irremediablemente separa a la cosa de la palabra. El camino es arduo, pero encontramos desde sus comienzos poéticos la necesidad de que ese anhelado silencio tenso se materialice en el poema.

Considerando lo anterior, es posible aventurar otra lectura, al hilo de la categoría de *metapoeta* que utiliza Laura Scarano[1], que vea su suicidio como un salto al vacío (o al otro lado del espejo), un *ir nada más que hasta el fondo* literal, para entrar metalépticamente en el poema. Llevando al extremo esa tensión que Scarano analiza, a propósito de las nociones de «autor como ficción» o «ficcionalización del autor», entre la *différance* deconstructiva y la falacia referencial –entre el lenguaje como cárcel y el consiguiente autismo comunicativo, por un lado, y la ingenuidad positivista y su candorosa identificación con el sujeto autobiográfico, por el otro (2011: 334)–, podríamos concebir el final de Alejandra Pizarnik como un intento, acaso frustrado, pero un intento, de que la muerte literaria y el silencio, largamente pronunciados, sean al fin. Un desplazamiento por el espacio imposible de Möbius, no ya para que el autor esté en el poema, sino para ahora, en el acto de morir y callar, ser él mismo el poema.

La transgresión es importante. En primer lugar, porque no se trata ya, como postula Antonio Gil González (2000), de que el poeta *viva* en el poema, sino de que *muera*, con una literalidad que espanta. Y en segundo lugar porque el consabido traspaso del umbral de un nivel a otro que implica la metalepsis atañe al nivel extraliterario real (y no pretendidamente real o real en la ficción poética). Pero, ¿acaso no es cierto que el suicidio real constituye un elemento que resemantiza la autoficción suicida que a lo largo de los años se ha ido gestando en la obra pizarnikiana? En cualquier caso, tenemos que decir que la lectura de buena parte de la crítica es esencialmente metaléptica, al unir el plano real con el de la ficción poética. En este sentido cobra especial valor la noción de *autorema* utilizada por Liliana Swiderski, que alude a «esas marcas discursivas que emanan de la posición del autor en calidad de tal» (2012: 37) y en los que resulta perceptible el enlace de la obra con su contexto histórico y social, pues constituyen «los puntos de enlace o *nodos* entre la poética y la sociedad» (2012: 37). En especial, nos concierne la primera de las categorías que señala, la de la *autorrepresentación autoral*, que alude a autodefiniciones, autobiografemas,

[1] «Si acordamos por décadas en llamar *metapoema* al poema que se exhibe como tal ("poema sobre el poema") y desnuda su carácter de artificio, *metapoeta* sería según la misma lógica la figuración que el propio poeta recrea en el texto, adoptando las señas de identidad del escritor corporizado en la piel del personaje» (Scarano 2011: 322).

imágenes y contra-imágenes de autor, y al diseño de personajes escritores (2012: 38), porque nos servirá para explicar ese yo autoficcional moribundo (el *yo difunto* de que habla Pérez Bowie) que Alejandra Pizarnik va construyendo en sus textos.

Si a lo largo de toda su obra encontramos, dispersa, una consideración del poema como espacio en el que tienen lugar los más variados acontecimientos, no puede extrañarnos el vínculo con un silencio que vendría a desproveerlo del carácter temporal del discurso, de las melodías rotas y de los infiernos musicales, para aproximarlo, en cierto sentido, a la pintura. El poema así concebido, como un lugar en el que *silenciarse* (Pizarnik 2010: 356), como un lugar en que *probarse* (2010: 450), como un lugar en el que *naufragar* (2010: 396), como *espacio de desafección* (2010: 429) o como *el lugar de los cuerpos poéticos* (2010: 254), es el espacio donde se vuelve factible la descomposición literal del poeta, y donde, neutralizado el canto de la muerte, todo queda en silencio.

«El deseo de la palabra», en *El infierno musical* (1971), concluye con una suerte de poética de la disolución que ejemplifica algo de lo que ya hemos dicho: «Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir» (Pizarnik 2010: 269-270). Años antes, en 1963, anotaba en uno de sus cuadernos una reflexión que igualmente remite de soslayo a la metáfora barthesiana de la araña y a la disolución del sujeto en la escritura: «Hablar de sí en un libro es transformarse en palabras, en lenguaje. Decir yo es anonadarse, volverse un pronombre al que está fuera de mí» (Pizarnik 2003: 344).

Ana María Rodríguez Francia (2003) ha estudiado con detalle la presencia de toda una serie de símbolos de disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Estos se relacionan, entre otros, con el tema de la caída, que está presente desde los textos más tempranos, y que alcanza su máxima expresión en el poema-cascada (Pizarnik 2010: 446), que pone cuerpo a dicha noción o la representa visualmente en el poema:

Alguien
cae
en
su
primera caída

Del mismo modo, la imaginería disgregadora de la lila deshojándose («Vértigos o contemplación de algo que termina») culmina con el último poema, el encontrado en la pizarra del cuarto de trabajo de Alejandra Pizarnik, cuando el texto salta ya en pedazos: un singular *big-bang* que escenifica esa progresiva desmembración-disolución del sujeto y, sobre todo, del lenguaje:

criatura en plegaria
rabia contra la niebla

escrito contra
en la
el opacidad
crepúsculo

no quiero ir
nada más
que hasta el fondo

oh vida
oh lenguaje
oh Isidoro

Septiembre de 1972

La relevancia de la disposición espacial del texto en la página (o en la pizarra), como una constelación de sentidos que se dispersa y deja al descubierto el vacío que lo sustenta, es palpable. Ahí confluyen justamente varias de las pulsiones de la obra pizarnikiana, que ahora emergen a modo de conclusión: el vacío como una de las instancias fundamentales de la disolución en su obra; la escritura fragmentaria, dislocada y sin centro; la insuficiencia del lenguaje para decir; la presencia omnímoda de la muerte como actante; la admiración reiterada o la deuda con Lautréamont; el poema concebido como espacio mortuorio en el que representar un último acto del solipsismo vital-literario del *morir al pie de la letra*. El juego autoficcional que comienza con *La tierra más ajena* (1955) y *La última inocencia* (1956), donde encontramos el paradigmático «Solo un nombre», se exacerba ahora, cuando los *índices de empiria* impiden una lectura únicamente atenta al texto[2], máxime cuando las fronteras que separan a las figuras del metapoeta y del poeta amagan diluirse.

[2] Laura Scarano propone la noción de *correlato autoral*, «para este *yo* que se exhibe como personaje poético, a una distancia mínima de la persona real, consolidando esa "remisión" con la puesta en discurso de las circunstancias reales de la vida del autor empírico, que funcionan como verdaderos *índices de empiria*» (2011: 325).

En el ensayo «El verbo encarnado», publicado en la revista *Sur* en 1965, Alejandra Pizarnik analizaba la importancia y la excepcionalidad de Antonin Artaud, destacando justamente el hecho de que en él el cuerpo se hubiera hecho verbo (2002: 273). De él, como de Baudelaire, de Nerval, de Rimbaud y de Lautréamont, subraya algo que tendrían en común, «el haber anulado –o querido anular– la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida» (2002: 269). Me interesa sobre todo la relación que se traza entre el cuerpo y el espacio textual –la página en blanco, el código lingüístico y la retórica (Calafell 2008: 209)–, porque es ahí donde acontece el sacrificio, en el espacio de la escritura.

Traía antes a colación la metalepsis y la figura de Möbius como propuesta de lectura del último poema y se hace necesario explicitar que dicha interpretación viene dada por la propia obra pizarnikiana y por la recurrencia en ella a las situaciones imposibles para una racionalidad tradicional. Como ya vio César Aira, se trata de un recurso relativamente frecuente, que «propone la actividad poética [...] como actividad de un sujeto dislocado, en una topografía irracional. Es una especie de gimnasia trascendental» (Aira 2008: 56)[3]. Imágenes de cuño surrealista como las que encontramos en *Árbol de Diana* (1962), que perfeccionan otras ya presentes en *Las aventuras perdidas* (1958), nos presentan espacios, situaciones y superficies donde el sujeto se desdobla y traza figuras que no pueden ser concebidas euclidianamente: «He dado el salto de mí al alba./ He dejado mi cuerpo junto a la luz/ y he cantado la tristeza de lo que nace» (Pizarnik 2010: 103); «explicar con palabras de este mundo/ que partió de mí un barco llevándome» (2010: 115); «estos hilos unen la mirada al sollozo» (2010: 126).

Se trata, por supuesto, de estrategias retóricas donde se combinan las pulsiones poéticas de Alejandra Pizarnik: «la pureza, la combinatoria, la "metáfora descendente" o fascinación del mal o lo negativo, las inversiones. Y la brevedad: la topografía sísmica que es la escena del sujeto es refractaria a la extensión, que por definición necesita de un espacio

[3] Es, acaso, la solución a la aporía de que habla Depetris: «Pizarnik, al escribir, trabaja sobre un problema poético que se presenta como una aporía, que pretende reducir el perfil problemático de su búsqueda poética, que ensaya posibles soluciones y que descubre, al mismo tiempo, el extremo imposible de las soluciones que busca» (2004: 21).

racional» (Aira 2008: 57). La peculiaridad en Pizarnik, a diferencia de lo que harán otros surrealistas, es que con frecuencia sitúa al yo como protagonista de dichos deslizamientos, sin recurrir, como aquellos, a la tercera persona o a otro tipo de máscaras: «¿Cómo no me extraigo las venas / y hago con ellas una escala / para huir al otro lado de la noche? / El principio ha dado a luz el final» (2010: 93).

Especial interés reviste la sistemática recurrencia a las figuras llamadas de repetición, con las que se subraya la tan traída y llevada disolución del sujeto. El acto de descomposición del cuerpo, que pasa a integrar el lenguaje mediante la escritura, se refuerza con el eco de la aliteración («la que se suicidó/ con el silencio de su sangre», 2010: 144), de la derivación («me pruebo en el lenguaje en que compruebo el peso de mis muertos», 2010: 450) o de la mera repetición («y qué sé yo qué ha de ser de mí si nada rima con nada», 2010: 248), como si hubiera que señalar fonéticamente el trasvase. A partir de esa voluntad poética de hacer la luz diciéndola, podemos aplicarle a Alejandra Pizarnik lo que el cubano Severo Sarduy dijera de Lezama Lima: «cuando quiere algo lo pronuncia» (1999a: 1163).

Sin negar su especificidad ni el carácter individual de su creación, podemos afirmar que Pizarnik se hace eco del ambiente poético de los años sesenta y setenta, para terminar confluyendo con algunos poetas presuntamente alejados de su quehacer literario. Así, resulta especialmente significativa su aproximación a la estética neobarroca latinoamericana, habiendo sido considerada incluso como antecedente directo del neobarroso argentino, a propósito, sobre todo, de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (Negroni 2000 y 2003, Minelli 2003). Sin embargo, salvo la mención que hace María Negroni, poco se ha insistido en algunas de las concomitancias con el neobarroco latinoamericano, más allá del Río de la Plata, donde con frecuencia se la encasilla. No por lo más visible (y, acaso, superficial) de la estética neobarroca, esto es, la exuberancia del torrente verbal, sino por la recreación y desarrollo de ciertos aspectos mortuorios en su poesía.

Porque, de algún modo, Alejandra Pizarnik tuvo una cierta vocación hipertélica, mimetizando en sus textos, tal que la mariposa indonesia de la que Sarduy habla en *La simulación*, hasta el *gasto de la muerte* (Negroni habla de *cadáver textual*), como esos travestis que describe el

cubano en *La simulación* (1982): «van más allá de su fin, hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal» (1999b: 1298). En su obstinada búsqueda de lo absoluto, Pizarnik va a mimetizar ese gasto de la muerte, creando toda una serie de disfraces –en los textos humorísticos y paródicos de lo que se ha llamado su obra de sombra (*La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*), pero igualmente en los primeros poemarios– que simulan la podredumbre y la descomposición, como sucede ya en el poema «Yo soy…», de *La tierra más ajena*:

mis alas?
dos pétalos podridos
mi razón?
copitas de vino agrio
mi vida?
vacío bien pensado
mi cuerpo?
un tajo en la silla
mi vaivén?
un gong infantil
mi rostro? un cero disimulado
mis ojos?
ah! trozos de infinito

Junto a los pétalos podridos, el vino agrio o los cadáveres llorosos también se simula en su obra la muerte, en los motivos recurrentes de las cenizas (Cervera 2010) o los soles negros (Kristeva 1967).

Con Sarduy coincide Pizarnik, además, en el tópico de la relación escritura-cuerpo –la sombra de Roland Barthes es alargada–, tan de moda en los sesenta y los setenta; y lo hace no solo por la construcción de esa autoficción moribunda a lo largo de toda su obra y la consiguiente disgregación del cuerpo en el texto, sino también, y sobre todo, por llegar incluso al extremo del tatuaje simbólico, cifrado en la auto-encarnación en una elipsis. Un gesto que lleva hasta sus últimas consecuencias la aspiración romántica y vanguardista (o neovanguardista) de anular la distancia entre escritura y existencia.

II

Me voy a centrar ahora en la obra de algunos poetas actuales que, de algún modo, pueden ser considerados *herederos* de Alejandra Pizarnik

en ese interés, bien por representar en el poema su propio suicidio, bien por abordar el tema desde una perspectiva textual. Ninguno, desde luego, irá tan lejos en esa búsqueda como la argentina.

El primer caso que quisiera mencionar, sin detenerme demasiado, es el del poeta peruano Eduardo Chirinos (Lima, 1960). Es también el más puramente anecdótico, pero reviste el interés de recuperar la noción de heterónimo suicida, ya utilizada por Fernando Pessoa con Álvaro Coelho de Athayde, barón de Teive, a quien Pessoa, recordemos, le atribuye *La educación del estoico*. En 1981 Eduardo Chirinos publica su primer libro, *Cuadernos de Horacio Morell*. Se trata de los papeles póstumos de un poeta suicida, Horacio Morell, que funciona como máscara del propio autor y que será el primero de toda una serie de heterónimos a los que recurrirá con frecuencia Chirinos (el equilibrista de Bayard Street, el herrero del Arca, etc.). Morell es una figuración del poeta que es Chirinos en esa época: un ser solitario, retraído y que termina ejecutando, esta vez solo en la ficción, su particular *libido moriendi* y la muerte del autor:

> No sé si estaré precisando del suicidio o de la vida, pero ya no quiero pensarlo. Es más, no me interesa porque hoy, a pesar de ser invisible, siento que ya se apaga mi voz. Porque hoy, a pesar de ser infinito, siento como si la lejanía transparente del sol inaugurara en mí su primer canto silencioso (Chirinos 2006: 85).

La recurrencia al discurso marginal en su primer poemario, *Zona Dark* (1991) lleva a Monserrat Álvarez –nacida en Zaragora, en 1969, pero bien inserta en la tradición poética peruana– a plantear distintos escenarios suicidas, que casan perfectamente con el tono desencantado que se desprende de toda su obra. El cinismo y la crueldad en la consideración del ser humano y de su paso por la tierra erigen un espacio hostil e inhóspito de resonancias infernales que hace pensar en el film *Fängelse* [*Prisión*] (1949), de Ingmar Bergman. En esa descarnada Lima de sombras, donde irrumpen la suciedad, el terrorismo, la prostitución, pareciera que solo la destrucción (o la autodestrucción) fueran alternativas plausibles.

El monólogo dramático le permite construir distintas situaciones en las que la voz poética u otros personajes le dan vueltas –entre otros motivos– al sentido de la vida y a la miseria humana. En poemas como «Todos ustedes», el yo poético femenino traza a su alrededor una barrera

que lo autoexcluye de su entorno y lo convierte en un apestado social, que implora la muerte: «No me dejéis vivir: yo soy vuestro peligro, la amenaza que habéis de matar en embrión,/ la oscura voz del alma forastera, la impostora, la intrusa, la sucia *parvenue*» (Guerrero 2010: 324). El demonismo de los poetas malditos hace acto de presencia en un texto, voluntariamente antilírico, que de algún modo remite a ciertos textos prosísticos de Alejandra Pizarnik que también ahondan en la exclusión.

Lo que en otro lugar la poeta llamará el *imperfecto mundo sublunar* («Brindis») es ridiculizado en el «Monólogo de Marilyn antes de suicidarse» (Guerrero 2010: 325), donde el personaje se enfrenta a la muerte con no poca lucidez y el cinismo característico de la autora:

> Yo de nada me quejo: en este mundo
> jamás hubo una víctima: sólo existen culpables
> Yo no tengo miedo de la vida
> La vida no es aquel envejecer suburbano
> que pudo destinarme el dios de la rutina,
> las carnes flácidas bajo los delantales
> manchados de miseria cotidiana
> Yo no tengo miedo de la vida
> Y pienso en todos aquellos jóvenes vaqueros solitarios
> que partían heridos de muerte sobre el lomo
> de algún caballo fiel, asesinados
> por la humanidad,
> rumbo a un salvaje ocaso en technicolor
> La vida es aquel súbito desafío del alma
> que puede levantarse en cualquier noche incógnita,
> las bebidas azules en la luz estelar
> de las constelaciones de una ciudad maldita
> No ha de sobrevivirme ningún hombre:
> Yo seguiré riendo en la última luz
> de neón que se refleje sobre el líquido
> de la última copa que alguien levante y beba.

En efecto, a pesar del título y de la máscara utilizada, podemos leer el poema como una auto-representación del sujeto poético que se aproxima a la muerte sin dramatismo alguno; al contrario, el sarcasmo y esa arrogancia de que el personaje hace gala le confieren a su salida del mundo un halo de grandeza que hace pensar en Sócrates y su cicuta.

En *Zona Dark*, al desencanto y la angustia de origen social (la violencia política y marginalidad en la Lima de finales de los ochenta

y principios de los noventa) se suma la visión feroz del ser humano, tan característica de Monserrat Álvarez. Pero a diferencia de lo que sucede en *Fängelse* de Bergman, donde la protagonista se suicida, la voz poética deja abierta una puerta, terriblemente irónica, eso sí, en poemas como «Love story» (Guerrero 2010: 328):

> Es un hecho que no pienso suicidarme
> por más que sea elegante y de buen tono
> Y no porque odie demasiado a la Muerte,
> sino porque amo demasiado a la Vida
> Ustedes saben, a todos sus momentos,
> y a sus elementos primordiales
> A sus cafecitos a sus whiskycitos a sus cigarritos
> Al Enorme Seno Que Destila Veneno:
> –Madre Tierra–

Otro texto interesante es *Cálculo de lindes* (2000), donde el cubano Rolando Sánchez Mejías (Holguín, 1959) establece un estrecho vínculo entre la escritura, el vacío y la muerte. Entre otras cosas, el poemario explora los límites difusos entre la vida y la muerte, tal y como se plantea en el primer poema «Cementerio de provincia».

La mayoría de los textos aquí recogidos ostenta una sintaxis dislocada y abrupta que invoca, desde la forma misma, la locura. En ellos, a partir de la autorreferencialidad de la escritura, se abordan las nociones como las de la muerte o el suicidio. Así, en «Según me dice P.», gracias a la polisemia de distintos términos, se superpone el trazado sobre el papel con la enunciación poética y con la incisión en el cuerpo, como se vislumbra también en el poema «La cripta»: «Dedito clown/ afuera/ traza la letra/ que mata» (Sánchez Mejías 2010).

En «Según me dice P.» la aposiopesis de los tres periodos inconclusos («que habiendo yo rayado», «que habiendo yo roto la hoja con ellos», «que habiendo apenas podido deslizarse»), encuentra su cierre en los enigmáticos versos finales en los que, intuimos, confluyen las tres realidades mencionadas: «intentaron torcer/ la verdad de una nieve/ áspera y mental». Pero donde más evidente resulta la confluencia de lo textual y el suicidio es en el poema «Punto muerto», que ahonda en la cuestión de los límites: de los que separan la vida y la muerte, pero también de los que separan al poeta del suicida: «Estas palabras sirven a la poesía, que antecede al cuerpo roto/ ¿Por eso admiramos a Nerval-de-la-nuca-partida?/ Nerval-de-la-nuca-partida es el hombre despojado

que cuelga despojado» (Guerrero 2010: 73). También aquí la polisemia del sintagma (*el suicidio es el punto muerto*) convoca una pluralidad de interpretaciones del texto, todas ellas en la órbita de esa poética del límite que Rolando Sánchez Mejías ejecuta en este libro.

En este rápido y limitado repaso por la poesía hispanoamericana contemporánea, citaré el caso de la peruana Rocío Silva Santisteban (Lima, 1963). Como sucede en el texto de Sánchez Mejías con Nerval, ella continúa con la tendencia a incluir poetas suicidas en sus textos. Así, en la sección «Plagios» de *Mariposa negra* (1993), dos de los poemas son reescrituras a partir de textos del italiano Cesare Pavese («In the morning you always come back», 30) y de la poeta norteamericana Ann Sexton («Queriendo morir», 31). Como señala la prologuista de la tercera edición del poemario, Susana Reisz, «las melodías ajenas son reentonadas e incorporadas a un tejido sinfónico muy personal». El poema de Ann Sexton, «Wanting to die», servirá, por ejemplo, de intertexto a un poemario presidido por el epígrafe teresiano, *que muero porque no muero*. Como en Pavese, la experiencia amorosa excesivamente turbulenta pondrá al sujeto poético ante una muerte autoinfligida de la que no se nos ahorran ni tan siquiera los detalles escatológicos más desagradables.

En la última de las secciones del libro, «Responsos», la *libido moriendi* va increscendo, a partir del poema «Esa cosa negra», hasta llegar a «Tercer intento», pasando por «La noche sososegada». En esta sección, precedida por la cita de Cioran (*Dulzura del odio a sí mismo, dulzura del abismo*, 51), asistimos a tres intentos de suicidio. En uno de ellos, el ejecutado en «Esa cosa negra», el sujeto poético moribundo utiliza su propia sangre derramada para trazar, no sobre el papel, sino sobre un espejo *algo indescifrable* y que solo después se revela como el nombre de la persona amada por la suicida. La representación de ese acto escriturario último, absolutamente desprovisto de lirismo en su descripción, no se vincula con el acto poético, sino que está relacionado, en la ficción poética, con la desesperación amorosa y el arrebato. Es solo en el acto de la enunciación, cuando el sujeto recuerda la escena, cuando cae en la cuenta de la posible antanaclasis del sintagma pronunciado (*tu nombre que un día...*). Al repetirlo, el lector desvía la atención de la escena, extremadamente narrativa, y atiende al sonido del verso, que condensa el sentido del poema: «tu nombre que un día…».

Lejos estamos ya de esa voluntad pizarnikiana de *realizar el suicidio en el espacio mismo de la escritura*. En todo caso, el modus operandi es radicalmente diverso porque si aquí al lector casi le salpica la sangre (lo cual, bien visto, sería una forma interesante de metalepsis), en realidad la aventura suicida no pasa de ser meramente descriptiva (un tema), sin que eso trascienda al lenguaje ni adquiera carácter metatextual, sino muy tímidamente.

Los ejemplos mencionados, resultan, además, relevantes por la utilización de algunos de los procedimientos metaficcionales habituales en la lírica contemporánea, como el uso de máscaras, el monólogo dramático o la presencia de algunos de esos tipos de *yo* señalados por Pérez Bowie (1992). De todos ellos destacaré la presencia del yo difunto en el poema «El exdifunto», del ecuatoriano Edwin Madrid (Quito, 1961), en un poemario (*¡Oh!, Muerte de pequeños senos de oro*, 1987) donde la atracción por lo tanático aparece vinculada al impulso erótico, todo ello revestido de la ironía que caracteriza la poesía de Edwin Madrid (pienso en el poema «Mademoiselle Satán», del mismo libro). El final del poema, además, pone sobre la mesa la denuncia de ficcionalidad de los personajes poemáticos. Y lo hace de forma inversa al ejemplo de Luis García Montero que Pérez Bowie nos da en su artículo: «Recuerda que yo existo porque existe este libro, / que puedo suicidarnos con romper una página» (*Diario cómplice*, 1987). En el poema de Madrid, el muerto se convierte en exdifunto gracias justamente al reconocimiento de su ficcionalidad: «esta muerte me ha despoemizado/ pero ha abierto otro espacio / donde una bruja ingresa verticalmente/ y cae sobre esta página/ reivindicando mi teoría del encanto» (Guerrero 2010: 117-118).

Gracias a la ironía y al humor, encontramos en los poetas analizados un relajamiento en la manera de abordar la cuestión suicida. Porque, aunque se siguen creando máscaras y autorrepresentaciones del poeta en su aproximación voluntaria a la muerte, el tono es mucho menos dramático, cuando no directamente festivo.

Bibliografía

Aira, César (2008): *Alejandra Pizarnik.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Álvarez, Monserrat (1991): *Zona dark.* Lima: [s.n.].

Calafell Sala, Núria (2008): *Sujeto, cuerpo y lenguaje en los* Diarios *de Alejandra Pizarnik.* Córdoba: Babel.

Cervera Salinas, Vicente (2010): «Las cenizas del reino. El hermoso delirio de Alejandra Pizarnik», en *Cartaphilus*. *Revista de Investigación y Crítica Estética* 7-8, 112-122.

Chirinos, Eduardo (2006): *Cuadernos de Horacio Morell.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientae y Estruendo Mudo Editores.

Cravioto, Germán (2011): «El silencio en Alejandra Pizarnik», en *Litorale*. *Revista de Difusión Cultural* 3, 4-13.

Depetris, Carolina (2004): *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik.* Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Derrida, Jacques (1967): *De la grammatologie.* Paris: Editions de Minuit.

Gil González, Antonio J. (2000): «Autobiografía y metapoesía: el autor que vive en el poema», en Romera Castillo, José / Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.): *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999). Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor, 289-302.

Graziano, Frank (1992): *Alejandra Pizarnik. Semblanza.* México: Fondo de Cultura Económica.

Guerrero, Gustavo (2010): *Cuerpo plural. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea.* Valencia: Pre-Textos.

Kristeva, Julia (1967): *Soleil noir. Dépression et mélancolie.* Paris: Gallimard.

Madrid, Edwin (1987): *¡Oh!, Muerte de pequeños senos de oro.* Quito: Editorial Universitaria.

Minelli, María Alejandra (2003): «Las olvidadas del neobarroso: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio», en *La Aljaba,* segunda época, 8, 193-207.

Negroni, María (2000): «Alejandra Pizarnik: melancolía y cadáver textual», en *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 52-53, 169-178.

— (2003): *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Pérez Bowie, José Antonio (1992): «Para una tipología de los procedimientos metaficcionales en la lírica contemporánea», en *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 3, 91-104.

Piña, Cristina (1994): «Alejandra Pizarnik: la construcción/destrucción del sujeto en la escritura», en Orbe, Juan (ed.). *Autobiografía y Escritura*. Buenos Aires: Corregidor, 185-196.

— (2005): *Alejandra Pizarnik. Una biografía.* Buenos Aires: Corregidor.

Pizarnik, Alejandra (2002): *Prosa completa,* ed. de Ana Becciu. Barcelona: Lumen.

— (2003): *Diarios*, ed. de Ana Becciu. Barcelona: Lumen.

— (2010): *Poesía completa*, ed. de Ana Becciu. Barcelona: Lumen.

Quesada Gómez, Catalina (2012): «Escenografías suicidas de Alejandra Pizarnik: hacia la elipsis», en *Revista Letral* 8, 44-55.

Rodríguez Francia, Ana María (2003): *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser.* Buenos Aires: Corregidor.

Sánchez Mejías, Rolando (2000): *Cálculo de lindes.* México: Aldus.

Sarduy, Severo (1999a): *Escrito sobre un cuerpo*, en Guerrero, Gustavo / Wahl, François (eds.): *Obra completa.* Tomo II. Madrid: ALLCA XX, 1119-1194.

— (1999b): *La simulación*, en Guerrero, Gustavo / Wahl, François (eds.): *Obra completa*. Tomo II. Madrid: ALLCA XX, 1263-1344.

Scarano, Laura (2011): «Metapoeta: el autor en el poema», en *Boletín Hispánico Helvético* 17-18: 321-346.

Silva Santisteban, Rocío (1993): *Mariposa negra.* Lima: Jaime

Campodónico Editores.

Sucre, Guillermo (1985): *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana.* México: Fondo de Cultura Económica.

Swiderski, Liliana (2012): *Pessoa y Antonio Machado. Autores en tensión. Los* autoremas *como enlaces entre literatura y sociedad.* Mar del Plata: Eudem.

LA MANO QUE MUEVE LA PLUMA. METAPOESÍA Y AUTORREFERENCIALIDAD EN LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA. "FICCIÓN DE LA PALABRA", DE GUILLERMO CARNERO

Juan José Lanz

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

España

Resumen: El presente artículo examina los procesos metapoéticos y autorreferenciales en la lírica española contemporánea, centrándose en el análisis del poema "Ficción de la palabra", de *Espejo de gran niebla* (2002), de Guillermo Carnero. Partiendo del planteamiento del estatuto enunciativo de la lírica como un discurso ficticio, autocomunicativo y autorreferencial, se discute la dimensión metapoética de los textos líricos. Se estudia, a continuación, el desarrollo del concepto de metapoesía en la reflexión poética española contemporánea. El análisis, desde una perspectiva pragmática, de "Ficción de la palabra", demuestra la superación de los planteamientos formalistas y estructuralistas, a la vez que permite extraer una serie de conclusiones de validez general aplicables al estudio de los textos poéticos*.

* Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto de investigación FFI2009-11728/FILO, del Ministerio de Ciencia e Innovación.

Lírica como ficción, comunicación y metapoesía

El estatuto enunciativo de la lírica resulta especial, dentro del modelo que estructura los géneros literarios, desde diferentes perspectivas, hasta el punto de que se ha llegado a plantear si existe realmente una modalidad de enunciación lírica (Rabaté 1996: 65-79. Pozuelo 1998: 41-75). Si bien parece aceptada su inclusión en el régimen ficcional que rige el modelo literario general en un arco de reflexiones que abarca desde la "verosimilitud" de la *Poética* de Aristóteles hasta los actos de habla, tal como lo apuntaba J. L. Austin, no todos los especialistas están dispuestos a aceptar ese carácter ficcional para el género lírico, señalando su carácter distintivo en la evolución y conformación histórica de los géneros literarios, lo que justificaría su apartamiento en ese rasgo del resto de los géneros. Las palabras de Barbara Herrnstein Smith (1993: 41) a este respecto son definitivas: "La poesía, al igual que el drama, representa acciones y sucesos que son exclusivamente verbales. Y, en cuanto composición verbal, el poema es característicamente considerado no un enunciado natural, sino su *representación*". En este mismo sentido, siguiendo las propuestas de Félix Martínez Bonati (1983), que desarrollaban las ideas de Roman Ingarden, señalaba José María Pozuelo (1997: 262) que "la ficcionalidad no es un problema de referencia sino de constitución misma de la textualidad literaria y por tanto afecta a la totalidad de los ámbitos y planos de la comunicación semiótico-literaria". Y concluía: "conviene más al esquema de creación y de constitución de mundo en la lírica su posible simetría con la narración autorial omnisciente" (267). Sultana Wahnón (1998: 104), por su parte, siguiendo las críticas realizadas a las propuestas de Käte Hamburger (1995: 157-195), subrayaba en el mismo sentido que "el hablante lírico sería, pues, una entidad tan *imaginaria* como imaginarios serían los contenidos por él enunciados"; pero señalaba que "no basta con decir que la lírica es ficción", sino que hay que subrayar que lo que la diferencia de los textos narrativos o dramáticos es "su específica cualidad verbal, su manera propia de construir un *significado* y, por tanto, de referirse a la realidad" (107-108).

Junto al carácter ficcional de la lírica y la dimensión imaginaria del hablante lírico, se han subrayado otros rasgos que resultan centrales en la conformación y comprensión del género lírico, tal como ha resumido Pozuelo (1998: 41-75). La "presentez" de la lírica, a la que apuntó en su momento Ortega y Gasset (1987: 148-151), viene a definir la abolición temporal en la *enunciación lírica* (no en el *enunciado lírico*) [1] que conlleva un "ahora" en el que confluyen, como un elemento más del pacto lírico, el "ahora" de la escritura y el "ahora" de la lectura en el "ahora" textual; el tiempo de la enunciación lírica siempre es presente ("el poema –señaló Roman Ingarden [citado por Lázaro Carreter 1990: 47]– puede ser actualizado en cualquier presente") y representa el propio decirse del lenguaje como un acto intransitivo, en su propia reflexividad. La creación de espacios de indeterminación enunciativa, el énfasis en la débil circunstanciación del discurso y de su enunciador son rasgos distintivos, como ha subrayado Fernando Cabo (1998: 15), de la lírica moderna, que, sin duda, influyen en su carácter autorreferencial y justifican la tendencia a la connotación y la polisemia como elementos característicos. Por fin, en el poema lírico, tal como señaló Lázaro Carreter (1990: 42), se da una fuerza ilocutiva que "consiste en un deseo posesorio de la personalidad del lector" que tiene como consecuencia "un movimiento anímico de respuesta a aquel intento de atracción que empuja al lector a ponerse en lugar del poeta". En definitiva, "el deíctico *yo* actúa […] completamente absuelto de su función pragmática esencial" (45), por lo que el "tú y el él se comportan como imágenes del yo" (Pozuelo 1998: 61).

Desde el punto de vista de la comunicación, el poema lírico es, tal como señaló Iuri I. Levin (1986: 102), un mensaje, un texto, que implica en consecuencia "un elemento de algún acto comunicativo (potencial)" y, por lo tanto, presenta tres niveles diferentes: un nivel intratextual que pertenece a la esfera de lo semántico, un nivel extratextual que pertenece a la esfera de la pragmática y un nivel intermedio que pertenece al dominio intencional o de la semántica profunda (*vid.* Paz Gago 1999. Luján Atienza 2005). Es posible establecer el paralelo en la diferenciación entre el nivel intratextual, que afecta a la semántica,

[1] Agradezco las observaciones a este respecto del profesor Georges J. Güntert, de la Universidad de Zúrich.

y el nivel intermedio, que tiene que ver con la semántica profunda, con la distinción establecida por Eric D. Hirsch en 1967 entre *meaning* y *significance*, aplicada por Michael Riffaterre (1978) a la poesía con algunas precisiones. Dicha distinción hunde sus raíces en la establecida por Gottlob Frege entre *sentido* y *referencia* (1996: 172-197 y 198-206), aunque el propio pensador alemán señalara la existencia de signos que sólo tienen sentido, y que, por lo tanto, han de considerarse como *imágenes*, como "las palabras del actor en escena" o "el propio actor" (179, nota); e incluso llega a señalar en otro momento que "en la poesía tienen las palabras evidentemente sentido tan sólo" (198). Es esa concepción fregeana la que, sin duda, resuena en la idea de los "actos decolorados", de Austin (1990: 136, nota); en "las formas parasitarias de comunicación", de Searle (1994: 65); en los "casi-actos", de Ohman (1986: 11-34); o en los "cuasi-juicios", de que habla Ingarden. Quizás pueda hablarse, en este sentido, de una referencialidad metafórica en el poema lírico (Paz Gago 1999: 115-119). Lázaro Carreter (1986: 156-157) señaló que la obra literaria es un sistema significante y un mensaje, y que el texto lírico, como tal, "posee dos *significaciones* y dos *sentidos*" (Lázaro Carreter 1990: 22).

Iuri Lotman (1998: 42-62) ya había subrayado que "en el mecanismo de la cultura la comunicación se realiza, como mínimo, por dos canales estructurados de maneras diferentes", y que esa múltiple codificación plantea dos posibles direcciones de la transmisión del mensaje: la transmisión destinador-destinatario y la autocomunicación, en que "el mensaje es reformulado y adquiere un nuevo sentido" (44). De igual modo, Iuri Levin (1986) señala ese carácter autocomunicativo de la lírica, que tiene lugar no sólo en el autor sino también en el lector: "es como si el acto autocomunicativo que acompaña a la creación del poema [...] se proyectara en el acto de la recepción del poema" (104). Uno de los rasgos definitorios de ese sistema autocomunicativo es que las palabras tienden a convertirse en signos de palabras, índices de signos, "cuyo desentrañamiento sólo es posible *sabiendo* qué está escrito" (Lotman 1998: 50). La especificidad de la lírica tiende a una indeterminación mayor que la de la narrativa o el drama en esa múltiple codificación (Pozuelo 1999: 184) y apunta, por otro lado, a una autorreferencialidad ya señalada por el formalismo (Jakobson 1958), pero que adquiere nuevos perfiles desde perspectivas fenomenológicas o semióticas: bien

como una dimensión anti-discursiva (Stierle 1999: 201-267), bien como afirmación meta-semiótica (Corti 1976: 122-123), bien como un discurso que proyecta una hermenéutica propia (Riffaterre 1979: 29). Todo ello apunta a una autorreflexividad del discurso lírico, que se manifiesta en su propio decirse (Pozuelo 1998: 59), con lo que todo poema tiende a proponerse como meta-poema y lo hace justamente convirtiendo en inmanentes los roles pragmáticos, transformando en autocomunicación la imagen de una comunicación efectiva, convirtiendo en comunicación intratextual aquella que se desarrolla en un nivel extra-textual (Pozuelo 1999: 181); todo ello mediante un juego ficcional por el que el poema finge decir lo que "realmente" dice. Este juego ficcional se produce de manera más sutil justamente cuando parece no darse, como, por ejemplo, en aquellos poemas en que el texto aparenta la coincidencia entre situación de escritura y enunciación o cuando se presenta como un enunciado sin origen ni destinatario aparentes (Luján Atienza 2005: 122-124 y 289-291).

El concepto de metapoesía proviene del uso metafórico de un concepto tomado de la lingüística, el de metalenguaje, que a su vez lo toma de la lógica (González de Ávila 2005: 29-41). Es Bertrand Russell quien, en su "Introducción" a la edición inglesa del *Tractatus Logico-Philosophicus* (Wittgenstein 1992), expone la posibilidad de solventar el problema radical que plantea Wittgenstein de que todo lenguaje tiene una estructura de la cual nada puede decirse *en el lenguaje*, mediante la creación de diversos metalenguajes (Russell 1992: 197). Desde la perspectiva wittgensteineana, en cambio, todo metalenguaje es aporético, porque no hay un lenguaje más allá del lenguaje. En 1943, Louis Hjemslev (1980), en sus *Prolegómenos para una teoría del lenguaje*, siguiendo los principios lógicos establecidos, planteaba la posible existencia de un metalenguaje (13) e incluso formulaba una metasemiótica científica, una semiología y una metasemiología (160-173). Por su parte, ya en su conferencia "El lenguaje común de antropólogos y lingüistas", en 1952, distinguirá Roman Jakobson (1981: 18) la "lingüística" de la "metalingüística". Pero será en 1956, en su conferencia "El metalenguaje como problema lingüístico" (Jakobson 1980: 81-91), la primera vez que distinga una función metalingüística y el lenguaje-objeto del "metalenguaje" ("lenguaje en el que hablamos del código verbal mismo", 85), traducción, según declara, del término utilizado por el lógico polaco

Alfred Tarski. En 1957, volverá a insistir en la distinción lógica de un "metalenguaje": "Los lógicos denominan 'metalenguaje' a cualquier referencia hecha en una comunidad lingüística a otra lengua, o en general, a cualquier referencia al lenguaje dentro del lenguaje" (1981: 36). Su hallazgo lo difundiría en su famosa conferencia de 1958, "Lingüística y poética": "La lógica moderna ha establecido una distinción entre dos niveles de lenguaje, el *lenguaje-objeto*, que habla de objetos, y el *metalenguaje*, que habla del lenguaje mismo". Y añade más adelante: "Cuando el destinador y/o el destinatario quieren confirmar que están usando el mismo código, el discurso se centra en el CÓDIGO: entonces realiza una función METALINGÜÍSTICA (eso es, de glosa)" (357). Un año más tarde, Roland Barthes (2002: 139-141), reflexionando sobre la obra de Robbe-Grillet, firmaba un artículo definitivo, "Literatura y meta-lenguaje", donde afirmaba el nacimiento, "con los primeros resquebrajamientos de la conciencia burguesa", de la "meta-literatura": "la literatura se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura-objeto y meta-literatura". Y añadía: "nuestra literatura, desde hace cien años, es un juego peligroso con su propia muerte, es decir, un modo de vivirla". No es extraño, pues, que Lucien Dällenbach (1991) hiciera partir en 1977 su estudio sobre *El relato especular* de las reflexiones sobre el *nouveau roman*, remontando el precedente de la *mise en abyme* a la narrativa de André Gide. Lo cierto es que desde principios de los años setenta comienza a hablarse insistentemente en la crítica anglosajona de *metafiction*, término que utiliza por primera vez en 1970 el novelista William H. Grass (1974) y que se extiende como la pólvora, entre otros, en los trabajos de Robert Alter (1975), Linda Hutcheon (1984) y Patricia Waugh (1984), para referirse a lo que esta última definiría como aquella escritura ficcional que llama sistemáticamente la atención sobre su *status* como artefacto (4).

Este carácter autorreflexivo resultaba palmario para la poesía moderna, como en cierto modo había subrayado Maurice Blanchot en *El espacio literario* (1955). Ya Baudelaire (1992: 858), reflexionando sobre la música de Wagner, pero teniendo presentes "Filosofía de la composición" y "El principio poético", de Poe, señalaba hacia 1861: "tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques". Mallarmé y posteriormente Eliot, en "La función de la crítica" (1923),

o Valéry, en "Necesidad de la poesía" (1937), vienen a afirmar de modo radical la interrelación necesaria entre escritura poética y reflexión teórico-crítica, en la creación de un espacio común que dota de una evidente dimensión metapoética a toda su escritura (*vid.* Poe *et al.* 2010). Tal como resumía Octavio Paz en 1956 en *El arco y la lira*, "la escritura poética es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo. De esta circunstancia procede que la poesía moderna sea también teoría de la poesía. […] el poeta se desdobla en crítico" (Paz 2004: 233-234).

Metapoesía y poesía española contemporánea

Fue Gabriel Celaya quien puso en circulación, dentro del ámbito crítico peninsular, el concepto de "metapoesía", a la altura de 1964, en su ensayo "La metapoesía en Gustavo Adolfo Bécquer", incluido en *Exploración de la poesía*:

> Nuestro idioma no sólo es rebelde sino también mezquino. Las palabras son carne, y la verdadera Poesía está más allá de lo que escribimos: Es, literalmente, una Metapoesía. [...] Bécquer [...] apela a un misterio que no es el de las palabras y que incluso se opone a éstas. La poesía no está en ellas sino en un más allá que las quema (Celaya 1971: 85).

La concepción celayana de la metapoesía en Bécquer venía a coincidir con las propuestas comunicativas que venía haciendo al menos desde 1950, y abocaba, en su análisis del autor sevillano, a una expresión del silencio, como el "lenguaje único de lo inefable" (146). Celaya retomará el concepto en *Inquisición de la poesía* (1972) en un sentido semejante, pero será Ángel González quien, en 1974, en su estudio sobre Juan Ramón Jiménez, le dé un contorno más preciso dentro de la crítica peninsular: "una poesía que no denota ni connota –salvo secundariamente– ninguna realidad fuera del propio poema. Son textos que reflejan una reflexión: imágenes de imágenes" (González 1974: 173). El propio poeta asturiano incorporará a la segunda edición de su *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos…* (1977) una sección titulada "Metapoesía".

Más allá de que la reflexión metapoética fuera un tema central en la poesía social de posguerra (Sánchez Torre 1993: 179-208. Sánchez Torre 2005: 115-121), o de que, por ejemplo, la poesía de Blas de Otero

renovara los estatutos enunciativos de la poesía contemporánea mediante la ficcionalización de los supuestos pragmáticos (Scarano 2003: 20-23. Lanz 2008: 77-127 y 129-174), o de que los poetas del medio siglo tematizaran algunos aspectos de la reflexividad del texto poético (Pérez Parejo 2002: 233 y ss. Ferrari 2001. Romano 2002 y 2003), es evidente que la creciente atención a los planteamientos barthesianos, a la teoría literaria del formalismo ruso y al estructuralismo, pero también a libros centrales como *Función de la poesía y función de la crítica*, de T. S. Eliot, que circulaba en traducción de Jaime Gil de Biedma desde 1955, *El arco y la lira* (1956), de Octavio Paz, o los ensayos reunidos por Juan Ferraté en *Dinámica de la poesía* (1968), otorga un nuevo giro a lo metapoético en los autores que comienzan a publicar en la segunda mitad de los años sesenta, que en la mayor parte de los casos se hace evidente desde sus primeros libros, aunque adquiera una expresión directa en sus libros a comienzos de la década siguiente (Lanz 1994: 67-103 y 105-122. Prieto de Paula 1996: 223-244. Lanz 2000. Méndez Rubio 2004: 28 y ss. Lanz 2011: 15-54 y 185-200). A la altura de 1969 (Amorós 1991) ya comenzaba a percibirse en la escritura de los jóvenes poetas una actitud autorreflexiva que manifestaba una voluntad de autoanálisis crítico, procedente, como vio muy bien Ignacio Prat, "de alguna clase de autoinspección de sus características lingüísticas específicas" (Prat 1982: 116). La autorreferencialidad de los primeros textos se transforma, así, en un desencanto que adquiere tintes autocríticos. "Ensayos he escrito desvaídos borradores esbozos", comenzaba Pedro (Pere) Gimferrer en "Recuento" a la altura de 1969, y declaraba que a inicios de 1970 se había producido "un cambio en la propia naturaleza de mi poesía" (Provencio 1988: 119). Leopoldo María Panero evocaba palabras de Octavio Paz[2] para diferenciar dos rutas posibles para los *novísimos* a la altura de 1971: "una que parte del surrealismo y otra que nació de Mallarmé. […] La diferencia entre las dos es la misma que existe entre algo que *no* quiere decir nada, y algo que quiere decir *nada*" (Campbell 1971: 17). Guillermo Carnero añadía en su segunda edición de *Dibujo de la muerte* (1971) un poema sintomático a este respecto, "El embarco para Cyterea", que enlazaba con las propuestas de sus

[2] "El silencio de Mallarmé nos dice *nada*, que no es lo mismo que nada decir" (Paz 2004: 56).

nuevos poemas en *El sueño de Escipión* (1971), donde se establecía el paralelo nunca enlazable entre el "discurso de la vida" y el "discurso de la poesía", tal como expresaba "Jardín inglés" o como ponía de relieve "El sueño de Escipión":

> Poema es una hipótesis sobre el amor escrito
> por el mismo poema, y si la vida
> es fuente del poema, como sabemos todos,
> entre ambos modos de escritura
> no hay corrección posible (Carnero 2010: 234).

Lo cierto es que entre 1970 y 1971 se habían publicado tres libros que emblematizan una nueva tendencia autorreflexiva, en la línea autocrítica señalada, dentro de la generación más joven: *Els miralls*, de Pere Gimferrer; *El sueño de Escipión*, de Guillermo Carnero; y *Ritual para un artificio*, de Jenaro Talens. A la altura de 1974, Guillermo Carnero apuntaba en una encuesta de la revista *Ínsula* que "la poesía ha llegado a un estadio de metalenguajes" (Carnero 2007: 159) y en su poética para *Poetas españoles poscontemporáneos*, donde definía la poesía como un "mensaje polisémico finito", evocaba la tercera tesis del Círculo de Praga, sobre la finalidad no comunicativa, y, por lo tanto, autotélica de la poesía, como signo autónomo y no instrumental (Carnero 2007: 24). Jaime Siles, que en 1970 señalaba que "de la poesía no se puede decir qué es, sino simplemente *que es*" (Provencio 1988: 204), planteaba su poética en 1974 de manera radical en un sentido semejante que habría de abocar a una estética del silencio:

> Poetizar es un acto de Realidad y de lenguaje: transformar los nombres hasta el sustrato primigenio, indagar tras el concepto originario, pulsar el Ser desde lo uno hasta lo múltiple, devolver la realidad a la Realidad (Provencio 1988: 205).

El propio Carnero, a medida que aparecían sus libros *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974) y *El Azar Objetivo* (1975), volvería a insistir, en una conferencia pronunciada en 1976, en la situación de una serie de poetas "que se plantean la elevación del lenguaje poético al rango de metalenguaje, es decir, intentan poner en práctica una escritura del poema que se ponga a sí misma y a su resultado –el poema como texto– como objeto del discurso poético" (Carnero 2007: 34). El verso de Wallace Stevens "Poetry is the subject of the poem", que encabezaba "Paranys", el poema que iniciaba *Els miralls* (1970), de Gimferrer, venía a subrayar, como había dicho el poeta norteamericano

en 1937, que entre la poesía y el poema hay una ausencia de realidad (Prieto de Paula 1996: 226-227). Era justamente esa ausencia de realidad, la que algunos poetas jóvenes se negaban a admitir, como Jenaro Talens: "El objeto de la poesía no es su autocontemplación sino colaborar a la transformación de la realidad, […] el análisis de la manipulación de los hombres en la Historia *a través del* lenguaje" (Provencio 1988: 167).

En el estudio que en 1979 acompañaba la edición de la poesía reunida de Guillermo Carnero, Carlos Bousoño (1983: 9-68) sustentaba la práctica metapoética del poeta y su generación en tres premisas fundamentales: 1º) la incapacidad de la razón racionalista para conocer la realidad; 2º) la incapacidad de la obra de arte para representar dicha realidad; 3º) el desenmascaramiento del lenguaje del poder mediante su ironización. Es decir, el metapoema venía caracterizado por una incapacidad *gnoseológica*, una incapacidad *expresiva* y una función *crítica*. Incidía, así, en el carácter ficcional (*no real*, dirá Bousoño) de toda escritura poética. El metapoema, tal como explicará Carnero en una carta a Joaquín González Muela (1976: 87. López 2010: 51 y ss.), trata justamente de materializar la distancia entre la experiencia y el lenguaje; lo que le lleva a patentizar un proceso de distanciamiento claro: 1º) sustitución de la vida por la *consideración* de ésta; 2º) sustitución de la experiencia de esa consideración por la experiencia literaria; 3º) ironía sobre la propia labor poética. El propio poeta insistía en esa dimensión *autocrítica* de la metapoesía (Carnero 2007: 174). No es extraño, desde esta perspectiva, que se haya visto la escritura poética de Carnero articulada en torno a una concepción del lenguaje "fundada en la azarosa relación existente entre signo / cosa" (Ferrari 2001: 176). El giro lingüístico adquiere un sentido definitivo en su obra, en una indagación, constante desde *El sueño de Escipión*, en "cómo incide la preexistencia del lenguaje en la captación de la experiencia" (Carnero 2007: 176).

La respuesta a la lectura bousoñiana de la generación poética de Carnero vendría de la mano de Jenaro Talens dos años más tarde en el prólogo para la poesía reunida de Antonio Martínez Sarrión. Allí, Talens negaba las tres propuestas definitorias, según Bousoño, de la generación poética de Carnero: "lo *marginal* no es sino la variante invertida de lo que dice negar", "la metapoesía no existe, o bien no existe la poesía", "si la intertextualidad en que consiste toda escritura adopta en la generación que nos ocupa una de sus variantes, la *cita*, es un problema de

grado, no de cualidad" (Talens 1981: 11-21). En cuanto a la función metapoética, la crítica de Talens a la propuesta bousoñiana incidía en los tres aspectos centrales enunciados por el profesor asturiano: el universo referencial de la poesía, en tanto lenguaje, no es la lengua natural, "sino la realidad conformada históricamente como literatura"; la función metapoética no puede "constituirse en lenguaje como tal"; y la metapoesía, tal como la entiende Bousoño, no adquiere la dimensión de lenguaje crítico que éste le adscribe (Talens 1981: 15-19).

En 1983, Guillermo Carnero (1983: 57) define la metapoesía desde una perspectiva temática, como característica de su generación, como "el discurso poético cuyo asunto, o uno de cuyos asuntos, es el hecho mismo de escribir poesía y la relación entre autor, texto y público". Jenaro Talens denunciará en 1989 "La coartada metapoética" (Talens 1989: 55-57), para referirse justamente a la ambigüedad de la función social de la poesía que aborda su generación desde el presupuesto dudoso de la concepción crítica de la metapoesía esbozada.

La noción de metapoesía implica, pues, una serie de conceptos opuestos que actúan en la escritura poética, no sólo a nivel temático, sino también discursivo y textual: transparencia / reflexión, realidad / ficcionalidad, lenguaje / metalenguaje, poema / metapoema. El metapoema incide, así, en la autorreferencialidad de la escritura poética, subraya el autotelismo y niega el carácter mimético del texto poético; cuestiona, por otro lado, la univocidad del significado del texto, negando, en su remisión abismática a otros códigos, la posibilidad de significación; establece, frente a la supuesta transparencia del lenguaje en su uso común, una dimensión autorreflexiva, que cuestiona las convenciones de ficcionalidad en que todo texto literario se funda, para desplazar al lector la responsabilidad de participar en la construcción de sentido (*vid.* Sánchez Torre 1993. Scarano 1996: 11-28. Ferrari 2001: 11-53. Pérez Parejo 2002 y 2007). Ahora bien, desde otra perspectiva, como se ha visto, la distinción operativa entre metalenguaje y lenguaje-objeto resulta falsificadora (todo metalenguaje es aporético), tal como señaló Wittgenstein, como la distinción entre poema y metapoema. Lo que transparece en el lenguaje en todo enunciado lingüístico es el propio lenguaje; en consecuencia, el metapoema sólo constata la incapacidad del lenguaje para decir otra cosa que *sí mismo*; que más allá de las palabras sólo hay palabras.

"Ficción de la palabra", de *Espejo de gran niebla*, de Guillermo Carnero

Quisiera exponer, a modo de ejemplo, un análisis de la práctica metapoética en los poetas de la generación del 68 a partir del comentario del poema "Ficción de la palabra", que cierra *Espejo de gran niebla* (2002), de Guillermo Carnero. *Espejo de gran niebla* (2002), cuyo título proviene de una imagen del *Libro de la vida* de Santa Teresa de Jesús ("Dióseme a entender que estar un alma en pecado mortal es cubrirse este espejo de gran niebla y quedar muy negro, y así no se puede representar ni ver este Señor", cap. 40), se plantea con un carácter doblemente autorreflexivo, autocrítico, como reflexión sobre el conjunto del discurso poético precedente y particularmente sobre *Verano inglés* (1999), y con un sentido desenmascarador de la incapacidad expresiva y, por lo tanto, cognoscitiva del lenguaje; lo que conlleva implícitamente un proceso autoficcional (*vid.* Casas, Ana 2012: 9-42), por el que el discurso remite a un aparente más allá de la propia textualidad que no puede ser sino un "más acá". Por otro lado, el motivo conductor del libro no es otro que mostrar "la incapacidad de la ficción, de la imaginación y la belleza para llenar el vacío que deja el rechazo de la realidad" (Carnero 2007: 254), y, en consecuencia, no hace sino responder de modo desencantado a aquella propuesta, de tintes wildeanos, de "Capricho en Aranjuez", en *Dibujo de la muerte* (1967): "Raso amarillo a cambio de mi vida". No son extrañas en el libro las referencias místicas, en tanto que, desde posiciones epistemológicas naturalmente diferentes, la escritura contemporánea se enfrenta con la indagación en la identidad que comporta una reflexión sobre el lenguaje de lo indecible. En este sentido, si el espejo simbólico es el "lugar de la interrogación acerca de la propia identidad" (Carnero 2007: 260), la "gran niebla", que en la reflexión mística apunta a la pérdida de la gracia, señala aquí la veladura de la identidad y la imposibilidad de recuperarla. Cada uno de los poemas-ciclo del libro indaga en un aspecto de esa veladura: la memoria, la disolución de la identidad en el tiempo, la veladura del pensamiento, la utopía personal y el lenguaje. Las citas iniciales del libro marcan los tres ejes estructurales del poemario, que se condensan en el último texto: la identidad como alteridad ("Quiero ser, en mi espacio, solo y otro", de Juan Ramón Jiménez), lo que deriva en una reflexión sobre la máscara; la indagación estilística, más allá de la aparente transparencia

del lenguaje ("Precisión de lo claro o de lo oscuro", de Rafael Alberti); la desconfianza en el lenguaje como instrumento ("Far hidden from the reach of words", de William Wordsworth).

Los poemas liminares y finales, como "Ficción de la palabra", poseen un estatuto pragmático privilegiado dentro de la comunicación poética, postulándose como declaraciones enfáticas sobre la totalidad del libro que los incluye y funcionando como verdaderos prólogos o epílogos del libro (Casas, Arturo 2005: 75. Pozuelo 1999: 190). "Ficción" y "palabra", aunados en el título del poema, apuntan a la misma dualidad que enfrenta los términos "espejo" (como espacio de indagación sobre la identidad) y "niebla" (veladura e imposibilidad de captación) que presiden el título del libro, y subraya la paradoja que constituye el eje central de la escritura poética carneriana: "Un poema que convierte en su propio tema el hecho de su falta de confianza en el lenguaje, se encuentra en la incómoda situación de tener que hablar contra algo usando ese mismo algo" (Carnero 2007: 174). El metapoema intenta plasmar esa paradoja en un discurso aparentemente escindido que, por lo tanto, se postula en su antidiscursividad, apuntando a una relativa indeterminación (característica también de la lírica) que desplaza al lector la responsabilidad de la construcción de sentido.

La ficción de la palabra que ya aparecía en los "muros" simbólicos de "Castilla", en *Dibujo de la muerte* (1967), se tematiza de modo expreso en los poemas de *El sueño de Escipión* (1971), como en "Jardín inglés" ("Y en la ficción del aire / y en su nítido trazo hay un signo de gloria", Carnero 2010: 205) o en "Chagrin d'amour principe d'oeuvre d'art":

> La palabra es un don, y sus goces bastardos
> me dan razón de ti, son tu mejor herencia.
> Pero no sin ficción. (Carnero 2010: 218)

En *Espejo de gran niebla*, apunta a dos aspectos: "ya no es sólo que me parezca que el lenguaje refleja incompletamente las emociones y el pensamiento de los que procede; a eso se añade la desconfianza en el interés y la capacidad de la mirada lectora" (Carnero 2007: 257). Se apunta, así, por un lado, a la incapacidad comunicativa (expresiva y cognoscitiva) de la escritura poética, que subraya fundamentalmente la distancia entre la realidad y el lenguaje, de modo que significar supone recorrer el "territorio inexplorado" "entre la realidad y su imagen

escrita" (vv. 86-87); por otro, a la certeza de que el sentido de un texto se construye en la instancia receptora en diálogo con el discurso que ese texto teje.

El poema se presenta como el producto de una indagación, que se anuncia y se cierra con la formulación de una serie de preguntas y que concluye con la construcción de una expectativa de futuro cuyo cumplimiento se proyecta paradójicamente más allá del texto enunciado, como un efecto performativo de éste. No es extraño, así, que, como resultado de ese proceso de indagación, el poema profundice en su dimensión autocomunicativa, manifiesta aquí también como resultado de un proceso de autoconocimiento, que subraya la egotividad del texto; pero también manifiesta una apelatividad que reclama un proceso semejante en la instancia receptora, desdoblada así en su representación. De este modo, el texto se plantea con una estructura dialéctica que ofrece como presupuesto primero una hipótesis negativa en forma de paradoja (la posibilidad de un texto "no escrito"); luego muestra como antítesis una reflexión autocrítica sobre el propio discurrir de la obra poética como fruto de una indagación que arriba a las fronteras del texto; reformula, por último, la hipótesis inicial desde una perspectiva superadora, expresa también de manera paradójica: "oír las voces del silencio hablado / pero no en este [mundo]" (vv. 110-111). El poema encarna, así, la paradoja que enuncia: la posibilidad de nombrar desde un lenguaje lábil o, dicho de otro modo, la posibilidad de que la ficción de la palabra nombre / construya la realidad.

No es extraño, así, que el texto comience justamente cuestionando la funcionalidad del instrumento que emplea: "¿Por qué habría de hacerlo con palabras?" (v. 1), "Para qué con palabras" (v. 9). Cada una de esas instancias abre un desarrollo simbólico en el texto con un correlato lingüístico y constata una certidumbre ("Ya sé cómo se acude a ese viaje", v. 2) y una potencialidad ("puedo escribir como en su ser reposan", v. 10). De ese modo, la primera serie de versos desarrolla el símbolo de la escritura poética como un "viaje" con "ropas" ajenas hacia el conocimiento, que en la estructura mítica empleada remite al arquetipo genesíaco[3], a través de dos acciones paralelas: "descubrir el paraíso" (v. 5)

[3] Guillermo Carnero ya había empleado ambas unidades temáticas (viaje y Génesis), por ejemplo, en "El embarco para Cyterea", incluido en la segunda edición de *Dibujo de la muerte* (1971).

(la isotopía paradisíaca se reitera a lo largo del texto) y "despojar el árbol de la ciencia" (v. 6). El elemento simbolizante (el "viaje") y el simbolizado (la escritura poética, metonímicamente presente en su gestualidad: "inscribirla por siempre con el dedo", v. 8) abre y cierra respectivamente esta serie de versos, que incluye la alusión implícita a su propia negación ("en el vaho que cubre una ventana", v. 7), adelantando, así, el desarrollo de otro elemento simbólico que aparecerá como central más adelante: la "niebla". De este modo, en los ocho primeros versos del poema encontramos los núcleos básicos que se desarrollarán a lo largo de todo el texto:

– escritura como indagación: conocimiento-función metapoética
– escritura como apropiación de voces ajenas: intertextualidad
– desconfianza en el lenguaje: ficción de la palabra

Esos elementos se presentan como dualidades en tensión, que muestran la realidad de un discurso escindido que se cuestiona en su propio proceso de enunciación.

Los siguientes versos (vv. 9-25) se desarrollan como una *amplificatio* de la tensión dual que muestran los primeros, a partir de la reiteración semántica ("Para qué con palabras"), con un proceso comparativo semejante que confronta la escritura ("cuando puedo escribir") con otros referentes correlativos que apuntan, en cierto modo, a una serie de *imposibilia*, manifiesta en su perceptibilidad (visión y audición) [4], señalando la incapacidad expresiva del lenguaje que se formulará como conclusión. Todos esos correlatos comparativos (el marino, el músico, el astrónomo) redundan en un mismo significado que hacen explícito los versos siguientes (vv. 21-25): la posibilidad de un texto poético concebido pero no escrito, que superaría, de ese modo, tanto la incapacidad comunicativo-cognoscitiva del lenguaje como la incapacidad receptiva (constructora de sentido) de un hipotético lector real [5].

[4] Tal como subrayó Ferrari (2001: 173), "La defensa de la percepción […] como principio de todo conocimiento y el papel fundamental que en ella representan las expresiones lingüísticas por medio de las cuales se estiman las cosas vistas son ideas vastamente desarrolladas por el discurso de Carnero".

[5] La autocita del poema "El estudio del artista", de *Divisibilidad indefinida* (1990) ("del mono que levanta la cortina") señala la crítica receptiva que textualiza (la incomunicabilidad), haciendo que la figura del autor se proyecte ostensiblemente en el discurso como un gesto paratextual ante el temor de posibles "lecturas erróneas" (Ferrari 2001: 172). Esa pretendida limitación hermenéutica, que proyecta la sombra del autor en el texto, choca justamente con la indeterminación característica de la lírica.

> Un texto presentido en sus imágenes,
> completo en su verdad pero no escrito,
> sobre el que no volcaran su extrañeza
> los monos que levantan la cortina,
> a cambio de no ser. (vv. 21-25)

Pero un texto "no escrito" es un imposible, abocado al "no ser", cuya existencia pudo ser fruto de la imaginación romántica y del proceso de absolutización que aquélla propugnaba ("Yo sé un himno gigante y extraño…"), pero que no tiene cabida en quien declaraba en 1979 asumir "la flecha que me asignó Jakobson; con orgullo lo digo" (Carnero 2010: 108). Ahí justamente radica la paradoja que enuncia el poema en sus primeros versos y que plantea la antidiscursividad implícita del discurso metapoético: un discurso que aparenta negarse en su propio desarrollo y que, dado su carácter liminar, apunta a una supuesta excentricidad, a una indefinición funcional, a una superación aparente de los márgenes empírico-fictivos (Casas, Arturo 2005: 74-75), que invoca y actualiza, que afecta a todos y cada uno de los elementos como principio estructurador del sentido del texto (Ferrari 2001: 43) y que exige una nueva redefinición del pacto lírico, cuestionando los hábitos receptivos con un propósito dinamizador (Sánchez Torre 2005: 121).

El cuerpo central del poema (vv. 25-99) presenta una reflexión autocrítica sobre el discurrir poético de la obra precedente del autor; lo actualiza en su enunciación simbólica y lo somete a un proceso de análisis crítico en el juego autorreferencial. La primera parte (vv. 25-60), enlazando con los versos precedentes, lleva a cabo una reflexión, de carácter general, que plantea los límites de la escritura en la comunicación poética: el "viaje" simbólico anunciado en los primeros versos apunta, así, a su frustración absoluta (se trata de un viaje de autoaniquilación); la lucubración de un texto "no escrito" constata paralelamente su imposibilidad. Se desarrolla, como los versos precedentes, en dos secciones paralelas: una traslaticia-comparativa ("Como el animal noble / sabe llegado el tiempo de la muerte", vv. 25-26); otra que presencializa al "yo" ("cuando muera", v. 47). Cada una de ellas desarrolla una indagación sobre la distancia entre lenguaje y realidad, que apunta a la muerte simbólica. La primera parte (vv. 25-46) indaga sobre la incapacidad comunicativa del lenguaje, mientras que la segunda parte (vv. 47-60) ahonda en la incapacidad cognoscitiva, cuestionando la posibilidad de autoconocimiento que propugna el texto en su autorreferen-

cialidad. Los primeros versos se construyen en una tensión entre fugacidad ("huye la realidad", "agua fugaz") y detención ("agua detenida", "espejo enmarcado"), entre realidad y lenguaje, que revelan su dimensión simbólica. Paralelamente otra serie de elementos, que proviene de la tópica de la poesía amorosa barroca[6], desarrolla la contraposición entre "llama" y "ceniza", que tendrá su continuación en "cieno" y "heces de palabras", que se cruza con una serie de referentes que provienen de la tópica mística ("gran niebla", "espejo", "ángel", "milagro"). Se presenta, así, una gradación del proceso comunicativo que acontece en la escritura poética en tres estadios sucesivos (agua fugaz / agua detenida / agua candente, llama / ceniza / agua-milagro) que confluyen en un solo elemento ("agua candente de milagro"), y que se presentan de modo paralelo en el plano simbólico y en el plano simbolizado:

Plano simbólico:

agua fugaz / agua detenida
agua candente de milagro
llama / ceniza

Plano simbolizado:
– la existencia (caracterizada por su fugacidad) – "huye la realidad"
– su codificación en el mensaje poético (determinado por su limitación y por la incapacidad expresiva del lenguaje) – "imágenes dudosas" – "heces de palabras"
– el proceso de decodificación por parte del receptor – "desciende un ángel"

Pero la decepción se impone en los dos extremos de la cadena comunicativa, pues si, por un lado, el "ángel" del poeta "se complace en lo raro y en lo solo", en el extrañamiento que limita con el silencio ("sellándome los labios con el dedo", como el ángel a la entrada del cementerio; "escribo para nadie y poco" señalará más adelante), por otro lado, la imagen del lector que evoca el autor implícito en el texto también resulta decepcionante: "No he visto entre vosotros tanto ángel".

[6] A través de sendos sonetos de Quevedo ("el fuego en que me abraso y guardaría / su llama fiel con la ceniza fría" ["Amor impreso en el alma que dura más que las cenizas"], "nadar sabe mi llama el agua fría, […] / ceniza serán, más tendrán sentido" ["Amor constante más allá de la muerte"]) y de Sor Juana Inés de la Cruz ("mal morirá a las brasas materiales / quien a las llamas del amor no muere" [soneto a Porcia]).

Los versos siguientes (vv. 47-60) transfieren el plano comparativo ("Como el animal noble") al comparado, con la consecuente presencia del "yo" ("cuando muera"), rodeado simbólicamente de sus posesiones ("mis trajes", "mis fotos"), para ahondar en la dimensión autocognoscitiva de la escritura poética: "escribo para nadie y poco, siempre / para saber de mí". No es extraño, así, que la página escrita se transforme en correlato del "espejo", como forma de autoconocimiento, manifiesta en la autorreflexividad del texto. Ahora bien, si la poesía es autoconocimiento, la metapoesía afronta consecuentemente un problema existencial y personal (Carnero 2007: 255): la pregunta sobre la identidad en el lenguaje. Pero el propio discurso cuestiona su desarrollo, y señala su doble decepción: por un lado, la desconfianza en la descodificación y construcción de sentido en la instancia receptora se enfrenta a la fatalidad de que no hay comunicación posible sin receptor, "ninguna [pregunta] / existe sin respuesta de otros ojos" (vv. 50-51); por otro lado, la expectativa autocognoscitiva de la escritura poética acaba arrumbando al enfrentamiento con una identidad alienada, que se siente como alteridad, por la distancia que impone el lenguaje, y que, por lo tanto, cuestiona el principio de identidad que el "espejo" postula ("rostros que se mezclan / sin color, arrastrados / por el imán del tiempo", vv. 58-60).

La segunda sección (vv. 60-99) del núcleo central del poema incide de nuevo en la reflexión autocrítica del propio discurrir de la obra poética. La búsqueda de la identidad en la escritura poética, el intento de reconstrucción de la subjetividad en el lenguaje, aboca a la *distancia* que lenguaje y escritura patentizan (la distancia entre quien *es* "yo" y quien *dice* "yo"), que constata un elemento metaficcional característico del metapoema (Pérez Parejo 2007: 99 y ss.). No es extraño, en este sentido, que la reflexión en esta sección se abra y se cierre con sendas referencias al proceso de enmascaramiento del *yo* poético en el desarrollo de la escritura, que apuntan a un desplazamiento del sujeto lírico en su aparente objetivación y que conlleva una ficción de la comunicación (Ferraté 1968: 159-160). Tanto la fusión del verso inicial de "Le masque", de *Les Poésies de A. O. Barnabooth*, de Valéry Larbaud, con el verso del soneto CII de Shakespeare, al comienzo de esa sección ("*'J'écris toujours avec un masque sur le visage', / I loved not less, though less the show appeared*", vv. 61-62), como la referencia a "Autopsicografía", de Fernando Pessoa, al final de esos versos ("*llega a fingir que es de verdad*

dolor / el que de verdad siente", vv. 98-99) o la transcripción de las líneas de la *Paradoxe sur le comédien*, de Diderot (vv. 92-96), no vienen sino a subrayar la coherencia del desarrollo de la obra sobre la que se reflexiona y a formalizar un modelo culturalista: "El culturalismo permite hablar del yo sin mencionarlo […] por el procedimiento de expresar[lo] […] por analogía" (Carnero 2007: 70). Tanto la máscara cultural como el discurso metapoético patentizan un modo de proceder por analogía, que desplaza los planos de representación, y ahonda en la distancia entre el lenguaje y su referente, que es el espacio en que el poema, en su lectura, construye su sentido.

La primera parte (vv. 60-81) de esta sección acentúa el carácter indagatorio y cognoscitivo del proceso desarrollado en la obra poética anterior, en diversas etapas, cada una de las cuales viene marcada por una profundización en el estadio precedente, en un desvelamiento progresivo: "dije" (v. 60), "supe" (v. 63), "descifré" (v. 71) y "busqué" (v. 77). Cada uno de esos verbos introduce un proceso que remite, también por analogía, a cada una de las etapas desarrolladas por el poeta en su obra, con sus logros (en el proceso de desvelamiento) y con sus fracasos (la constatación de que el lenguaje levanta nuevos muros):

1. culturalismo: *Dibujo de la muerte* (1967) (vv. 60-62)
2. metapoesía: *El sueño de Escipión* (1971), *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974) (vv. 63-70)
    a. las trampas del lenguaje
    b. soledad y desierto
    c. la belleza imaginada es silencio y soledad
3. reflexión desde los límites del lenguaje: *El Azar Objetivo* (1975) y *Ensayo de una teoría de la visión* (1977) (vv. 71-76)
    a. las mentiras del tesoro
    b. renuncia y despojamiento
    c. Ícaro de discursos racionales
4. nueva desnudez: *Divisibilidad indefinida* (1990) y *Verano inglés* (1999) (vv. 77-81)
    a. búsqueda de la esencialidad expresiva – verdad desnuda
    b. retorno a la imaginación cultural

Dos series simbólicas en las secciones centrales muestran la tensión en esa búsqueda (soledad / desierto, renuncia / despojamiento), en ese proceso de desvelamiento que lleva a cabo la escritura poética y la gradación en el proceso de desarrollo, que apunta a su decepción ("una columna ardiente de palabras: / es vida de belleza imaginada / no admite

su silencio compañía", vv. 68-70; "y me visteis oscuro / Ícaro de discursos racionales", vv. 75-76). "Ícaro", frente a Narciso, apunta al arquetipo mítico que, frente a la autocontemplación, se abrasa en su propia búsqueda, en el silencio. Por otro lado, las referencias al pintor galante Boucher, o a "la manzana de Cézanne" ("avec un pomme, je veux étonner Paris", había declarado a Gustave Geffroy), no hacen sino subrayar la preeminencia de la mirada cultural, "el sueño de la imaginación literaria y artística a la que [el poeta] está condenado a regresar" (Carnero 2007: 105).

La segunda parte (vv. 81-99) de esta sección central se presenta como consecuencia del desarrollo precedente ("así"), para constatar la *distancia* entre realidad y lenguaje, "entre la realidad y su imagen escrita" (v. 86); "no se cruzarán nuestros caminos" (v. 84) porque, como sabe el lector de "El sueño de Escipión", "entre ambos modos de escritura [vida y poema] / no hay corrección posible" (Carnero 2010: 234). Esa distancia entre el discurso de la vida y el de la poesía es la distancia que se establece como correlato de la analogía culturalista y que marca el espacio indeterminado de la connotación y la polisemia, "el territorio inexplorado" (v. 87) en el que el poema "significa"; sin *distancia*, como quería Ortega (1987: 57-61), no hay perspectiva, no hay arte, no hay mirada posible. Si el poema se define como "un mensaje polisémico finito" (Carnero 2007: 25), sus límites se encuentran, como expone "Discurso del método", en *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (1974), entre "la univocidad del significado" y "la completa incertidumbre / que produce un mensaje caótico" (Carnero 2010: 243-244). Es, por lo tanto, en "la articulación dudosa / entre el plano de la expresión y el plano del contenido", en ese "territorio inexplorado", donde surge el significado. Se comprende, así, la referencia a la *Paradoxe sur le comédien*, de Diderot, y a "Autopsicografía", de Pessoa, y al poema "Mi solo y otro" (v. 83), de Juan Ramón Jiménez: el único modo de ser en el arte es la alteridad (ser como otro, ser "solo y otro"), ser en la distancia. Si los versos de Pessoa, en el juego metaliterario, desvelan la ficción del sujeto lírico y señalan los límites de la capacidad expresiva del lenguaje, las palabras de Diderot tratan de desvelar la convencionalidad del vínculo entre autor y sujeto lírico, mediante el análisis de la emotividad representada. Ambas citas inciden justamente en aquello que representan en su actualización intertextual: la ficcionalidad del sujeto lírico ("un sujeto autobiográfico ficcionalizado" [Combe 1999:

145]), el efecto de realidad que produce la ficción y la dimensión intertextual (el cruce de discursos ajenos) que define toda escritura. El discurso metapoético no hace sino desdoblar ese proceso. Los versos de *Tristia*, de Ovidio, evocan una sensación de exilio semejante a la del autor latino (implícitamente podrían evocarse algunos poemas de Luis Cernuda) y apuntan a un cierto sentimiento elegíaco. El talento como causa del destierro ("*Ingenio [sic] fuga parta meo*", *Tristia* I, 1º) y la risa de los bárbaros ante las palabras latinas ("*Rident stolidi verba latina getae*", *Tristia* V, 10º) adquieren un sentido diferente en el contexto que evoca el poema contemporáneo, un sentido de exclusión de una cultura cuyos referentes no se comparten, que acaba determinando la incomunicación y que tiene un claro efecto metapoético: "si [la escritura] acaba siendo superflua ante la mirada de los que no entienden ni quieren entender, podría serlo también para el propio escritor" (Carnero 2007: 271).

El poema se cierra (vv. 100-112) retomando la hipótesis inicial, mediante la interrogación ("¿Por qué…?"), desde la reflexión realizada en la parte nuclear del texto. La distancia propugnada se materializa, así, en dos espacios simbólicos contrapuestos: el teatro, lugar simbólico por antonomasia de la representación de la idealización ficticia, que al aparecer vacío, sin público, se convierte en símbolo de la incomunicación, a la que alude el texto; el campo de tenis "como espacio del juego que simboliza la palabra intercambiada en el diálogo, y no perdida en el autismo de una expresión sin respuesta" (Carnero 2007: 124). Ambos espacios, que representan dos "mundos" de especulación diferentes, están separados por el ámbito de la posibilidad ("quizás al otro lado / alguien escuche el ruido", vv. 105-106), que proyecta la realización del imposible que propugna el poema ("oír las voces del silencio hablado", v. 110) en un más allá de las palabras que lo enuncian, en su potencialidad performativa; "en otro mundo […] / pero no en este", pues, como concluyen las palabras de *L´Homme approximatif*, de Tristan Tzara, "*jamais / parole n'a franchi le seuil des corps*". La palabra poética sólo puede franquear el espacio entre dos cuerpos, comunicar, en una utopía lingüística que choca con su propia naturaleza. La palabra poética aúna, así, triunfo y decepción: la certeza de la incapacidad de comunicar y la posibilidad de trascendencia. El *más allá del lenguaje* que evoca el poema, de este modo, retoma el modelo romántico de la inefabilidad, pero lo reformula desde perspectivas postestructuralistas.

Conclusiones

A fin de comenzar a esbozar una serie de conclusiones, cabría preguntarse qué es lo que fingen las palabras en "Ficción de la palabra". Podría responderse, quizás de un modo tautológico, que fingen lo que pretenden fingir; fingen decir lo que realmente dicen; es decir, fingen el lenguaje en el propio acto de decirse, incidiendo simultáneamente en la ficcionalidad del discurso poético. Si tal como planteó Ortega y Gasset (1987: 151), la función del arte no consiste en "narrarnos las cosas, sino en presentárnoslas como ejecutándose", es evidente que, en su ejecutividad, la obra artística reitera sin cesar su carácter sígnico. Lo definitorio del discurso poético sería precisamente presentarnos el lenguaje ejecutándose, en el acto mismo de decirse; de donde se deduce que "lo dicho por la lírica es el decir, el ser ejecutivo de la acción de discurso que emerge como presencia" (Pozuelo 1998: 59); reiterar sin cesar su carácter de signo. "Ficción de la palabra" representa justamente ese decirse ejecutivo. Pero, al mismo tiempo, desde una perspectiva wittgensteiniana, podríamos concluir también que en "Ficción de la palabra", las palabras fingen decir aquello que no diciendo dicen, lo que está dicho en su indecibilidad en lo dicho y también lo indecible que se muestra en el silencio. Tal como lo expresó Martínez Bonati en su crítica a la *Teoría de la expresión poética* (1952), de Carlos Bousoño: "Lo lírico ocurre, o se produce, como algo que se pone de manifiesto a través de lo dicho, sin ser, precisamente, dicho" (Martínez Bonati 1972: 198). Es evidente que ahí el poema se abre a una superación de los planteamientos formalistas y estructuralistas. Desde una perspectiva pragmática, el poema apunta a un *más allá del lenguaje*, cuya realización, presente como indicio en el propio discurso, se encuentra paradójicamente más allá del discurso que lo enuncia, en una formulación utópica que comienza a realizarse en su propia enunciación. Esto justifica, por ejemplo, que la figura del autor se proyecte en el discurso formulando elementos hermenéuticos y propugnando un modelo de lector, haciendo evidente en el juego metapoemático el desdoblamiento en la figura autorial (autor / autor implícito) y en la figura lectorial (lector implícito representado / no representado). El propio carácter del metapoema como un discurso doble, como un discurso que hace evidentes sus dos planos, sus dos niveles, apunta a su performatividad (Casas, Arturo

2011. *Vid.* Casas, Arturo 2012: 3-15) en la instancia lectora que propugna el texto, donde se realiza como unidad. Si en algo incide, en este sentido, "Ficción de la palabra" es justamente en esa conciencia de que es en el acto de lectura donde "descubrimos la parte no formulada del texto" (Iser 1987: 233) y donde se cumple el proceso comunicativo. Son precisamente los elementos de indeterminación que caracterizan todo texto y que definen el texto lírico, manifiestos en este caso en la tensión entre comunicación e incomunicación, los que propugnan la importancia de esa instancia lectora implícita en el texto. Es evidente que esas marcas metatextuales no representan un efectivo control del texto por el emisor, sino una simulación de control, subrayando su ficcionalidad (Sánchez Torre 1993: 56-57). Esa misma indeterminación que plantea "Ficción de la palabra" se proyecta sobre el sujeto lírico, sobre el *yo* del poema, que en el dinamismo de la ficcionalización, no está nunca acabado y que sólo se crea en y por el poema, que adquiere así un valor performativo (Combe 1999: 153); el mismo efecto y valor performativo del poema puede comprobarse en la instancia receptora.

Se ha señalado que "el caso límite de coincidencia entre situación de escritura y enunciación […] es la presentación temática del propio proceso de escritura" (Luján Atienza 2005: 122). En estos casos, al que sin duda puede adscribirse la metapoesía en general y "Ficción de la palabra" en particular, se tematiza el propio acto comunicativo, se pone de relieve mediante redundancia un presupuesto que tácitamente acepta el lector. El acto comunicativo, no lo que se comunica, deviene ficticio y lo que el poema patentiza no es tanto la coincidencia entre situación de escritura y enunciación, sino la representación de esa coincidencia. En consecuencia, el metapoema, en cuanto ficción de la enunciación, *representa* todas las instancias implícitas en la comunicación lírica, haciendo ascender al nivel discursivo los elementos que se desarrollan en el nivel textual (Dällenbach 1991: 95-100), y provocando una tensión entre dichas instancias (representación / no-representación) y ambos niveles (textualidad / discurso). Si en el proceso autocomunicativo que define todo poema lírico, todas las figuras textuales se comportan como imágenes del *yo* como presencia textual de la figura autorial, el metapoema hace evidente la distancia entre *autor* y *poeta* (Lázaro Carreter 1990: 36-37), y entre las figuraciones implícitas de este último. Lo mismo sucede en la instancia receptora (*vid.* Luján Atienza 2005: 215-219),

donde el lector implícito *representado*, a que alude el texto, y el *no representado*, que postula el texto poético, plantean una tensión semejante; la distancia entre uno y otro marca justamente la distancia entre la incomunicación y la comunicación del texto, y justifica precisamente la pertinencia de un discurso que, cuestionando su propia comunicabilidad, se postula como antidiscurso. La débil circunstanciación del discurso lírico hace que el propio poema cree su contexto, que no es otro que el lenguaje, por el que las palabras tienden a convertirse en signos de palabras, índices de signos; la figuración metapoética no hace sino incidir en esa signicidad del lenguaje en el poema, en que no hay un más allá del lenguaje, aunque se especule con su imaginación. Todo metapoema plantea, pues, un doble juego, por el que, por un lado, convierte en inmanentes los roles pragmáticos (Pozuelo 1999: 181) y, por otro, representa a nivel discursivo las instancias textuales.

La distinción entre un nivel metatextual y un nivel metaliterario (Dällenbach 1991: 95-100 y 120-123) resulta operativa en el ámbito de la poesía (Casas, Arturo 2005: 77) y se actualiza en "Ficción de la palabra". El metapoema, así, no sólo atiende al "conjunto de los enunciados que éste [un texto literario] despliega para la tematización de la reflexión sobre la literatura" (Sánchez Torre 1993: 65), sino también al "conjunto de enunciados que incorporan la reflexión del texto sobre sí mismo" (Sánchez Torre 1993: 43). Tal diferenciación no sólo supone una distinción entre explicitud e implicidad (todo poema, de hecho, es un metapoema, supone una función metapoética), sino también una distinción de niveles entre la tematización y la realización textual; apunta, pues, al modo en que lo tematizado se incorpora al texto. En este sentido, desde el primer momento "Ficción de la palabra" no sólo tematiza la reflexión sobre el proceso de escritura poética, sino que también la textualiza, cuestionando el proceso enunciador que lo formaliza en cuanto texto. Desde los elementos paratextuales (título, autoanotación, etc.), hasta las preguntas sobre el sentido y el desarrollo del propio proceso textual, pasando por la estructura indagatoria que procede por círculos concéntricos y que pone de relieve el modelo analógico[7] que enuncia, subrayando la incapacidad de decir, la indeterminación y la

[7] "Y procediendo por analogía, / que es el modo de ser de este parágrafo", en "El sueño de Escipión (III)" (Carnero 2010: 235).

necesaria polisemia como elementos centrales del discurso poético; o el proceso dialéctico y dialógico que propugna; o la intertextualidad que define toda escritura como cruce polifónico de discursos, manifiesta en la heteroglosia; o la disolución de la figura autorial en el propio proceso enunciativo y el proceso de desdoblamiento paralelo en la instancia receptora: todos esos elementos apuntan, sin duda, a una textualización efectiva de los elementos tematizados a lo largo del poema.

En fin, a la pregunta ¿de quién es la mano que mueve la pluma?, tal vez pudiera responderse con una imagen de Escher en que la mano que dibuja es a su vez la mano dibujada. Sin duda, en "Ficción de la palabra" la mano que mueve la pluma es la mano movida por la pluma; la mano que escribe es la mano escrita, que también nos escribe a nosotros como sus lectores y nos proyecta a un universo de discursos.

BIBLIOGRAFÍA

Alter, Robert (1975): *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press.

Amorós Moltó, Amparo (1991): *La palabra del silencio. (La función del silencio en la poesía española a partir de 1969).* Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Austin, J. L. (1990): *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

Barthes, Roland (2002): *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.

Baudelaire, Charles (1992): "Richard Wagner et *Tanhaüser* a Paris", en *Œuvres complètes*. Paris: Robert Laffont, 849-872.

Blanchot, Maurice (1991): *El espacio literario.* Barcelona: Paidós.

Bousoño, Carlos (1983): "La poesía de Guillermo Carnero", en Carnero, Guillermo: *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966-1977)*. Madrid: Hiperión, 9-68.

Cabo Aseguinolaza, Fernando (1998): "Entre Narciso y Filomela: enunciación y lenguaje poético", en Cabo Aseguinolaza, Fernando / Gullón, Germán (eds.) (1998): *Teoría del poema: La enunciación lírica*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 11-39.

Camarero, Jesús (2004): *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Barcelona: Anthropos.

Campbell, Federico (1971): *Infame turba.* Barcelona: Lumen. (nueva ed.: [1994]: *Infame turba. Entrevistas a pensadores, poetas y novelistas en la España de 1970.* Barcelona: Lumen).

Carnero, Guillermo (1983): "La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano", en *Revista de Occidente*, 23 (abril), 43-60.

— (1983): *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966-1977)*. Madrid: Hiperión (2.ª ed. La 1.ª: 1979).

— (1998): *Dibujo de la muerte. Obra poética.* (Ed. Ignacio Javier López). Madrid: Cátedra.

— (1999): *Verano inglés*. Barcelona: Tusquets.

— (2002): *Espejo de gran niebla*. Barcelona: Tusquets.

— (2007): *Poéticas y entrevistas (1970-2007)*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27.

— (2010): *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990).* (Ed. Ignacio Javier López). Madrid: Cátedra (2.ª ed.).

— (2012): "*Por signos de letrado*: imaginario cultural y autoanotación", en Vauthier, Bénédicte / Gamba Corradine, Jimena (eds.): *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*. Salamanca: Universiddad de Salamanca, 23-31.

Casas, Ana (ed.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.

Casas, Arturo (2005): "Metapoesía y (pos)crítica: punto de fuga", en Gil González, Antonio J. (ed.): *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, monográfico de *Anthropos*, 208, 71-81.

— (2011): "About Metapoetry and Performativity", en *Comparative Literature and Culture*, 13.5 (december).

— (2012): "Preliminar: acción pública del poema", en *Tropelías*, 18, pp. 3-15.

Celaya, Gabriel (1971): *Exploración de la poesía* (3.ª ed.). Barcelona: Seix Barral. Recogido en: (2009): *Ensayos literarios.* (Ed. Antonio Chicharro). Madrid: Visor.

— (1972): *Inquisición de la poesía*. Madrid: Taurus. en: (2009): *Ensayos literarios.* (Ed. Antonio Chicharro). Madrid: Visor.

Combe, Dominique (1999): "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía", en Cabo Aseguinolaza, Fernando (ed.): *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros, 127-153.

Corti, Maria (1976): *Principi della comunicazione letteraria*. Milano: Bompiani.

Dällenbach, Lucien (1991): *El relato especular*. Madrid: Visor.

Eliot, T. S. (1941): *Selected Essays*. London: Faber & Faber.

Ferrari, Marta B. (2001): *La coartada metapoética: José Hierro, Ángel González, Guillermo Carnero.* Mar del Plata (Argentina): Editorial Martín.

Ferraté, Juan (1968): *Dinámica de la poesía*. Barcelona: Seix Barral.

Frege, Gottlob (1996): *Escritos filosóficos*. Barcelona: Crítica.

Gass, William H. (1974): *La ficción y los personajes de la vida*. Buenos Aires: Juan Goyanarte.

Genette, Gérard (2004): *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Seuil.

González, Ángel (1974): *Juan Ramón Jiménez*. Madrid-Gijón: Júcar.

González de Ávila, Manuel (2005): "Metalengua y metalenguaje: de la necesidad de lo imposible", en Gil González, Antonio J. (ed.): *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, monográfico de *Anthropos*, 208, 29-41.

González Muela, Joaquín (1976): "Dos poemas de Guillermo Carnero", en Willard F. King (ed.): *Poemas y ensayos para un homenaje*. Madrid: Tecnos, 80-87.

Hamburger, Käte (1995): *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor.

Herrnstein Smith, Barbara (1993): *Al margen del discurso. La relación de la literatura con el lenguaje*. Madrid: Visor.

Hjiemslev, Louis (1980): *Prolegómenos para una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

Hutcheon, Linda (1984): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London-New York: Routledge.

Iser, Wolfgang (1987): "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", en Mayoral, José Antonio (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros, 215-243.

Jakobson, Roman (1980): "El metalenguaje como problema lingüístico" (1956), en *El marco del lenguaje*. México: FCE, 81-91. Recogido en: (1988): *Obras selectas.* Madrid: Gredos, I, 369-376.

— (1981): *Estudios de lingüística general*. Barcelona: Ariel.

Lanz, Juan José (1994): *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*. Mérida. Editora Regional de Extremadura.

— (2000): *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968. (Elementos para la elaboración de un marco histórico-crítico en el período 1962-1977).* Bilbao. Universidad del País Vasco-

Euskal Herriko Unibertsitatea.

— (2008): *Alas de cadenas. Estudios sobre Blas de Otero*. Sevilla: Renacimiento.

— (2011): *Nuevos y novísimos poetas, en la estela del 68*. Sevilla: Renacimiento.

Lázaro Carreter, Fernando (1980): *Estudios de lingüística*. Barcelona: Crítica.

— (1990). *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra.

Levin, Iuri I. (1986): "La lírica desde el punto de vista comunicativo", en *Criterios* (La Habana), 13-20 (enero-diciembre), 101-119.

López, Ignacio-Javier (1989): "El olvido del habla: Una reflexión sobre la escritura de la metapoesía", en *Ínsula*, 505 (enero), 17-18.

— (2010): "Introducción", en Carnero, Guillermo: *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990).* (Ed. Ignacio Javier López). Madrid: Cátedra (2.ª ed.), 11-80.

Lotman, Iuri M. (1998): "Sobre los dos modos de la comunicación en el sistema de la cultura", en *La semiosfera, II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio.* (Ed. Desiderio Navarro). Madrid: Cátedra-Universitat de València, 42-62.

Luján Atienza, Ángel Luis (2005): *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco Libros.

Martínez Bonati, Félix (1972): *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Seix Barral. (3.ª ed. revisada: (1983): Barcelona: Ariel).

Mayhew, Jonathan (1994): *The poetics of self-consciousness. 20th century Spanish poetry.* Lewisburg: Bucknell UP.

Méndez Rubio, Antonio (2004): *Poesía' 68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Ohmann, Richard (1986): "Los actos de habla y la definición de literatura", en Mayoral, José Antonio (ed.): *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros, 11-34.

Ortega y Gasset, José (1987): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa-Calpe.

Paz, Octavio (2004): *El arco y la lira*. Madrid: FCE.

Paz Gago, José María (1999). *La recepción del poema. Pragmática del texto poético*. Kassel: Universidad de Oviedo-Reichenberger.

Pérez Parejo, Ramón (2002): *Metapoesía y crítica del lenguaje. De la generación de los 50 a los novísimos*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

— (2007): *Metapoesía y ficción: Claves de una renovación poética (Generación de los 50-Novísimos)*. Madrid: Visor.

Poe, Edgar Allan (1973): *Ensayos y críticas*. Madrid: Alianza.

Poe, Edgar Allan *et al.* (2010): *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

Pozuelo Yvancos, José María (1997): "Lírica y ficción", en Garrido Domínguez, Antonio (ed.): *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros, 241-268.

— (1998): "¿Enunciación lírica?", en Cabo Aseguinolaza, Fernando / Gullón, Germán (eds.): *Teoría del poema: La enunciación lírica*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 41-75. Recogido en: (2009): *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva, 19-47.

— (1999): "Pragmática, poesía y metapoesía en 'El poeta', de Vicente Aleixandre", en Cabo Aseguinolaza, Fernando (ed.): *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros, 177-201. Recogido en: (2009): *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*. Madrid: Biblioteca Nueva, 141-161.

Prat, Ignacio (1982): "La página negra. (Notas para el final de una década)", en *Poesía*, 15 (verano), 115-122.

Prieto de Paula, Ángel L. (1996): *Musa del 68. Claves de una generación poética.* Madrid: Hiperión.

Provencio, Pedro (1988): *Poéticas españolas contemporáneas, II. La generación del 70.* Madrid: Hiperión.

Rabaté, Dominique (1996): "Énonciation poétique, énonciation lyrique", en Rabaté, Dominique (ed.): *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 65-79.

Riffaterre, Michael (1978): *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana

University Press.

— (1979): *La production du texte*. Paris: Seuil.

Romano, Marcela (2002): *Imaginarios re(des)encontrados: Poéticas de José Ángel Valente*. Mar del Plata (Argentina): Editorial Martín.

— (2003): *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar del Plata (Argentina): Editorial Martín.

Russell, Bertrand (1992): "Apéndice: Introducción de B. Russell al *Tractatus*", Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza, 185-197.

Sánchez Torre, Leopoldo (1993): *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

— (2005): "Metapoesía española contemporánea: 'celadas' novísimas y complicidades realistas", en Gil González, Antonio J. (ed.): *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, monográfico de *Anthropos*, 208, 115-121.

Scarano, Laura (2000): *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata (Argentina): Melusina.

— (2003): "Blas de Otero: una poética de la 'página rota'", en *Ínsula*, 676-677, 20-23.

— (2007): *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Mar del Plata (Argentina): Ed. Biblos.

— *et al*. (1994): *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Mar del Plata (Argentina): Ed. Biblos-Universidad Nacional de Mar del Plata.

— *et al*. (1996): *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario (Argentina): Beatriz Viterbo Editora.

Searle, John (1994): *Actos de habla*. Madrid: Cátedra.

Stierle, Karlheinz (1999): "Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin", en Cabo Aseguinolaza, Fernando (ed.): *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros, 203-267.

Talens, Jenaro (1981): "(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión", en Martínez Sarrión, Antonio: *El centro inaccesible. (Poesía 1967-*

1980). Madrid: Hiperión, 7-37. Recogido en: (2000): *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*. Madrid: Cátedra.

— (1989): "La coartada metapoética", en *Ínsula*, 512-513 (agosto-septiembre), 55-57.

Valéry, Paul (1990): *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.

Wahnón, Sultana (1998): "Ficción y dicción en el poema", en Cabo Aseguinolaza, Fernando / Gullón, Germán (eds.): *Teoría del poema: La enunciación lírica*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 77-110.

Waugh, Patricia (1984): *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London-New York: Routledge.

Wittgenstein, Ludwig (1992): *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza.

APÉNDICE

Carnero, Guillermo (2002): "Ficción de la palabra", en *Espejo de gran niebla*. Barcelona: Tusquets.

Ficción de la palabra

¿Por qué habría de hacerlo con palabras?
Ya sé cómo se acude a ese viaje:
una maleta usada donde hieden y brillan
ropas que otros lucieron y sudaron,
con las que descubrir el paraíso
y despojar el árbol de la ciencia:
en el vaho que cubre una ventana
inscribirla por siempre con el dedo.
Para qué con palabras
cuando puedo escribir como en su ser reposan
en certidumbre de inmovilidad
dos alas no distintas de su vuelo;
como un marino que trazara en aire
la ecuación de su rumbo, desdeñando
el logro de la ruta sin sorpresa;
un músico que oyese ante el papel
sonar su melodía con los ojos;
un astrónomo ciego
que viese en haz de leyes matemáticas
la órbita de una luna nunca vista.
Un texto presentido en sus imágenes,
completo en su verdad pero no escrito,
sobre el que no volcaran su extrañeza
los monos que levantan la cortina
a cambio de no ser.
Como el animal noble
sabe llegado el tiempo de la muerte
al fallarle las fuerzas, y se aparta
para caer, buscando paz y sombra,
sin resistencia, huyendo el vocerío:
ante la extranjería de sus ojos
huye la realidad rendida y abrasada

con menos llama, con mayor ceniza,
agua fugaz de imágenes dudosas
hacia lo gris y turbio de su ocaso,
cubriéndose de frío y de gran niebla.
Si he de entregarlo en agua detenida,
en espejo enmarcado, allí será
sólo ceniza y heces de palabras
caídas hasta el fondo como cieno
desposeído del ardor de la llama
si no desciende un ángel y lo lleva
a ser agua candente de milagro.
No he visto entre vosotros tanto ángel.
El mío no es muy grata compañía:
se complace en lo raro y en lo solo,
sellándome los labios con el dedo.
Cuando muera pondréis en una caja
de cartón, con mis trajes y mis fotos,
las preguntas que tuve que guardarme
por no encontrar espejo, pues ninguna
existe sin respuesta de otros ojos.
Escribo para nadie y poco, siempre
para saber de mí, y algunas veces
el papel me devuelve esa mirada
–imán, rumbo y objeto de sí misma–
que conocí y recuerdo vagamente,
alguien que se podría parecer
a mi retrato.
Rostros que se mezclan
sin color, arrastrados
por el imán del tiempo.
Cuando dije
"J'écris toujuours avec un masque sur le visage",
I loved not less, though less the show appeared.
Luego, muy pronto, supe cuánta trampa
acecha en la espesura del lenguaje
–otro sueño que anhela paraísos–,
en cuánta soledad y en qué desierto
une el cielo y la tierra
una columna ardiente de palabras:
es vida de belleza imaginada,
no admite su silencio compañía.

Descifré las mentiras del tesoro
–derecho de llegar hasta la luz
de la renuncia y el despojamiento
que sólo legitima la riqueza–
y me visteis oscuro
Ícaro de discursos racionales.
Busqué la sencillez de la verdad desnuda,
la verdad de la arcilla, la manzana y el cuerpo,
pero el cuerpo volvía a su idea pintada
por Boucher, y la manzana
a la manzana de Cézanne.
Así
es ley y hechura del conocimiento
en su región desierta, sola y otra,
que no se cruzarán nuestros caminos:
Ingenio fuga parta meo.
Entre la realidad y su imagen escrita
hay un gran territorio inexplorado;
sólo quien lo recorre significa.
Si coinciden ya no hay tierra de nadie,
y al perderse la voz sin espesura
no hay más significado que la inepcia
para significar.
Mais portez au théâtre
votre ton familier, et vous verrez combien
vous serez pauvre et faible: vous serez ridcule.
Les larmes du comédien descendent de son cerveau
une fois à la hauteur de son fantôme;
así *llega a fingir que es de verdad dolor*
el que de verdad siente.
Rideant
stolidi verba latina getae.
¿Por qué, si está el teatro
vacío, si la obra
ha terminado, y público no existe,
aún seguimos viniendo actores
para lanzar palabras contra el muro?
Quizás al otro lado
alguien escuche el ruido.
En otro mundo habrá campos gloriosos
para jugarnos la palabra al tenis,

inundados de luz, donde podremos
oír las voces del silencio hablado,
pero no en este, *car jamais*
parole n'a franchi le seuil des corps.

Nota final

El quinto poema de este libro incorpora fragmentos –en ocasiones modificados– de Diderot (*Paradoxe sur le comédien*), Juan Ramón Jiménez ("Mi solo y otro"), Sor Juana Inés de la Cruz (un soneto), Valery Larbaud ("Le masque"), Ovidio (*Tristia*, I, 1ª, y V, 10ª), Pessoa ("Autopsicografía"), Quevedo (dos sonetos), Santa Teresa (*Libro de la vida*), Shakespeare (soneto 102) y Tristán Tzara (*L'Homme aproximatif*).

DIARIO DE MUERTE Y POESÍA.

YO NO PUEDE SER OTRO

Constanza Ramírez Zúñiga

P. Universidad Católica de Chile

Chile

Resumen: En mayo de 2006 Gonzalo Millán, poeta chileno, fue diagnosticado de cáncer terminal, por lo que se encontró de cara al límite y frente a la certeza de que la dimensión completa de su Yo estando/siendo en el mundo comenzaba el proceso de aniquilación. Aquello lo llevó a escribir *Veneno de escorpión azul. Diario de vida y de muerte*, libro póstumo en el que se instala a sí mismo como centro del texto, reconstruyendo así una subjetividad encarnizada en el despliegue de la degeneración del cuerpo biológico y sus autorrepresentaciones metafóricas. Esta operación imprime un corte con la obra poética anterior de Millán, a la vez que nos obliga a pensar los vínculos entre muerte y escritura y cómo estos se entrelazan en la literatura. Puntos que analizamos aquí*.

* Este trabajo se inscribe en el Proyecto de investigación FONDECYT, Chile. Investigador responsable: Leonidas Roberto Hozven Valenzuela.

I. Antes y después. Elecciones de cómo poblar la agonía

Corre el año 2006.

Hasta mayo, para Gonzalo Millán, corre tranquilo o con la agitación de la cotidianidad. Hasta mayo. Hasta que se le diagnosticó cáncer en fase terminal. "La noticia del cáncer lo cambia todo, antes y después de mayo 06" (Millán 2006), anota entonces en la bitácora que comienza a escribir.

La noticia de muerte interrumpe su cotidianidad, le dibuja un punto que abre una diferencia y construye un 'antes' y un 'después'. 'Antes' que queda como un pasado al que apenas se recurre y un 'después' que anunciado, se vive y rescata en el presente de la escritura de *Veneno de escorpión azul. Diario de vida y de muerte* (*V.E.A*), publicado póstumamente en 2007, y que resulta, quizás, como respuesta a la pregunta que figura en la anotación, "Distraído medito sobre como amoblaré mi agonía" (Millán 2007: 12).

El después es el espacio de la agonía que se comienza a llenar con la escritura.

La certeza de que el autor está muriendo constituye el núcleo fundamental del libro, desde el cual se tensionan los vínculos entre él y su escritura. La muerte lo cambia todo.

A partir de aquella constatación, el objetivo de mi trabajo es rastrear la reorganización de sentidos que obliga la conciencia de muerte, frente a lo cual me veo obligada a rastrear el cruce de lenguaje, muerte y literatura.

II. Lenguaje y escritura. Necesidades de decir(se) la muerte

En "Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte", Sigmund Freud sostiene que a nivel de consciencia, el ser humano sabe que 'el hombre muere', y se dice a sí mismo que la muerte es el desenlace necesario de toda vida, que cada hombre debe a la naturaleza una muerte

y tiene que estar preparado para pagar su deuda. En resumen: la muerte es algo natural, incontrastable e inevitable. Sin embargo, nadie cree en su propia muerte, es más, ni siquiera se la puede imaginar, y aún haciendo el ejercicio voluntarioso, permanece siempre como un simple observador.

Lo anterior, según Freud, se explica en tanto que a nivel inconsciente, cada uno está convencido de su inmortalidad, puesto que nada instintivo le hace creer algo distinto, si no que, por el contrario, la parte más profunda de la psiquis está compuesta por mociones[1] pulsionales que lo llevan a sentirse como si fuera inmortal.

El inconsciente, seguirá el psicoanalista, no conoce nada absolutamente negativo, esto es, ninguna negación, los opuestos coinciden en su interior y por eso la muerte propia no tiene cabida, puesto que esta sólo puede tener un contenido negativo.

De esta manera, para llegar a naturalizar la muerte, y luego pensarla para sí, se necesita la entrada al lenguaje, entendiendo este como la simbolización sinónima de la muerte del objeto, el transubstanciarse en significado. Proceso simbólico que da origen a la conciencia, al ser y no ser de las cosas y del sujeto. (cfr en Žižek, 2008:43). En la entrada al lenguaje el sujeto entra a la interacción con el otro, y de ahí que, interiorizando la muerte de ese que no es él, puede acercarse a pensar la propia muerte.

---

[1] Esta noción no debe ser confundida con el concepto de 'pulsión de muerte' que Freud acuñó en su descripción del aparato psíquico. En *Más allá del principio de placer*, Freud dirá que la sucesión de los procesos anímicos es regulada por el principio de placer, esto es que el aparato psíquico se esfuerza por mantener baja la excitación que provoca el displacer: "En el alma existe una fuerte tendencia al principio de placer, pero ciertas otras fuerzas o constelaciones la contrarían, de suerte que el resultado final no siempre puede corresponder a la tendencia del placer (Freud 2010: 9). Estas pulsiones corresponden al principio de realidad (censura) y la pulsión de muerte. Ésta última será descrita por Paulina Corsi como el impulso de volver al estado inorgánico desde donde emergió, espacio donde se acaban todos los deseos, y se encuentra el fin de las tensiones. La pulsión de muerte, es una necesidad primaria de lo viviente para regresar a lo inanimado. En ella opera lo demoníaco, la destrucción, y disolución de lo vivo. Se trata de un espacio inaccesible en el que impera el "principio de nirvana, que tiende al cero absoluto, a la reducción completa de las tensiones, donde se anula la diferencia, la individualidad y donde lo vivo muere." (Corsi 2002: s/p). El espacio de la pulsión de muerte se supone previo a la existencia, por lo que su lugar está inserto en la memoria, y se lucha por volver a él. En ese sentido la pulsión de muerte no se refiere a la muerte en sí, sino al impulso de destrucción que rige al sujeto.

En el proceso de pensar su propia muerte, Millán escribe: "La mortalidad se hace una pena. La vida que te queda un duelo" (2007:17), de ello afirmamos que se resignifica el tiempo de vida ante la muerte, pasando a ser el tiempo del desprendimiento de sí.

Desde los términos psicoanalíticos, el 'duelo fundamental' se comprende como el proceso de la denegación de la pérdida primaria, para luego reemplazarla en el campo simbólico, es decir, en primer lugar negar el corte con el objeto, para luego suplirlo y desde ahí aceptar la pérdida. El ser hablante debe transponer. Trans-poner: en griego *metaphorein*, sentido final de todo lenguaje, que lo entenderemos como "una traducción, pero en un registro heterogéneo, de aquello donde se opera la pérdida afectiva, la renuncia" (Kristeva 1991:40). Así su destino es transponer más allá o desviado, dando fe de la elaboración de un duelo fundamental, y sucesivo. Es decir, aceptar la pérdida mediante la significación de esta.

Si el duelo no se cumple, el sujeto "renuncia a significar y se sumerge en el silencio del dolor o en el espasmo de las lágrimas que conmemoran los nuevos encuentros con la Cosa" (Kristeva 1991: 40), ya perdida para siempre, cayendo en la cuenta de que su fundamento se constituye en una separación, en una fractura.

A partir de ahí, entonces, la traducción, el destino del hablante, detiene su marcha hacia los lenguajes externos, aquellos signos alejados del lugar del dolor. Se termina la traducción, cuando se ha renunciado a significar.

Si es que eso sucede, deviene la melancolía, lo que en la vida adquiere el sentido de un abismo de tristeza, de dolor incomunicable que absorbe, a veces y a menudo duraderamente, "hasta hacernos perder el gusto por cualquier palabra, cualquier acto, inclusive el gusto por la vida" (Kristeva 1991: 9). Así la vida se vuelve "una existencia sin vigor". La manera de combatir dicho desastre radica en la posibilidad de reemplazo simbólico de ese objeto, y así "para el ser hablante, la vida tiene sentido: es, por lo demás, el apogeo del sentido." (Kristeva 1991: 12).

Esta significación del duelo fundamental la extrapolaremos a 'dejarse ir' o a elaborar y permitir la separación de sí mismo que intenta hacer quien se sabe en el límite de la vida, trasponer su dolor, desprenderse de sí mediante la significación de sí en otro lugar.

De esa manera, gracias a la representación psíquica mediante el lenguaje el individuo encuentra una solución de lucha o de fuga, puesto que, "El ser humano habla, imagina, piensa la lucha, lo cual le impide replegarse en la inacción o hacerse el muerto, herido por frustraciones y ofensas." (Kristeva 1991: 40).

Ahí reside la diferencia entre el hombre y el animal, puesto que este último sólo puede comportarse y hacer acciones instintivamente, sin salir de sí. De esa forma "el triunfo sobre la tristeza se da por la capacidad del Yo para identificarse, esta vez no con un objeto perdido, sino con una tercera instancia –padre, forma, esquema" (Kristeva1991:27). Es así que la relación del sujeto y su muerte, se establece y subsana en un valor de lenguaje.

Desde esa perspectiva, veremos que la escritura en V.E.A, se constituye como un intento extremo (y desesperado) de naturalizar la propia muerte. En esta operación el sujeto se simboliza saliendo de sí, observándose desde otro lugar, lo cual, a su vez, constituye un proceso textual que funciona como lucha frente a la muerte. Ese es el doble movimiento que se constituye en *V.E.A.*

III. El que muere soy yo. Transfiguraciones literarias

Vladimir Jankélévitch sostiene que

> Entre el somos anónimo, que es Todos y Nadie, por una parte, y yo mismo por otra, la diferencia es realmente metafísica; a condición de que por *mi mismo* ya no se entienda en *yo*, es decir, el concepto gramatical de la primera persona, sino *yo* pura y simplemente, yo, sin artículo, yo que dice *yo* aquí mismo y en este mismo instante; yo, la persona que habla. (2002: 31)

En este punto observamos el gran cambio que instala la noticia del cáncer: ya no se es 'yo' deíctico que se llena discursivamente y que se equipara con la simultaneidad de 'todos' y 'nadie', instalados en el espacio óntico-cotidiano, sin la conciencia de que cada uno 'es'.

Por el contrario, quien muere, descubre que se trata del 'yo' en tanto que 'yo me aniquilo', por lo tanto, es el 'yo' que se descubre en el fracaso fundamental de su condición humana: 'yo' mortal. Se asoma, por lo tanto, a la condición ontológica de que se es un ser, en el espacio de la incomprensión de ese espacio.

En la dimensión humana de ese yo, se descubre además que es nadie más que él, esto es, descubre la profundidad de la más absoluta soledad,

> Aquello que es verdad de la conciencia con relación a la muerte de otro: los vivos *asisten* al moribundo durante sus últimos instantes, y después *acompañan* al muerto hasta su última morada: pero al moribundo mismo, nadie le acompaña; nadie le acompaña mientras da el paso solitario. (Jankélévitch 2002: 208)

Escribe Millán: "Inseguro, también está la zozobra de la agonía a solas, el dolor intransferible. La mudanza indecible y muda" (2007: 62), desde lo cual sustraemos, además de la soledad, la incomunicabilidad de su agonía, lo cual tensiona todas las posibilidades y sentidos de su escritura.

La muerte propia, se traduce, necesariamente, en una exacerbada conciencia de sí mismo y de sus límites, de ahí que todo el despliegue que se realice en torno a ella es a partir de una subjetividad ineludible, que parte desde sí, para volver nuevamente a sí. Así, escribe Millán: "Ahora me preocupo solo de mí, me olvido de los otros. Me interno en el ensimismamiento porque veo con alarma que el barquero aborda su nave" (2007:13)

De esta forma *V.E.A* resulta ser un libro en el que conviven indistintamente anotaciones de bitácora, y fragmentos de poemas, constituyendo así una obra *sui generis*. Conciente de ella, declara el autor en el epígrafe que abre el texto,

> Diario morir/ diario vivir
> Diario de vida/ diario de muerte
> Hechos consumados/ desechos consumados
> El día a día. Células grandes.
> En el umbral de la muerte/ poemas de despedida de la vida
> Jisei
> Adiós al pasado
> Testamento/ Preparación para el viaje.
>
> (Millán 2007: 8)

Este texto bien puede ser una síntesis de *V.E.A*, ya que modo de montaje, se intercalan las posibilidades genéricas y de sentido que se irradian a partir de *V.E.A*, claves de lectura si se quiere, que tienen como sustrato común la preponderancia de la mirada y subjetividad de quien escribe.

Son estrategias escriturales que transitan entre el género lírico y el género referencial, y que constituyen las figuraciones y formas de "llenar" aquel 'después' que ha comenzado para el moribundo. En ese sentido, el libro se articula como un soporte de anotaciones poéticas y biográficas, fragmentos de vida y trozos de poemas, en los cuales, como lo explica Carmen Foxley, se despliegan retazos descriptivos, atisbos cognoscitivos, perceptivos y sensoriales, dando cuenta de "un montaje hilado desde asociaciones cognoscitivas o imaginativas aparentemente azarosas y una coherencia que el lector debe reconstruir" (1995: 231).

El hilo conductor, además de la fecha cronológica que enmarca las anotaciones, es una voz de apariencia problemática, puesto que transita de un registro a otro, diarista/real y hablante. Sin embargo, se trata de dos entidades que, finalmente, se encuentran en la misma encrucijada: se saben siendo separadas de la vida, de ahí que el objeto de ambas sea el mismo: el sujeto que muere, que a la vez es el poeta/biológico Gonzalo Millán. De ahí que se produzca una dialéctica en que espejean sujeto y objeto, y que terminan siendo, finalmente, el mismo. Aquello se sintetiza en un yo que dice yo, consciente de sí. De ese modo, desde la concentración en la figura del yo, retomamos y entendemos la elección de los géneros discursivos que convergen en el montaje de *Veneno de escorpión azul*: diario íntimo y lírica.

El diario íntimo, según la síntesis que realiza Olga Grau, constituye la manifestación textual de un sujeto, permitiendo "entender la articulación de lo concreto, lo singular y lo histórico de una individualidad, con la condición ontológica de carácter más abstracto y universal del ser humano" (2009: 33). De ese modo el relato del diario íntimo, a partir de la constitución de una subjetividad particular, permite el acceso "a asuntos fundamentales de la existencia humana vinculados al problema de la temporalidad, la finitud y la muerte" (2009: 33).

En el diario de vida el lenguaje interpreta y constituye sentidos y significados, a partir del acto de "elección de las palabras que organizarán los enunciados que dispone el yo escritural" (Grau 2009: 23), constituyendo con ello "la expresión de ese tono singular y propio del sujeto que lo escribe, el tono de los enunciados referidos al sí mismo. Tal vez no sería desatinado (desentonado) decir que el diario es su propio canto" (Grau 2009: 47). Por otra parte, en tanto exposición de la mirada, el

diario exhibe la (auto) representación de su mirada en las imágenes que construye.

En términos textuales, el diario constituye una relación con la escritura en sí, en la medida que significa y responde a un deseo de escribir, que es pensado como pura posibilidad, a la vez que se entiende como el deseo de un mañana: deseo de continuidad de la vida. Específicamente, esta condición del 'diario de muerte', se vive desde el fracaso en tanto que se sabe ya perdido frente al deseo de vida. No hay esperanza, sino que se trata como una permanente despedida.

La otra especificidad del diario íntimo radica en su condición temporal, ligada estrechamente con el momento de la enunciación, "podría ser entendido como un modo deliberado, voluntario, de robar al olvido y a la muerte lo que sucede a un individuo, dando cuenta de una tensión entre lo huidizo de lo que acontece y el deseo de retención, de atesoramiento" (Grau 2009: 34).

Desde la especificidad del 'Diario de muerte', veremos que este, inscrito en una situación clara y concreta de enunciación, comprende el tiempo en un sentido inverso, en la medida que centrado en el fin, cada día es un día menos. Se trabaja con la noción del tiempo limitado, "Cerca del fin", en el que, en la medida que se vive, se muere y el cuerpo se transforma en el 'desecho consumado'. Ese estar vuelto hacia el fin le va señalando la descomposición de sí mismo, a la vez que va articulando el texto como un testamento, carta que conserva la voluntad del yo desaparecido.

En correspondencia con eso, veremos que la escritura lírica que se cruza con las anotaciones de Millán, pone de relieve al yo del hablante, sentido que se entrevé en lo que Tamara Kamenszain denomina como 'lírica terminal'. La autora argentina señala que la poesía se constituye "como lo más parecido a una autobiografía de la muerte. Porque no hay una manera humana de abandonar la primera persona gramatical, aunque se ensayen otras. Y esto es como decir que no se puede no morir." (Kamenszain 2000: 144). Es decir, poesía y muerte sustentan dos verdades de la condición humana: no se puede dejar de ser (decir) yo y no se puede dejar de morir, condiciones que en el contexto de la muerte como presencia real, se extrema, poniendo de manifiesto la reafirmación del yo.

"El pájaro sabe que lo estoy escuchando/ Por eso (ahora) calla/ (para que yo hable)". (Millán 2007: 40). El canto del poeta como trinar del ave constituye un topos clásico de la poesía, ya sea el trinar del ruiseñor, la belleza del cisne o el tronar del albatros, de ahí que podamos pensar la figura del 'pájaro' como la metáfora del poeta que se silencia, y somete al poderoso 'yo'. De esa manera, observamos que la figura del pájaro/poeta, se ha distanciado del 'yo', de lo cual ambos quedan no solo disociados, sino que jerarquizados. El empoderamiento del 'Yo' se constituye desde el tono de advertencia/amenaza que se concentra en "sabe que lo estoy escuchando".

Por otra parte, la marca del 'ahora' en tanto signo de tiempo, contiene un 'antes' y anuncia un 'después', de lo cual afirmamos que este fragmento es el indicador de una apertura de la enunciación, que sin decir aun el discurso, señala que este comenzará a decirse. El 'yo' entró a hablar.

IV. Recapitular. La muerte lo cambia todo

"A la mierda el pudor. Bienvenido al melodrama" (Millán 2007: 31), escribe el poeta, lo cual nos introduce en el cambio que introduce la noticia de muerte, y es que la autoconciencia expresada como sujeto y objeto de su escritura, constituye un giro fundamental en la poética de Millán.

En sus entrevistas, el poeta siempre refirió que él privilegiaba la imagen pura, interesándose por los poetas que trabajan la concreción, los objetos y el tratamiento directo de las cosas y que eliminan el "peso del sujeto en la noción del objeto" (Iriarte 2004: s/p). De esa forma, el poeta chileno adscribió al 'objetivismo', y emparentó su producción poética con la de la escuela Objetivista norteamericana, la cual agrupa a poetas como William Carlos Williams, George Oppen, Charles Reznikoff, Carl Rakosi y Louis Zukofsky. Ellos pretenden eliminar (o minimizar) el "peso del sujeto en la noción del objeto" (Iriarte 2004: s/p). La estética de Millán, por tanto, pone de relieve una mirada impersonal, focalizada solamente en el mundo exterior, y así volver al sujeto y a su voz transparente. De esa manera, como dice Fabián Iriarte, la superficie se sobrepone a la profundidad y al espesor. Es un hablante que intenta desvanecerse sin dejar rastro de sus temples de ánimo.

Así en los textos de Millán, hasta lo más íntimo o patético del sujeto es mostrado desde la neutralidad del observador que intenta borrarse. Por ejemplo, veamos este poema de *Autorretrato de memoria* (2005):

> "Recado bajo un magneto en un refrigerador Crosley":
> Mami,
> la próxima vez
> no manches por favor
> mi cepillo de dientes
> con sangre
>
> (Millán 2005: 18)

Este pequeño poema se constituye como un mensaje escrito a modo de recordatorio o advertencia, y puesto en un refrigerador. En este poema se construyen dos imágenes, una enmarcada en la otra. La primera es la del refrigerador que sustenta el recado, el cual, a su vez, contiene la segunda imagen del cepillo ensangrentado. En ninguna de ellas parece entrar el hablante.

No se trata, por lo tanto, de la voz del autor del mensaje (que pensamos como niño desde la marca de 'mami') sino que se trata del registro de un hablante que transmite el recado, que mira/lee, sin involucrarse en él, estableciéndose una distancia entre uno y otro, "el escritor está fuera, y separado, de aquello que escribe o describe, que se ha expulsado de ese objeto, que escribe sobre otras personas u objetos antes que sobre sí mismo" (Iriarte s/p). De ahí que la imagen esté libre del patetismo o la perversión de la sangre.

La noticia del cáncer lo cambia todo, insistimos. La construcción por imágenes en *V.E.A* no es alterada, pero sí el peso del sujeto que mira, quien ahora se ve profundamente involucrado: "me oigo porque quiero saber lo que digo/ me leo los ojos para saber lo que miro." (Millán 2007: 206). Así, se nos figura al sujeto frente a sí mismo, en un espejo que puede ser textual o la imagen devuelta por un cristal que parte y termina sobre sí misma. La mirada impersonal ahora recae sobre sí, movimiento que ha hecho patente, y nos hace pensar que el diario/poemario es el reflejo de sus ojos leyéndose a así mismo, se nos muestra la mediación de la autoconstrucción, lo que a su vez apunta a la figura del poeta que ha entrado a su texto. Millán se convierte en su propio objeto, a la vez que se muestra mirándolo.

En ese sentido, de cara a la muerte, el poeta se enfrenta también a la rendición frente a su proyecto estético, puesto que se ha defraudado toda ilusión objetivista. No solo no se puede dejar de decir yo, sino que no se puede dejar de mirar ese yo. En torno a esta certeza se teje todo el texto de *V.E.A*, de ello es que la mirada impersonal se figura ya como imposible. De esa manera, su última obra se acercará más bien a la poesía confesional/subjetivista, alejándose del objetivismo.

La poesía confesional o subjetivista describe el trabajo indagatorio que realizaron algunos poetas en los años '50 y '60, entre los que ubicamos a Robert Lowell (1917-1977), Anne Sexton (1928-1974), Sylvia Plath (1932-1963) y Theodore Roethke (1908-1963). Se trata de obras "abiertamente reveladoras, más detalladas en su exposición analítica del dolor, la pena, la tensión, la alegría, el júbilo, la duda" (Iriarte 2004: s/p). Con ellas, loa escritores alcanzaron una "densidad psicoanalítica con la que el poeta se revela, develando temas clínicos o privados sobre sí mismo" (Iriarte 2004: s/p)

La poesía subjetivista/confesional "reivindica el uso del material crudo, íntimo y psicológico, proveniente de su propia vida." (Iriarte 2004: s/p) y se caracteriza por "la inscripción y la entrada del yo al poema e, inversamente (complementariamente), del poema al yo: una circularidad de lo subjetivo. En el poema, las palabras se descubren sujetas o sujetadas al yo, súbditas del yo" (Iriarte 2004: s/p). Yo no es otro, por el contrario la poesía confesional constituye "la apoteosis de la subjetividad en la escritura" (Iriarte 2004: s/p).

Así afirmamos que al modo de la poesía subjetivista, *V.E.A* se alimenta de un material crudo, íntimo y psicológico, que proviene de la propia enfermedad del poeta, lo que nos obliga a pensar que escribir en "trance de muerte" lo impeló a elaborar una poética inédita que resultó ser un giro de su proyecto poético total. 'Antes' y 'después' de mayo 06.

IV. ¿Qué veo? ¿Cómo me veo?

Uno de los sentidos que se sustrae del diario íntimo, es que este se constituye como un "espejo de tinta", figuración que podemos encontrar en "Un viejo desdentado/ y con el bigote/ Soy yo convexo en una

paila de cobre" (Millán 2007: 11). Se trata de la imagen construida a partir de su propia mirada, y no solo es la aparición de un yo que dice, sino que es el autorretrato de ese yo que se está diciendo. Dicho retrato coincide con el del autor, por lo que el fragmento dibuja un punto en el que convergen y coinciden la instancia del yo que habla.

Por otra parte, en esa autorrepresentación se ha puesto de relieve la degradación de un cuerpo desfigurado por pérdidas y ausencias. Dirá en otro momento, "Mi propia novedad me desconcierta, me he transformado en el que tose sin descanso y sangra en secreto, en el que ha bajado de peso y le ha cambiado la voz, al que le falta el aire y en el que dejó de ser maduro y se siente viejo y podrido" (Millán 2007: 267).

Ambas imágenes nos llevan a observar el despliegue de los 'desechos consumados'. Emmanuel Levinas sostiene que la muerte es la "detención de un comportamiento. De movimientos expresivos y de los movimientos de los procesos fisiológicos que se encuentran envueltos por los movimientos expresivos" (1998: 23), a lo cual agrega que

> La vida humana es la envoltura de los movimientos fisiológicos: es decencia. Es 'esconder', un 'vestir' –que al mismo tiempo es un 'desnudar', en tanto 'asociarse` [...] la muerte es distancia irremediable: los movimientos biológicos pierden toda dependencia respecto a la significación, a la expresión. La muerte es descomposición; es lo sin respuesta (Levinas1998: 25).

De esa manera y siguiendo lo que sostiene Julia Martínez, el testimonio más cierto de la muerte es el cuerpo transformado en cadáver, puesto que este constitituye "el *órgano-obstáculo* de la libertad del hombre. Es el órgano por el que el hombre realiza su libertad, pero es el obstáculo que le impide llegar hasta su total realización" (Martínez s/p). Es así entonces, que la materialidad física del cuerpo nos revela la certeza de una muerte ineludible. El hombre fracasa porque su cuerpo lo hace.

En relación a lo anterior, Vladimir Jankélévitch equipara el no pensar la propia muerte con no tener conciencia de que se tiene un cuerpo, y dice: "hay algo que nos impide tomar conciencia de los latidos del corazón y el ritmo de la respiración … se diría que una especie de finalidad protectora impide que el hombre piense en su propia muerte» 2002: 53).

Es así que, a modo de exacerbar la conciencia de muerte, la autorrepresentación del sujeto de *V.E.A* se concentra en la descarnada exposición del cuerpo en descomposición, lo cual concretiza aquella conciencia de muerte, y hace carne ese 'yo' que muere, de manera que este deja de ser deíctico o persona gramatical. El cuerpo, por tanto, se comenzará a exhibir desnudo hasta los huesos, dibujándose en su condición de esqueleto, lo cual nos adelanta el devenir cadáver. De ese modo, lo que se oculta en la vida, se hace patente en el texto.

> Estás transparente y desnudo
> En las pantallas que muestran
> a un esqueleto con una mochila
> El tumor es un contrabando mortal.
>
> (Millán 2007: 37)

La operación que observamos acá, es que, a medida que se desviste el cuerpo, este se va inscribiendo en el sistema simbólico, y así, desde la degradación del cuerpo enfermo, se articula el nuevo cuerpo textual. En ese sentido, veremos que el yo del sujeto que escribe reconoce su desintegración, pero a la vez, en ese reconocimiento se reintegra como imagen textual. Desde esa perspectiva, la significación de aquellas figuraciones ya no son ocasionales, sino que se han cristalizado en un referente que remite a un sujeto con una historia, o al menos, a un sujeto construido de imágenes que le tejen una historia (cfr. Iriarte 2004 s/p). Así, el yo ha dejado de ser un pronombre personal, despojado de atributos para ser físicamente un cuerpo, el cual, a ratos espejea por el texto y a ratos se disuelve en este.

No solo el cuerpo se reparte en el texto, también las secreciones son absorbidas por este. Así se estrechan los vínculos entre escritura y enfermedad:

> *Abecedario del suplicio*
> La sangre escupida es tinta púrpura
> Una de las letras del alfabeto del martirio
> No sabes para quien ni por qué
> Escribes esta página pañuelo
>
> (Millán 2007: 255)

El cuerpo del sujeto se desparrama sobre la página, y se rearticula por la escritura. La sangre impulsa sus palabras, de esa manera se

escenifica la labor escritural del moribundo quien ha transformado su sangre en material de trabajo, y con ella ha llevado a cabo todo el texto. Se trata entonces de un sujeto que expone su mirada, su rostro, su cuerpo, sus secreciones, rearmando con ello su figura.

No sabemos para quién, pero sí sospechamos para qué, y así retomamos el sentido que describió en un comienzo para su texto, "testamento/preparación para el viaje", carta que envía el moribundo/escritor para ser leída cuando su Yo haya desaparecido y de esa manera, persista en esa voluntad.

Él, Gonzalo Millán, sujeto biológico muere, pero el textual ha quedado para siempre impreso en su texto, su sangre, sus letras son sus huellas. El sujeto ha realizado su duelo, no sabemos si es que ha triunfado o por lo menos suavizado la derrota.

"Se jubiló el duende con mi enfermedad. Lo vi anotar algo en unos papeles arrugados. Me voy a Portugal, dijo sin mayores explicaciones. Había la voz de un fado esperando por mí.» (Millán 2007: 321). Termina el libro.

Bibliografía

Corsi, Paulina. (2002): "Aproximación preliminar al concepto de pulsión de muerte en Freud". *Revista chilena de neuro-psiquiatría.* (10.2002). http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071792272002000400008&script=sci_arttext [fecha de consulta: 1.12.10]

Freud, Sigmund (1915): *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte. Philosophia*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. <http://www.philosophia.cl/biblioteca/freud/1915Consideraciones%20de%20actualidad%20sobre%20la%20guerra%20y%20la%20muerte.pdf>. [Fecha de consulta: 1. 12.10].

Grau Duhart, Olga (2009): *Tiempo y escritura: el diario y los escritos autobiográficos de Luis Oyarzún.* Santiago: Universitaria,

Iriarte, Fabian (2004): *Poesía y subjetividad: poetas confesionales norte-americanos.* Cuadernos del Sur. Letras <http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo>. [Fecha de consulta 1.06.12]

Jankélévitch, Vladimir (2002): *La muerte.* Valencia: Pretextos,.

Kamenszain, Tamara (2000): *Historias de amor. (Y otros ensayos sobre poesía).* Buenos Aires: Paidós.

Kristeva, Julia (1991): *Sol negro: Depresión y melancolía.* Trad. Mariela Sánchez Urdaneta.Caracas: Monte Ávila.

Levinas, Emmanuel (1998): *Dios, la muerte y el tiempo.* Madrid: Cátedra

Martínez, Julia (s/año): "Sufrir la cercanía de la muerte". *Máscaras de la muerte.* <http://www.aion.mx/filosofia/sufrir-la-cercania-de-la-muerte.html>. [Fecha de consulta 1.06.12]

Millán, Gonzalo (2005): *Autorretrato de memoria*. Santiago: E. Universidad Diego Portales.

Millán, Gonzalo (2007): *Veneno de escorpión azul. Diario de vida y de muerte.* Santiago: E. Universidad Diego Portales.

ESTRATEGIAS DE AUTOFIGURACIÓN:

EL SUJETO "AUTOPOÉTICO" EN LUIS GARCÍA MONTERO

María Clara Lucifora

Universidad Nacional de Mar del Plata

Argentina

Resumen: Este trabajo se propone analizar un corpus de textos ensayísticos de Luis García Montero, publicados en el siglo XXI. Dicho corpus estará constituido por textos de corte "autopoético", es decir, aquellos en los que el autor habla de su obra o de la obra de otros autores expresando sus opiniones acerca de la poesía, la figura del poeta, el lenguaje, entre otros. El análisis tendrá como objetivo dilucidar las posibles estrategias de autofiguración por las que el escritor granadino García Montero construye una imagen de sí mismo en textos que podríamos calificar de autopoéticos. Esta imagen se distancia del autor empírico, pero es buscada y querida por él, pues responde a intenciones y decisiones concretas basadas en un determinado proyecto literario y en la búsqueda de un lugar definido en el campo literario*.

* Este proyecto se enmarca en un proyecto de investigación denominado: "Las autopoéticas como tomas de posición en el campo literario", con el cual obtuve una beca de investigación y docencia en la Universidad Nacional de Mar del Plata, para el período 2011-2013. Este trabajo está dirigido por la Dra. Laura Scarano (directora también del grupo de investigación donde se inserta el proyecto) y co-dirigida por el Dr. Arturo Casas, de la Universidad de Santiago de Compostela. Asimismo, es parte de un Proyecto de investigación institucional, denominado "El autor en el poema: Autopoéticas y autoficción en la poesía contemporánea" (15/F390), radicado en el CELEHIS, dirigido por la Dra. Laura Scarano y co-dirigido por la Dra. Liliana Swiderski, en dicha universidad., y que ha obtenido un Subsidio de la Agencia Nacional de Promoción Científica de Argentina (PICT 2011-No.0333 del FONCYT-Préstamo BID).

El análisis del corpus de textos ensayísticos del poeta granadino Luis García Montero, publicados en el siglo XXI, nos permite apreciar algunas formas de autofiguración por las que el escritor busca establecer para sí mismo y exhibir ante sus lectores una constelación de imágenes propias.

Esta modalidad discursiva puede ser indagada con eficacia desde la categoría de «autopoética», vista ésta como «clase textual», que a su vez ha recibido diversos nombres en el desarrollo de los estudios literarios. En Argentina, por ejemplo, es Walter Mignolo quien en 1982, afirma que los *metatextos* (como él los llama), como manifestaciones conceptuales de los mismos autores en torno a la actividad poética (143), son fundamentales al momento de estudiar una obra literaria. En el ámbito francés, Jeanne Demers e Yves Laroche, en 1993, hablan de "poéticas de poetas" y en España, Pilar Rubio Montaner aboga, en 1994, por la recuperación de las "poéticas de autor" en el análisis del proceso de la comunicación literaria.

Pero serán Arturo Casas en España y Víctor Zonana en Argentina, quienes intentarán brindar una definición más exhaustiva de esta clase textual. En el año 2000, Casas propone una descripción más bien abierta, pero que precisa algunas cuestiones de lo que él denomina "autopoéticas":

> [Las autopoéticas serían] una serie abierta de manifestaciones textuales cuando menos convergentes en un punto: dar paso explícito o implícito a una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace públicos en relación con la propia obra bajo circunstancias intencionales y discursivas muy abiertas (210)

En 2010, Zonana presentará las "poéticas de creador literario" como un espacio de construcción de

> la imagen que el escritor desea dar de sí en el espacio público […] una figura que se diseña en función de estrategias específicas y de la búsqueda de una legitimación de la poética personal en el campo de las prácticas ya canonizadas del sistema (32).

A menudo, la crítica literaria repara en los textos autopoéticos como herramientas útiles a la hora de estudiar la obra literaria de un determinado autor. Así, usualmente, esta clase textual procura al crítico aquellos principios que conforman el proyecto ideológico-literario del escritor y guían la interpretación de una obra, principalmente en los aspectos pragmáticos y sociológicos. Sabemos que el sentido de un texto puede quedar fuera del alcance de las previsiones o de las intenciones de un autor, pero sin lugar a dudas, muchas cuestiones pueden aclararse, desambiguarse, explicarse, si el escritor se ha dado a la tarea de poner por escrito su propia poética.

Pero centrar el estudio en esta clase textual, analizando las relaciones que estos textos establecen con la obra de la que emergen, con otras obras y escritores contemporáneos o de la tradición, con el campo intelectual y cultural, con los campos económico y político, con la comunidad de lectores, permite dilucidar nuevas perspectivas en el análisis de la figura de un autor y de su quehacer literario.

En este sentido, una de las cuestiones de mayor relevancia tiene que ver con el estatuto del sujeto de enunciación de las autopoéticas, pues muchos podrían decir que éste permanece del lado de la realidad histórica; sin embargo, es posible hablar aquí de cierta ambigüedad, porque, a pesar de conservar el nombre del autor empírico (y su firma), es también una construcción, el armado de una figura de escritor, funcional a un proyecto literario y a un espacio definido en el campo intelectual.

De este modo, las autopoéticas resultan una forma de metadiscursividad, un discurso que vuelve sobre sí mismo y sobre su instancia de producción en una torsión que nos sugiere algunas preguntas, tales como hasta qué punto este sujeto de la enunciación pertenece enteramente al plano empírico o en qué medida se construye además sobre el plano fictivo. Y en este último caso, la cuestión quizá no sería si podemos hablar de metaficción en las autopoéticas, sino estudiar las notables similitudes que manifiestan en el tono, los núcleos temáticos y las perspectivas, la voz que habla en una autopoética y los fragmentos metaficcionales de una obra.

En este sentido, puede servirnos de guía la propuesta de Pozuelo Yvancos en su provocativo libro *Figuraciones del yo* (2010). Este autor

utiliza la noción de "figuración" para referirse a estos espacios de repliegue y meditación del yo autorial dentro de las obras literarias (una forma de metaficción), indicando que en esos fragmentos de la narrativa parece "asomar" la voz del autor, no en sentido autobiográfico, sino advirtiendo que es una voz que interviene y reflexiona sobre los hechos narrados, que se ancla en la mirada del narrador y en el modo de organizar el discurso, muy cercana a los modos de enunciación del escritor en sus textos ensayísticos. Un ejemplo de esto podría ser el último poemario de García Montero, *Un invierno propio,* en el cual la similitud entre la voz de sus textos ensayísticos y el sujeto muchas veces autorreferencial de sus poemas se ve en los títulos, los cuales reproducen frases completas de sus ensayos.

Luis García Montero (Granada, 1958) es uno de los poetas más importantes dentro del panorama de la poesía española contemporánea. Fundador de la llamada "poesía de la experiencia"[1], su obra no se adscribe únicamente a esta línea sino que indaga con diferentes tonos, las potencialidades expresivas de lo que él mismo llamó "la otra sentimentalidad", el compromiso ético de la poesía y las múltiples y complejas relaciones entre el discurso poético y la realidad.

El corpus seleccionado para este trabajo está conformado por tres textos de este autor: el prólogo del libro *Los dueños del vacío*, del 2003; "Dedicación a la poesía", el ensayo final del libro *Inquietudes bárbaras* (2008), publicado primero en formato de *plaquette* en 2006; y finalmente, la "Nota del autor. Explico algunas cosas" que precede la antología *Cincuentena*, publicada en 2010. Cada uno de ellos tiene un sesgo temático diverso, pero la figura del sujeto de la enunciación que podemos rastrear es similar, aunque en cada texto guarda particularidades propias según la posición que adquiera.

Si hablamos del prólogo a *Los dueños del vacío* (2003) veremos que García Montero dedica su texto a introducir un libro de ensayos que versará sobre la obra de un grupo de escritores a los que él denomina "poetas contemporáneos". De acuerdo a su hipótesis de lectura

[1] Mainer afirma sobre la "poesía de la experiencia": "un buen punto de referencia para reflexionar sobre la modulación contemporánea de lo autobiográfico e incluso una ilustración muy oportuna sobre cuanto se ha vinculado a la sensibilidad de la era post-moderna" (Mainer 1997: 9).

(fuertemente ligada a su ideología artística y política), la obra de estos poetas permite intuir y reflexionar acerca de las puntos más álgidos de la realidad política y social.

Si leemos "Dedicación a la poesía", veremos una operación similar a la que Luis Cernuda realiza en *Historial de un libro*. Podríamos caracterizar al sujeto de la enunciación de este texto como un poeta, con 25 años de trayectoria, que recuerda su "itinerario poético", entrelazando circunstancias históricas con su proyecto literario y el nacimiento de sus poemarios: "Recordar mi itinerario poético a lo largo de veinticinco años significa hacer un inventario de conversaciones y soledades" (2006: 8).

Cuando leemos "Nota de autor" en la antología *Cincuentena*, observaremos también que quien se hace cargo de la voz se autonomina como poeta; ya desde el título se postula como "autor" de poesía, responsable no sólo de los poemas que siguen, sino de la selección de los mismos (por tratarse de una antología), y cuya necesidad es la de "explicar" algo al lector. No será, entonces, una mirada retrospectiva como en el texto anterior, ni una consideración de la poesía de otros como en el primer caso. Será una especie de guía para el lector que se disponga a leer esta antología preparada por su autor, según un criterio muy peculiar: la cincuentena que titula el libro se refiere tanto a los años cumplidos como a la cantidad de poemas incluidos en esta selección.

En todos los textos, observaremos un sujeto que se predica a sí mismo como parte del campo literario actual (ya sea como poeta, profesor y lector), interesado e inmerso en los debates políticos y sociales de la coyuntura histórica actual. Será desde estas tres perspectivas, íntimamente imbricadas en su teoría poética, que se constituirán las diversas imágenes que surgen de estos textos, ponderando una u otra, según la intención autorial. Por ejemplo, en el prólogo a *Los dueños del vacío* la preocupación será más social y política que literaria y, en cambio, en la "Nota del autor" de *Cincuentena*, el foco estará puesto en la actividad poética.

Estos textos repasan una serie de cuestiones, cuyo basamento ideológico[2] podría ser la negación de esencias, dogmas y verdades

[2] Hablamos de base ideológica, pues es un postulado que forma parte de una ideología, en términos de Teun Van Dijk, de un sistema cognitivo a través del cual el autor piensa el mundo,

permanentes y la postulación de un pensamiento crítico, ejercido por una conciencia individual siempre vigilante, que sitúa al sujeto en una posición incómoda, en una zona fronteriza y "con los ojos bien abiertos" (en palabras del propio García Montero), con un pensamiento nunca definitivo.

Para comenzar, podríamos decir que si bien la condición de poeta de García Montero es conocida por todos, llamativamente en el prólogo a *Los dueños del vacío* no se atribuye tal condición, sino que se describe a sí mismo como "lector de poesía" y como "profesor de literatura" (11). Estas imágenes le permiten tomar distancia del oficio poético y reflexionar acerca de las intuiciones que los poetas pueden tener respecto de una realidad; intuiciones que logran deshacerse de posturas categóricas, "esenciales", para ingresar en lo que él mismo llama "pensamiento crítico".

Ahora bien, cuando él afirma permanecer en la zona fronteriza y vigilante de la conciencia, que lo insta a decidir en cada momento con libertad, en un mundo envenenado por el cinismo (23), se está situando, sin decirlo abiertamente, del lado de esos poetas contemporáneos, quienes en el "reconocimiento de la soledad" que implica el "descubrimiento del vacío" han dado la mejor lección al mundo (22). Lección que él mismo ha aprendido y en cierta forma, puede brindar a los demás, al hacerse cargo de un discurso de denuncia que sabe molesto para muchos, como podemos ver en el pedido de perdón irónico: "Sé que estoy molestando. Lo siento. Para no molestar con la evidencia hay que permanecer callados, porque hoy en día cualquier opinión acaba nombrando la soga en casa del ahorcado. Pero no puedo estarme callado" (18-19).

Así, este texto pareciera constituirse en tribuna política, en la que el sujeto compromete no sólo sus ideas, sino también sus emociones y sus identidades (ser lector, ser profesor, ser andaluz) en la denuncia de aquello que atenta contra la libertad y la conciencia del hombre y postulando los posibles caminos para "mantenerse a flote con dignidad"

---

la realidad y las cuestiones social y políticamente relevantes. Dice Van Dijk respecto de la ideología: "En estas notas, la 'ideología' será considerada como un *sistema cognitivo*. Esto significa que es un representación mental, almacenada en (a largo plazo) la memoria, que puede ser usada para actividades tales como la interpretación de acontecimientos y acciones, la comprehensión de un discurso o la producción de (inter-) acciones" (1980: 37).

(14), desafío que en una época como la nuestra se vuelve cada vez más difícil.

También es posible analizar la relación que este sujeto establece con el lector. Esta relación no es directa, como en otros textos, en los que el destinatario es evocado a través de pronombres, verbos o vocativos, sino que es interpelado en el uso de la primera persona del plural (que incluye al emisor y al receptor en un mismo grupo), pero también en las imágenes breves, contundentes y efectistas que logran conmocionar al lector tanto como al mismo sujeto (según lo indica). Pensemos en el siguiente ejemplo:

> no he podido evitar una conmoción humana, pero también intelectual, cada vez que un guardia civil, hijo de padres andaluces campesinos, se convertía en el símbolo de la explotación ante una pistola de un muchacho vasco perteneciente a la alta burguesía española (14).

Sin embargo, algo quedará claro en la configuración del lector: una distinción que resulta llamativa (pues volverá a aludir a ella en la "Nota del autor"). Se siente distanciado y duda de obtener la compresión de un "lector académico" (14). Si pensamos en sus años como profesor de literatura y como crítico, podríamos atribuirle esta categoría a él mismo; pero su intento de distanciamiento nos alerta al respecto. Su visión, su análisis se aleja cada vez más de la academia para "bajar a la calle", para ver el mundo con los ojos de un pensamiento que sea capaz de advertir el cinismo y la confusión reinante, para combatirlos con todas las armas del pensamiento disponibles, en contra de las pistolas y la violencia (20).

En "Dedicación a la poesía", el ejercicio, como ya dijimos, es similar al que realiza Cernuda en *Historial de un libro*. Éste no es un dato menor si tenemos en cuenta que Luis Cernuda es uno de los maestros del poeta granadino. Lo interesante de un ensayo de este estilo (en ambos casos) es el entrelazamiento de las vicisitudes del oficio poético con las circunstancias vitales del poeta, no al modo de una mecánica transposición biográfica, sino a partir de la forma de concebir su proyecto poético. Una vez más, las decisiones sobre el lenguaje y la responsabilidad que ellas implican son un elemento esencial para la escritura, como ya lo había afirmado en el prólogo analizado.

Al inicio del ensayo, veremos cristalizada en palabras la imagen del poeta que baja a la calle, "a la ciudad", pero enriquecida con esa otra faceta meditativa que implica la soledad. El poeta, para García Montero, debe permanecer en un vaivén entre la soledad íntima y la compañía de los otros.

Además, al igual que en el prólogo analizado, el autor también se construye como sujeto-lector, siendo ésta una de las más poderosas autofiguraciones en la poética del granadino, tan valorada como su condición de poeta, porque la lectura permite percibir al otro y en la imagen de ese otro, descubrir nuestro propio rostro (9). De este modo, lectura y escritura se vuelven las dos caras de un mismo proceso[3].

Cuando comienza el recorrido por su itinerario poético, el autor va enlazando el origen de sus libros de poemas con su compromiso político. Todos los libros encuentran en este compromiso, no una tematización de la vida, sino un tono, una forma peculiar de tratar la realidad, de indagar en ella.

El primero, *Y ahora ya eres dueño de Brooklyn* (1980), se ve alimentado por la militancia juvenil en el P.C. y con las nuevas corrientes de pensamiento europeas que ingresaban a España tardíamente. Pero a medida que avanza la edad, el autor va mutando, se va desplazando hacia zonas más grises; el entusiasmo juvenil cede a la meditación poética; los hechos históricos matizan las posturas dogmáticas; los maestros que acompañan esta trayectoria (Rafael Alberti, Jaime Gil de Biedma, Juan Carlos Rodríguez) son ejemplo de cómo la experiencia impacta en el poema; el poeta va adquiriendo conciencia de que el poema es un espacio público, donde construir una "verdad poética", no ya esencial (22). Cada nuevo libro colabora en el avance de este itinerario hacia un compromiso más fuerte y arraigado en las convicciones éticas, liberadas de la pasión juvenil y teñidas de un optimismo melancólico (31), que ya había mencionado hacia el final del prólogo analizado (2003: 23).

Al finalizar el libro, quien nos está hablando es un sujeto maduro, consciente de la crisis de sus ideales juveniles, pero también confiado

[3] Esta concepción de la lectura y la escritura como parte de un mismo proceso, lo mismo que la idea de descubrir nuestro propio rostro en el otro poseen fuertes resonancias borgeanas.

en que es posible seguir viviendo y seguir comprometiéndose con el mundo desde un lugar nuevo: la conciencia. Casi con las mismas palabras utilizadas en *Los dueños del vacío*, la última parte del ensayo estará abocada a indicar la zona fronteriza y difícil que implica vivir desde la conciencia individual y la importancia de la poesía como un espacio de "reivindicación lenta y solitaria" (39). El tono de las afirmaciones será más moderado que en el prólogo anterior seguramente porque, si bien este ensayo atiende a las preferencias político-ideológicas del poeta, se centra principalmente en su trayectoria poética y, en ese ámbito de pensamiento, el "diálogo meditado con la contradicción" (15) se ve poblado más de preguntas e incertidumbres, que de denuncias y certezas.

Las fotos que se agregan a esta *plaquette*, sumada a la reproducción de las portadas de los poemarios de García Montero, no hacen más que fortalecer el vínculo problemático, pero sin embargo, cada vez más estrecho, entre la figura de escritor que surge de las autopoéticas y el sujeto empírico.

En el último texto del corpus, "Nota de autor. Explico algunas cosas", García Montero utiliza un tono familiar y ameno (que coincide con el del prólogo de la antología editada por Tusquets en Argentina, escrito por Laura Scarano), para llamar la atención del lector que está a punto de ingresar en una cincuentena, cuyo sentido se bifurca: cincuenta años y cincuenta poemas. Experiencia vital y quehacer estético se unen en medio siglo de vida. Este sujeto de la enunciación se dispone a "explicar" (tal como dice el título) la base no negociable de su poética: la conciencia crítica frente a la propia obra, la complicidad con el lector, el sentido ético de la poesía como "ejercicio noble en tiempos de barbarie" y la unión entre vida y poesía de modo peculiar.

Lo interesante de esta Nota es que el poeta consolidado se vuelve a autonominar como lector apasionado, cuya admiración por otros poetas corre paralelamente a la conciencia crítica respecto de su propia obra. De conservar al "lector adolescente que llevamos dentro" dependerá tanto la tarea del escritor como la comprensión del hecho literario (20). Además, como lector se vuelve a separar del que él denomina "lector profesional" (muy cercano al "lector académico" que mencionábamos) cuya lectura es siempre sesgada, e incluso caprichosa, en función no de la valoración de la literatura, sino de sus propios intereses.

Finalmente, su construcción como escritor lleva en este caso un tinte más de cansancio que de entusiasmo, que se identifica con la celebración sin orgullo, con la tranquilidad (de él mismo y del lector), con la angustia "correctora" y con la fatalidad de ser el propietario de los poemas: "mío[s] de un modo inevitable" (22), tono que coincide con el que tiñe sus dos últimos poemarios[4].

Para concluir, podemos observar que esta clase textual de las autopoéticas resulta un espacio privilegiado de expresión de la propia ideología artística, pues el escritor puede hacer una declaración de principios de modo directo y explícito, enmarcándose en géneros textuales que le permiten expresar sus opiniones y creencias, sin más requerimientos que el de hacerse responsable de sus palabras.

Decimos que en este espacio de "libertad" (como lo caracteriza Demers) el escritor construye una imagen de sí mismo, pues puede seleccionar la información que desea brindar, resaltar algunos datos e ignorar o minimizar otros, armando una figura de sí que sea efectiva en relación con su proyecto de escritura y su posicionamiento en el campo intelectual (tal como indica Zonana). Además, las autopoéticas tienen una ventaja en este sentido: a través de estrategias argumentativas, el sujeto de la enunciación "guía" al lector por el camino que desea, reduciendo al mínimo el grado de indeterminación o polisemia que, gracias al fenómeno de "la muerte del autor" hoy superado, reconocemos en cualquier obra de ficción literaria.

Este trabajo resulta así el primer paso de un análisis que integre no sólo las declaraciones autopoéticas del autor, sino también su participación efectiva y comprobable en el espacio público. De este modo, podríamos pensar que las posturas teóricas del autor granadino han experimentado, en los últimos años, un giro fundamental en el debate sobre la poesía actual, pues ha logrado no sólo llevar la experiencia vital a la palabra poética, sino también la fuerza de esa palabra a la vida, es decir, a su participación como ciudadano, porque ya no habría oposición entre ambos ámbitos, como afirma Laura Scarano: "Si bien admite y exhibe con modestia su "compromiso" biográfico declara

[4] Ésta es otra línea interesante de indagación: la relación entre la figura de escritor que surge de las autopoéticas y la que surge de los textos literarios.

su convencimiento de que no existe oposición entre esteticismo y compromiso, ya que se trata de una disyuntiva falaz" (2004: 154).

Así, García Montero consigue integrar la dimensión política a su quehacer literario, constituyendo una figura de escritor, que trasciende los textos y las palabras y se corporiza en la sociedad a través de un fuerte compromiso con la república (en su sentido actual y también etimológico: la "*cosa pública*"). Este compromiso que él describe como ir "de protesta en protesta, de acto en acto, con conciencia de *abajofirmante*, metido en todas y cada una de las posibles aspiraciones sugeridas por el salvaje y multiforme panorama de los sueños humanos" (1993: 196), se ve confirmado en los hechos a través de su militancia en múltiples actividades públicas. Sus apariciones para protestar contra el alineamiento político del gobierno de Aznar con Bush en la guerra en Irak (Cf. Scarano 2004: 155), su activa participación política en Izquierda Unida, su liderazgo con el caso Garzón, sus nexos con el movimiento de los «indignados», etc., incluso sus columnas en diferentes diarios, son testimonio de un proyecto literario que pudo salir de la academia para, como decían los poetas sociales, "bajar a la calle", y comprometer no sólo las palabras, sino también su cuerpo, su nombre, su propia historia en la defensa de sus convicciones éticas, ejerciendo y enseñando a ejercer el pensamiento crítico.

Será fundamental, por lo tanto, en una instancia posterior de análisis tener en cuenta las imágenes de autor que surgen tanto de los textos literarios y no–literarios como de las acciones públicas, pues todo ello confluye en la consecución de una posición de reconocimiento tanto en el campo intelectual, como en la sociedad, no sólo a nivel nacional sino también internacional. Esta confluencia nos permitirá estudiar, con mayor profundidad, el mosaico de imágenes y relaciones que constituye un autor, o mejor dicho, una función-autor (en el sentido en que lo postula Foucault [1990]).

Bibliografía

Casas, Arturo (2000): "La función autopoética y el problema de la productividad histórica", en Romera, José y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999). Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED.* Madrid: Visor, 209-218.

Demers, Jeanne (1993): "Présentation. En liberté, la poétique", en Demers, Jeanne (coord.) *Études françaises* 29 (3). Monográfico: *La poétique de poète.* <http://www.erudit.org/revue/etudfr/1993/v29/n3/index.html>: 7-15.

Demers, Jeanne / Laroche, Yves (1993): "Poétiques de poètes: bibliographie descriptive", en Demers, Jeanne (coord.). *Études françaises* 29 (3). Monográfico: *La poétique de poète.* <http://www.erudit.org/revue/etudfr/1993/v29/n3/index.html: 155-177>.

Foucault, Michel (1990): *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.

García Montero, Luis (1993): *Confesiones poéticas.* Granada: Diputación.

— (2003): *Los dueños del vacío.* Barcelona: Tusquets.

— (2006): *Dedicación a la poesía.* Granada: Romper el cerco.

— (2008): *Inquietudes bárbaras*. Barcelona: Anagrama.

— (2010): *Cincuentena.* Buenos Aires: Tusquets.

Lucifora, María Clara (2013). "Palabras escritas con orgullo. Autoficción y compromiso en Vista Cansada de Luis García Montero". En *Tropelías*, año 2013, n° 19; pp. 319-344. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4248328>

Mignolo, Walter (1982): «La figura del poeta en la lírica de vanguardia», en *Revista iberoamericana* 118-119, enero-junio 1982, pp.131-148.

Pozuelo Yvancos, José María (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas.* Valladolid: Universidad de Valladolid, Junta de Castilla y León.

Rubio Montaner, Pilar (1990): "Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura", en *Castilla. Estudios de literatura* 15, 183-197.

Scarano, Laura (2004): *Luis García Montero: la escritura como interpetación*. Granada: Atrio.

— (2010): "Una historia de todos en primera persona", Prólogo a Luis García Montero, *Cincuentena. Antología poética*. Buenos Aires, Tusquets, 11-18.

Van Dijk, Teun A. (1980): "Algunas notas sobre la ideología y la teoría del discurso", en *Semiosis* (Universidad Veracruzana, Xalapa, México), nº 5, julio/diciembre de 1980: 37-53.

Zonana, Víctor Gustavo (2007): "Introducción", en Zonana (dir/ed). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corrgidor; 15-44.

UN TRAPICHEO DE LUZ EN LA FRONTERA. SOBRE *QUERIDO SILENCIO* (2006) DE LUIS MUÑOZ

Itzíar López Guil

Universidad de Zúrich

Suiza

Resumen: A lo largo de este artículo se intenta mostrar la intensa autorreferencialidad implícita inscrita en la obra lírica de Luis Muñoz, poniendo de relieve algunas de las estrategias más empleadas en sus poemas para generar un nivel de sentido metaliterario. Esto resulta especialmente visible en *Querido silencio* (2006), su último libro, donde la reflexión sobre el proceso de creación desborda el límite textual del poema para determinar la macroestructura de todo el poemario.

Luis Muñoz, uno de los poetas más reconocidos –y, como apunta Díez de Revenga, "menos fácil[es]" [1]– de la actualidad, es autor de cinco importantes poemarios y de un volumen titulado *Limpiar pescado* en el que reúne su poesía hasta 2005 [2]. Dentro de esta sólida trayectoria se puede apreciar un cierto cambio de rumbo tras *Septiembre,* su primer libro: la crítica [3] lo cifra en un progresivo aumento del empleo de la elipsis y la analogía, algo que, según he podido constatar, se refleja formalmente en la cada vez mayor brevedad de sus poemas [4], caracterizados asimismo por la ausencia de rima y el predominio del heptasílabo en combinación con el endecasílabo y el alejandrino [5].

En el plano del contenido, el intenso simbolismo de sus textos se construye sobre una tupida red de conexiones horizontales y verticales,

---

[1] Díez de Revenga (2007): "La cohesión del libro es evidente, por su parentesco de contenidos y de formas, pero no es imposible aislar un poema y entenderlo fuera de su conjunto. Por lo menos esa es la impresión de este crítico ante una poesía nada fácil, por más que se haya proclamado su sencillez y naturalidad".

[2] *Septiembre* (1991), *Manzanas amarillas* (1995), *El apetito* (1998), *Correspondencia* (2001), *Querido silencio* (2006), *Limpiar pescado. Poesía completa (1991-2005)* (2005).

[3] Véase, por ejemplo, Andújar Almansa (2009: 27): "[...] a partir de un título como *Manzanas amarillas* (y no es casualidad que, siendo éste un libro importante y de transición, sea el que más cambios y reajustes haya experimentado en la ordenación de la obra reunida) la poesía de Luis Muñoz comienza a delimitar sus preferencias hacia una escritura donde el empleo de la imagen, a través sobre todo de la analogía [...], de la sugerencia y de la elipsis configura el nuevo ángulo de entrada al edificio verbal e imaginativo de los poemas".

[4] El resultado de los recuentos que he realizado sobre el total de sus libros es el que sigue: en *Septiembre* el 80% de los poemas tienen entre 13 y 19 vv. No hay textos más extensos y ninguno por debajo de los 10 vv. Aun cuando los porcentajes oscilan levemente de poemario a poemario (aspecto que se refleja en la horquilla que forman las cifras indicadas), se puede afirmar, sin embargo, que entre el 55 y el 60 % de todos los poemas escritos a partir de *Manzanas amarillas* tiene entre 5 y 12 vv.; del 20 al 30% poseen entre 13 y 19 vv. y aproximadamente el 15% supera los 20 vv.

[5] Desde *Septiembre* a *Correspondencias*, el 90% de los versos en los poemas de Luis son endecasílabos (30-40%), alejandrinos (20-30%) y heptasílabos (40%), frecuentemente combinados entre sí; a veces el poema se decanta por la presencia mayoritaria de uno de estos tres versos, con uno o dos versos de las otras medidas. Los versos de medidas diferentes (un 10% de la totalidad, aproximadamente) suelen ser de 9 y de 5 sílabas, si bien, avanzando diacrónicamente en su creación, el verso eneasílabo será el que predomine dentro de este reducido porcentaje (al igual que en la nota anterior, la horquilla en los porcentajes refleja las leves oscilaciones de poemario a poemario).

en el más estricto sentido baudeleriano[6]; me refiero a una serie de correspondencias (tal es el título de su cuarto libro) que se convierten en la apoyatura plástica de los poemas y que establecen un orden inédito en la realidad representada: aquel que halla la mirada poética y que el lector ha de desvelar e interpretar, especialmente en el caso de las correspondencias verticales, que buscan trascender lo visible, casi siempre hacia el sentido metaliterario del texto. Los mecanismos de los que se suele servir en esta operación analógica son –y creo que hasta ahora no ha sido señalado– la ironía (frecuentemente inscrita en los títulos) y la coincidencia entre el plano de la expresión y el del contenido. Una coincidencia que convierte el texto en autorreferencial, de manera que cuanto se dice en el nivel literal de significado ha de leerse también en relación a la praxis poemática. Es lo que ocurre, por ejemplo, en este poema de *Querido silencio* (Muñoz 2006: 33; la letra cursiva es mía), su quinto y, por ahora, último libro:

SOBRE UNA CARTA DE LUIS CERNUDA[7]

No creer en la bondad
de nada que se asiente
–el agua quieta en el barreño
punteada de sol–.
No existe, o no te *sirve*.

Las rayas del inciso, que es el único puntuado así en todo el libro, constituyen una pausa rítmica y visual que realiza, en el plano de la expresión, lo que el poema relata en el plano del contenido. De este

[6] Me interesan los poetas de la tradición simbolista en cuestiones como el cultivo de la analogía, el pensamiento analógico –o las "Correspondencias"– sobre las que Baudelaire escribió el célebre soneto distinguiendo correspondencias verticales, en las que los elementos de la realidad –lo que él llama Naturaleza– son símbolo de conexiones escondidas, y correspondencias horizontales, en las que las asociaciones de la realidad no responden a un sentido preciso. Pero los procedimientos analógicos, que tan buen rendimiento dieron a los poetas de las vanguardias, sólo pueden ser entendidos hoy de manera distanciada, con la ironía de saber que no estamos desvelando las conexiones sagradas –ni neosagradas– de universo, de la naturaleza, sino ofreciendo unas conexiones propias de la realidad que no tienen otro valor que el de su individualidad. Los procedimientos analógicos no nos hacen desveladores de un orden, sino jugadores, en todo caso, de un orden. Este es un aspecto que creo que es enormemente importante: el pensamiento o la intuición buscan en la artillería imaginística sus apoyaturas plásticas, no la cifra del mundo" (Muñoz 1998: 18-21).

[7] Se trata de la carta 413 de Luis Cernuda a Nieves Mathews, redactada en 12 de agosto de 1944 desde Cambridge (2003: 381). Respecto a este poema, afirma Muñoz en una entrevista (Sprague 2007: 109): "Aquí reflejo eso que es tan común; el engaño de lo que se detiene. No se detiene nunca; se está transformado todo el rato. A veces percibimos el espejismo de que algo se ha detenido".

modo se establece una relación de equivalencia entre "el agua quieta en el barreño" y el flujo verbal "aquietado" entre las rayas: el agua/flujo verbal detenido "No existe, o no te sirve" porque no proyecta luz propia sino que refleja aquella procedente del sol. Y es que este poema, en un nivel de significación no explícito, expresa una de las pocas máximas por las que nuestro autor confiesa guiarse en su quehacer poético: "huir pavorosamente de lo manido" [...] "[no] repetir conscientemente esquemas, modos, efectos" (Morales 2011). Una postura netamente individual que, ya desde el principio de su carrera, le alejaría de los debates que dominaban el horizonte de la creación lírica en la España de finales del milenio:

> [...] circularon durante los años ochenta y noventa consignas de escuela, agrupadas en torno a una poesía de corte realista y otra de corte metafísico, que creo que hicieron su función, porque contribuyeron a afirmar la personalidad de algunos poetas, a definir su espacio poético, pero que resultan *inservibles* más allá de ellos. Esa es la sensación que yo tenía mientras escribía e ideaba los poemas de *Septiembre*. [...] En mi ciudad, Granada, que vivía con intensidad el desarrollo de los debates, me sentía a menudo como dicen que se sienten las personas de color que no tienen color, los negros blancos, continuamente fuera de sitio (Muñoz 2005: 12. La letra cursiva es mía).

Adviértase cómo Muñoz emplea la misma voz –*servir*– para negar tanto la utilidad de estas "consignas de escuela" como la del agua del barreño que espejea los rayos solares; de hecho, ha declarado reiteradamente que no solo las fórmulas ajenas le resultan "inservibles" en la creación, sino también las propias:

> El primer poema que escribí con conciencia de que podía hacer que coincidieran una corriente vital y una verbal, de que podía intentarlo, es "Fábula del tiempo". [...] Luego intenté repetir la fórmula, que era algo así como una coreografía con dos bailarines pegados, sin conseguirlo, y me pareció también, después de varios intentos de acuñar sistemas de escritura para los poemas, de probar con distintos estados de gracia, míos o de otros, que la poesía huye de las fórmulas, o que en mi caso huye ostensiblemente de ellas, y que debía sólo estar a la que salta (Muñoz 2005: 9).

Y es que Muñoz, según explicita en un escrito de 2003, entiende la poesía como el diálogo entre lógica e intuición que tiene lugar durante el acto de escritura, un diálogo irrepetible y único en tanto que deter-

minado por las exigencias de cada poema en concreto:

> [...] Yo creo que la poesía trapichea en esa frontera que separa, o puede separar, lo lógico y lo realista de lo irracionalista y metafísico. Y no puedo, entonces, concebir esas dos bases sino como partes de un diálogo, de una tensión, que se produce dentro del perímetro del poema que estoy escribiendo. [...] creo que cada poema resuelve su relación con la poesía y su relación con la realidad en esa frontera vibrante y fácil de atravesar en la que funden sus territorios lo realista y lo lógico con lo irracionalista y lo metafísico.
>
> Después, es posible que un poema no utilice sino elementos de un solo territorio, que se cierre a un reducto mínimo, pero sin pensar que esa frontera puede ser atravesada, sin creer que tengo libertad de hacerlo, que puedo ser anfibio, no se me ocurriría emprender la escritura de un poema[8].

Dentro de esta poesía 'anfibia' y 'trapichera', repleta de reflexiones implícitas sobre el proceso creador, la luz –presente también en el poema que hemos leído– cumple una función vital: a menudo encarna el conocimiento poético, la revelación del momento final de búsqueda de la intuición creadora (identificada habitualmente con la oscuridad o con la niebla). A este respecto, resultan reveladoras las siguientes declaraciones, en las que Muñoz rememora los años en que vivió con Rafael Alberti y fue su secretario personal: "Mi recuerdo de Alberti es del hombre que me enseñó dónde está la luz en las cosas" (Rodríguez 2001: 16); [...] "Para mí fue un aprendizaje impagable, parecía que tuviese [Alberti] un detector de luz en su mirada, y eso es algo que yo he procurado para mí luego, encontrar el lado luminoso, o el camino luminoso de la poesía" (Estrada 2002: 114).

De estas afirmaciones puede deducirse que para Luis Muñoz las cosas tienen una *luz* y la tarea del poeta es detectarla y transponerla en palabras que la contengan o reproduzcan; nótese, además, que esa autocorrección que, en la cita anterior, le lleva a decantarse por la palabra

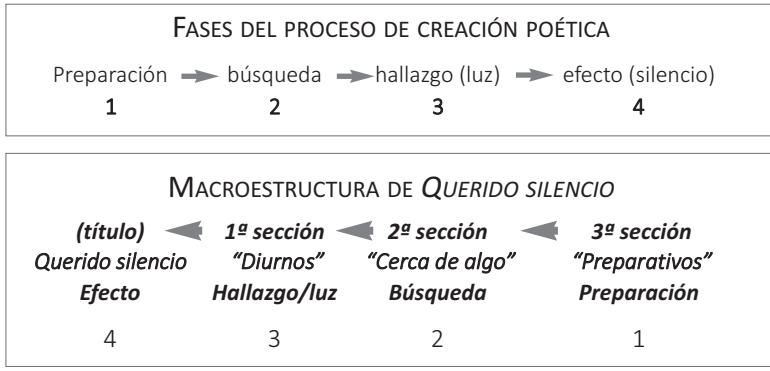
[8] Véase Muñoz 2003: 93. "[...] la poesía que prefiero define su espacio como una zona de intersección entre el mundo de lo que se tiene y el mundo de lo que se escapa de nosotros, entre lo que puede conocerse de manera lógica y lo que puede conocerse de manera intuitiva. El poeta es el cazador de símbolos de esa zona de intersección, que es la que hace coincidir en un artefacto verbal el mundo de lo racional y el mundo de lo casual, el mundo de los conceptos y el de las emociones, el mundo de lo inasible y el mundo material. Un cazador, entonces, de correspondencias, por utilizar la palabra dilecta de Baudelaire, que con la trayectoria de sus disparos, une" (Muñoz 1999: 253).

"camino" frente a la voz "lado", incide en evitar la idea de estatismo al definir esta búsqueda, subrayando lo que tiene de evolución constante, de movimiento; entre otros motivos, porque, según Muñoz, cada poema dictamina qué es o no *luz* en función de sus propias reglas[9] o, por decirlo con sus palabras, cada poema funda "su espacio de luces y sombras" (Muñoz 2005: 12).

En la representación implícita del proceso de búsqueda, si la luz suele encarnar la fase de hallazgo, el silencio denota este feliz resultado, pues, como afirma nuestro poeta en "Transición", el elocuente prólogo que precede a *Limpiar pescado* (Muñoz 2005: 7):

> todos los poemas tienen algo de testamentario, de antesala del silencio. Porque quieren contener una combinación definitiva de palabras, quieren traspasar una zona del lenguaje en la que todo está colmado de sentido y no decir ya más.

A diferencia del proceso creador que, como la vida, es una "transición" constante, la meta de un poema, según Muñoz, es ser "definitivo", esto es, lograr que tras de sí el silencio sea necesario. Y es que en su poesía el silencio tiene un carácter ciertamente positivo: o bien designa el ingrediente fundamental del poema, según veremos más adelante, o bien se entiende como el efecto de la creación felizmente cumplida. De ahí que sea anhelado y que el participio *querido* lo modifique afectivamente en el título de su último poemario. Según me propongo mostrarles en lo que sigue, a través de la macroestructura de *Querido silencio,* nuestro autor ha querido representar las diferentes fases del proceso de creación poética, a saber:



[9] "Los debates sobre la claridad y la oscuridad, que por otra parte han atravesado la historia de la poesía española como una raspa, no era capaz de asumirlos en ningún sentido porque la claridad o la oscuridad, así como objetivo general, no formaban parte de mis preocupaciones primeras. Era cada poema el que fundaba su espacio de luces y sombras" (Muñoz 2005: 12).

Si el título –ese deseado silencio– equivale a la última etapa, las tres secciones del libro, de 15 poemas cada una, se corresponden con las fases previas, recibiendo todo el proceso un orden inverso a aquel que sigue cuando se da en la vida real: comienza con el efecto que causa la creación realizada (ese *Querido silencio*) y le suceden la etapa de hallazgo, es decir, de luz o primera sección (titulada "Diurnos"); a continuación viene la fase de búsqueda o segunda sección (titulada "Cerca de algo") y, por último, la etapa de preparación o tercera sección (titulada "Provisiones").

Con esta inversión del orden en el que sobreviene el proceso, Muñoz trata de reflejar, a mi entender, el hecho de que el poeta "trabaja contra el tiempo": en primer lugar, porque el material a poetizar –su experiencia vital– ya ha acontecido y la memoria realiza su labor de selección en dirección contraria a la del fluir del tiempo lineal; en segundo lugar, porque la poesía opera con un material frágil y efímero que, de no ser poetizado de inmediato, se pierde irremediablemente[10]:

> Desde que era un adolescente, y creo que ese tiempo nos persigue después durante toda la vida, siento fascinación por el movimiento vertiginoso de las pescaderías, por sus extremos de limpieza y de suciedad, de belleza y espanto, de sugestión marina y de presa terrestre de las lonjas de pescado. "Están vivos" dicen quienes saben escrutando los ojos, las branquias y el color de las escamas, constatando que la muerte no ha dejado sus señales todavía. La poesía creo que está en el todavía. El poeta trabaja, como el pescadero que limpia el pescado, contra el tiempo. Tiene en sus manos un material que es la promesa de un alimento y de una descomposición (Muñoz 2005: 7).

[10] "Yo tengo la sensación y la experiencia de que para que un poema tenga algo de valor, tienes que cazar al vuelo las posibilidades potenciales y la escritura. Un poema es como si se desplegara una serie de antenas y se emitiera una serie de radiaciones que tú tienes que seguir rápidamente antes de que se apague. Luego, ya en frío, sigo trabajando los poemas después de haberlos escrito. Pero las posibilidades de desarrollo del poema –los lugares de la realidad y de la irrealidad, y del diálogo entre ambas– yo tengo que registrarlos con una cierta urgencia, porque si no, se te van. Un poco esa es la idea del título de mi obra reunida, *Limpiar pescado*, porque si no, se te descompone; si no lo trabajas, eso se descompone. Yo tengo la sensación de trabajar contra el tiempo cuando estoy escribiendo un poema. Por otro lado, yo soy el que disfruta mucho con la poesía; con la lectura de la poesía. Lo paso muy bien con la lectura de la poesía, y muchos poemas me han salvado momentos; me han salvado la vida, digamos. Yo, lo que quisiera, es escribir poemas que ayudaran a otros como me han ayudado a mí. Entonces, cuando yo voy a escribir, mi clave es escribir lo que quisiera leer, no lo que quiero escribir, porque mi poesía no tiene nada de desahogo, ni yo utilizo la poesía como desahogo, porque para el desahago, existen otros métodos de elaboración mucho más fáciles. Entonces, escribo lo que quiero leer, y, como mi gusto de lector es de paladar amplio, pues caben distintas formas de poesía" (Sprague 2007: 110-111).

En esta alegoría, los pescados son material vital que el poeta-pescadero limpia a contrarreloj. Si logra hacerlo bien, los compradores/lectores "que saben" lograrán encontrar su "luz", los verán como "vivos" todavía y se alimentarán con ellos: serán, como dice Machado en *Juan de Mairena*, "pescados vivos", peces que puedan vivir –en el lector– después de pescados. Por el contrario, si el pescadero-poeta no sale victorioso de su tarea de selección y limpieza, se convertirán en "descomposición" (voz que, en el nivel literal de significado, alude a la putrefacción del pez, y, en el alegórico, al fracaso de la labor del poeta, a la no-composición).

Pero volvamos a la macroestructura del poemario: conforme a la citada inversión del orden, "Conversación en el césped" (Muñoz 2006: 109), el último poema de "Provisiones" y de todo el libro, equivale al primer momento del proceso y, por ello, tematiza la fase preparatoria de la creación literaria:

CONVERSACIÓN EN EL CÉSPED

–¿Y cómo me preparo para eso?
–No sé.
–Quizá me vaya solo y me dedique
al trabajo interior.
–Cuidado con quedarte,
pero ve.
–Trabajo de coser las redes,
de sanear la herida,
de reforzar los muros,
de engrasar,
de reeducar,
de enlucir,
de quemar basura.

Si en otros poemas, al igual que en buena parte de la poesía de Cernuda o de Machado, el distanciamiento se presenta como el monodiálogo de un yo que se desdobla en un tú sintiente (intuición) y un yo sapiente (lógica), aquí nos encontramos frente a una vuelta de tuerca más: por medio de las rayas iniciales ambas voces se instituyen como interlocutores independientes que conversan y, a través de su diálogo, ponen en escena dos tipos de conocimiento, el racional y el intuitivo. La voz 1 encarna la lógica, ya que reflexiona sobre cómo "prepararse", sobre qué operaciones previas ha de realizar para obtener o llegar a "eso", lo que implica haber abstraído racionalmente todo el proceso en

tanto que tal; algo que, efectivamente, realiza de inmediato en los vv. 7-13, donde elenca siete operaciones, todo un programa a seguir de forma consciente.

Frente a estas reflexiones de 1, nos encontramos con otra forma de conocimiento identificable con la voz 2: confiesa no saber cómo ha de prepararse 1, pero, sin embargo, aun no habiendo reflexionado como su interlocutor, es capaz de advertir el peligro que puede suponer el "trabajo interior", esto es, "quedarse" allí, no salir de nuevo. Su tipo de conocimiento responde enteramente al propio de la intuición que, como señala María Moliner (1972: s. *intuición*) es la "facilidad para percatarse de las cosas al primer golpe de vista o para darse cuenta, sin necesidad de razonamientos o explicaciones, de cosas que no son patentes para todos". Si 2 es capaz de conocer los peligros del trabajo interior, 1 logra abstraer el proceso y resumirlo en ciertas acciones metafóricas, concretamente siete, número que, como es sabido, tradicionalmente es cifra de la totalidad y, además, de la totalidad en movimiento, en 'transición' (Chevalier 1988: 943). El primero de los trabajos, el de "coser las redes", resulta especialmente elocuente a la luz de la alegoría del pescado que acabamos de leer: la reparación de la red lo que hace es restaurar todas las conexiones de los hilos horizontales y verticales que constituyen la malla para que no se escape el pescado entre los agujeros. Una acción que es clara metáfora de los procedimientos analógicos de que se vale la poesía simbolista, de los cuales Muñoz (1998: 18-21; la letra cursiva es mía) cree responsables tanto a la intuición como al pensamiento:

> Me interesan los poetas de la tradición simbolista en cuestiones como el cultivo de la analogía, el pensamiento analógico –o las "Correspondencias"– sobre las que Baudelaire escribió el célebre soneto distinguiendo correspondencias verticales, en las que los elementos de la realidad –lo que él llama Naturaleza– son símbolo de conexiones escondidas, y correspondencias horizontales, en las que las asociaciones de la realidad no responden a un sentido preciso. Pero los procedimientos analógicos, que tan buen rendimiento dieron a los poetas de las vanguardias, sólo pueden ser entendidos hoy de manera distanciada, con la ironía de saber que no estamos desvelando las conexiones sagradas –ni neosagradas– del universo, de la naturaleza, sino ofreciendo unas conexiones propias de la realidad que no tienen otro valor que el de su individualidad. Los procedimientos analógicos no nos hacen desveladores de un orden, sino jugadores, en todo caso, de un orden. Este es un aspecto que creo

> que es enormemente importante: *el pensamiento o la intuición* buscan en la artillería imaginística sus apoyaturas plásticas, no la cifra del mundo.

El segundo trabajo que menciona la voz 2 es el de "sanear la herida", es decir, limpiarla y medicarla de modo que se cure y cicatrice. Se trata de una metáfora alusiva a la distancia que el escritor, según la poética de Muñoz, ha de asumir respecto a la realidad, concebida "como lo que no puede dejar de ser: *un punto de partida*, una plataforma de lanzamiento, no un lugar de llegada" (1998: 2; la letra cursiva es mía). Si atendemos a la noción de distancia narratológica propuesta por Susana Reisz de Rivarola (1989) en su revisión de la expresada por Genette en *Figuras III* (1989), es decir, si aplicamos la metáfora de la distancia no ya a la mayor o menor proximidad con que el universo ficcional es puesto ante el lector implícito, sino al grado de identificación existente entre el narrador y personaje, en ese caso el discurso directo –que constituye la totalidad de nuestro poema– representa el grado máximo de distancia, ya que, después del título, el enunciador calla para que los dos personajes y solo ellos asuman la palabra. De hecho, el poema se presenta como la transcripción de una conversación, como un diálogo "trapichero" entre lógica e intuición que, adviértase, tiene lugar en un espacio exterior, en el "césped", lo que es indicio claro de que la voz 1 hizo caso a la voz 2: estuvo atenta y no se quedó atrapada en ese "trabajo interior".

Las cuatro metáforas que siguen, aquellas de los vv. 9 a 12 –*reforzar los muros*, *engrasar*, *reeducar* y *enlucir*– coinciden con las anteriores (*coser redes* y *sanear la herida*) en presentar como tareas preparatorias "para eso" ciertas labores que, más bien, podríamos llamar de "mantenimiento", en tanto que cuidados necesarios para que sigan funcionando adecuadamente los referentes a los que se aplican, sean éstos explícitos (muros, educación) o implícitos (un mecanismo, una pared o fachada).

Pero todas ellas contrastan abruptamente con el último trabajo citado, el del v. 13, que implica la destrucción por ignición de lo previamente desechado ("quemar basura"); un proceso que necesariamente produce luz y que aquí está denotando el *silencio*, pero ahora con ese otro significado que Muñoz le da y al que anteriormente me referí: el silencio en tanto que componente fundamental del poema. Porque la labor de silenciar o quemar basura, la tarea de selección, es, de todas

las posibles, la más importante para Muñoz. Y esto no solo lo demuestra la expresión afectiva del título del libro, sino también el que, de las dos citas que abren el poemario, una de Góngora y otra de Marianne Moore, se coloque en primer lugar aquella que hace referencia al silencio y, en segundo, la que alude a la luz (efecto precisamente de esa quema de basura). Y así, lo primero que llega a los ojos del lector al abrir *Querido silencio* son los dos versos iniciales del envío de la segunda canción amorosa de Góngora ("Corcilla temerosa"):

> *Quédate aquí, canción, y pon silencio*
> *al fugitivo canto.*
> *[que razón es parar quien corrió tanto].*
>
> Luis de Góngora

El tercer verso, que Muñoz omite y yo completo entre corchetes[11], cierra el texto original en el que el sujeto poético gongorino, reelaborando el tópico de mandar a la canción en búsqueda de su destinatario, le pide que cese, dado que ha sido tan veloz en su carrera, esto es, en su hacerse ante los ojos/oídos del lector. Muñoz, al cercenar el último verso, convierte a la canción en sujeto, en un agente que añade, que pone silencio al "fugitivo canto". Hay, pues, dos instancias enunciativas en el texto de Muñoz, el canto y la canción, y esta última es superior en la jerarquía, ya que puede agregar silencio al fugitivo canto: implícitamente podemos deducir que el silencio detiene esa fugacidad del canto volviéndolo canción, una forma enunciativa no fugitiva, "definitiva". Esta idea, la de que lo definitivo de un poema depende del silencio, de cuanto se *omite*, es una de las más frecuentes en los textos de Muñoz, quien, por ejemplo, definió su poemario *Manzanas amarillas* como (2005: 14; la letra negrita es mía) "un intento de colección de imágenes con capacidad para *resumir* alguna complejidad sin querer reducirlas previamente a un sentido" (y "resumir" es una reducción abreviada de lo esencial de un asunto o materia, esto es, un silenciamiento de lo que se considera accesorio).

Si la cita inicial sirve para destacar el silencio como el ingrediente más importante del poema, la segunda cita (Muñoz 2006: 9) apunta hacia el otro componente fundamental:

[11] Me valgo para ello de la versión recogida en la edición facsimilar de la edición de Vicuña: Luis de Góngora, *Obras en verso del Homero español*, Madrid, Asamblea de Madrid, 1996, pp. 43-44.

Yes, light is speech. Free frank
impartial sunlight, moonlight,
starlight, lighthouse light,
are language.
Marianne Moore

Del largo poema "Light is speech", perteneciente al libro *War poems* (1941), Muñoz selecciona los versos que establecen una identidad entre luz y habla o lenguaje, apelando implícitamente a esa deseada meta de que la combinación definitiva de las palabras del poema contenga la luz que, según nuestro autor, hay en las cosas, aquella que Alberti le enseñó a ver y que el poema debe reproducir. Una luz que es fruto, en gran medida, del silencio, de una quema de basura que tiene lugar en la frontera entre realidad y metafísica, durante ese trapicheo entre intuición y lógica que, a juicio de Luis Muñoz, construye cada poema.

BIBLIOGRAFÍA

Andújar Almansa, José (2009): "Correspondencias de poesía y vida (sobre Limpiar pescado, de Luis Muñoz)", en *Ínsula* 753, 26-29.

Cernuda, Luis (2003): *Epistolario, 1924-1963*. Madrid: Residencia de Estudiantes.

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (1988): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Díez de Revenga, Javier (2007): "'Querido silencio', de Luis Muñoz", en *La opinión* [09.02.2007], 18.

Estrada, Isabel (2002): "Un detector de luz en su mirada: Entrevista con Luis Muñoz", en *Letras Peninsulares* 15, 1, 113-114.

Genette, Gérard (1989): *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

Góngora, Luis de (1996): *Obras en verso del Homero español*. Madrid: Asamblea de Madrid.

Muñoz, Luis, (1991): *Septiembre*. Madrid: Hiperión.

— (1995): *Manzanas amarillas*. Madrid: Hiperión.

— (1998): "Un nuevo simbolismo", en *Clarín* 3, 18, 18-21.

— (1998): *El apetito*. Valencia: Pre-Textos.

— (1999): "Poética", en García Martín, José Luis (ed.): *La generación del 99*. Oviedo: Nobel, 253-255.

— (2001): *Correspondencias*. Madrid: Visor.

— (2003): "Poética", en Villena, Luis Antonio de (ed.): *La lógica de Orfeo*. Madrid: Visor, 93-95.

— (2006): *Querido silencio*. Barcelona: Tusquets.

— (2005): *Limpiar pescado. Poesía completa (1991-2005)*. Madrid: Visor.

Moliner, María (1972): *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

Morales, Carlos J. (2011): "Luis Muñoz. El poema como un cuarto de hotel", en *Poesía digital*, <http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=entrevista&id=72 > [fecha de consulta: 20.04.2013].

Reisz de Rivarola, Susana (1989): *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.

Rodríguez, Juan María (2001): "Luis Muñoz: "La poesía es subversiva porque enseña que las cosas no son como te las han contado", en *El mundo* [19.6.2001], 16.

Sprague, Paula (2007): "La poesía como diálogo curativo del hombre libre: Entrevista con Luis Muñoz", en *Hofsra Hispanic Review: Revista de Literaturas y Culturas Hispánicas* 2, 4, 107-116.

LA DISOLUCIÓN DEL AUTOR EN LA COLECTIVIDAD O SU APARICIÓN EN *MAPURBE* DE DAVID ANIÑIR

Paulina Andrea Alemparte Guerrero

Université de Lausanne

Suisse

Resumen: A partir de textos poéticos extraídos de la obra *Mapurbe: Venganza a raíz* determino los mecanismos que el autor ha elegido para su autorrepresentación, visualizando también el rol que cumple el lenguaje en este proceso. El título de la obra sugiere un intento por sincretizar dos referentes culturales: el mapuche o 'gente de la tierra', con el de ciudadano o habitante de la urbe. Dos extremos que van a construir una poesía en la que la autorrepresentación se realiza desde el lugar de una individualidad así como desde la colectividad. La inherente reflexividad del sujeto lírico en relación a la lengua, escritura y ejercicio poético le permiten transitar por el lenguaje desde una subjetividad afectada en la que finalmente *el escritor* es *aquel que no escribe*.

Introducción

Mapurbe venganza a raíz es el nombre del poemario escrito por David Aniñir Guilitraro, joven mapuche nacido en la ciudad de Santiago de Chile en el año 1971. La obra tiene como primera fecha de edición el año 2005 con *Odiókracia autoediciones,* pero los *mapuchemas* o 'mis poemas' como dirá el autor "comenzaron su proceso de escritura en el año 1996", siendo en el 2009 cuando aparece la edición de Pehuén. Los poemas de Aniñir forman parte de *20 poetas mapuche contemporáneos* (2003), *La memoria iluminada* (2007) y *Antología de Poesía joven chilena Zantones* en edición virtual.

El neologismo *mapurbe* creado por el autor sintetiza dos referentes culturales *mapuche* o 'gente de la tierra' con el ciudadano de la urbe. Aniñir comienza a elaborar una *poétika* que transita por el referente de la cultura mapuche, su entorno y algunos elementos de su cosmogonía; será el caso de poemas como "Yeyipun", "Wanglen", "El pewma del mundo trasero" y "Malen ko (doncella del agua)" entre los más representativos; y por el de la sociedad urbana, específicamente el *santiagoniko maloliente*, será el caso de poemas como "María Juana la Mapunky de La Pintana", "Acullá nieva pus"y "Pewkayeal podrido dinero" entre otros. Se produce en su poesía lo que Claudio Maldonado Rivera llama "[...] una nueva configuración del estado del ser mapuche y su *ethos cultural* [el cual] no solo se emplaza en el territorio ancestral, sino también en las redes de un nuevo territorio [...] (Maldonado 2011: 83). El "indio de la selva gris", como se autodenomina la voz lírica, será el indio de la ciudad, el *mapurbe* en *Mapulandia.* Con este nuevo individuo el autor pretende "[...] resignificar su sentido de identidad y pertenencia a un pueblo en condiciones de despojo, desmembramiento social y conflicto político." (Aniñir 2012) [1]. De aquí que la obra se entienda como un *proyecto de tipo contestatario*, definido por Bernardo Subercasseaux como aquellas *propuestas para reformar y corregir*

[1] Entrevista realizada al autor por Paulina Alemparte G. Cada vez que aparezca señalado autor y año me estaré refiriendo a esta entrevista.

(Subercauseaux 1997), el poemario busca así compensar la exclusión del pueblo mapuche rural y urbano utilizando para esto la escritura y la poesía. Aquí el verso será el arma de combate. Esto nos recuerda lo que señaló Hadlyn Cuadriello Olivos: "La fractura de los medios de control social-corporativos y la desligitimación de la autoridad política provocó […] que los sectores más desfavorecidos, como son los pueblos indígenas, buscaran nuevos mecanismos de representación para canalizar sus demandas" (2011: 80). El poemario *Mapurbe*, como señala el autor, es una obra que surge en "años de marcada represión, presos políticos, recuperación territorial y cada vez más se empiezan a visibilizar elementos de autenticidad, vigencia y dignificación de las nuevas generaciones mapuche, muchas nacidas en medios urbanos" (Aniñir 2012), es la razón por la cual el poemario además de transmitirse por medio de editoriales, se llevó a tocatas, manifestaciones culturales, eventos de apoyo y todo contexto que buscara transmitir la demanda de la cultura mapuche urbana y rural.

Uno de los rasgos más sobresalientes de su poesía es el acentuado carácter metapoético, el que –si bien puede responder a la herencia que dejó la poesía de vanguardia inaugurada en Chile por Vicente Huidobro y el *Creacionismo*, o bien a la resonancia de la atemporal influencia de Nicanor Parra y su *antipoesía*– se transforma finalmente en un atributo propio de la poesía mapuche si consideramos que la condición de cultura oral va a resonar en sus letras, lo que inevitablemente lleva a estos poetas a elaborar una teoría de la escritura y en consecuencia de la poesía: "Entiendo la poesía no como el ave sino como el vuelo", dirá el hablante lírico en "Arte Poétika". *Mapurbe* se devela así como una obra en la que el acto escritural y poético están en continuo cuestionamiento, desacralización y en la que el propio ejercicio poético está considerado como desentronizado "Poesía de bar de mar con olor a puerto/ poesía maldita de puro mal y mala poesía/ poesía aguachenta, rancia y charcha" (Aniñir 2009: 89). Así, como señala José María Pozuelos: "[...] el texto poético se comunica a sí mismo, revela la propia realidad material de su organización y su operación significante es el principal de sus significados" (1989: 218). La poesía se vuelve una de naturaleza autorreferencial, siendo la lengua el verdadero sujeto: *La Mapunky* transmite *pewmas,* es decir 'sueños', Lautaro es el *werken electroniko,* es decir el 'mensajero electrónico' y Aniñir será dentro del poema un *zorro mentiroso.*

Respecto de los modos de autorrepresentación del autor en la obra he determinado dos. El primero lo denomino "disolución del autor en la colectividad", en este vemos a un sujeto lírico que utilizando las formas impersonales del verbo, la primera persona plural y la segunda persona singular, establece un pacto con el lector a partir de una apelación a este último. El escenario de estos poemas, el *santiagoniko maloliente*, va a retratar a su vez a identidades excluidas, marginadas, víctimas del estado hegemónico, lo que algunos intelectuales reconocen como víctimas de la *desglobalización*. Los individuos aquí retratados se transforman en los representantes de un sistema abusivo y homogeneizador. Esto se interpreta en el marco del poema como un reflejo de la despersonalización de los mismos, considerando además que carecen de voz. No obstante, una voz impersonal se diluye en esas identidades para devolverles un discurso y un sentido de pertenencia, de allí que se produzca lo que llamo "disolución en la colectividad".

El segundo mecanismo se titula "el autor individuo, un ser enajenado". Aquí observaremos a un *yo* lírico representado como un personaje enajenado y escindido. Estos rasgos van a repercutir en la escritura y en consecuencia en la lengua. El poema en el que me baso para analizar esta forma de representación es "Poesía a los que escribo". Aquí el hablante lleva a cabo una batalla en la que el propio lenguaje se impone a lo que se nombra *alta poesía*.

La disolución del autor en la colectividad

El personaje construido en las palabras no cuenta la inasible vida de su autor empírico, sino que en el acto poético, cuenta la historia de todos los hombres que leen y coescriben ese texto.
(Laura Scarano)

Al inicio de *Mapurbe* nos encontramos con la transcripción de la rogativa llamada *Yeyipun* que tradicionalmente se efectúa en el marco de la celebración del año nuevo mapuche con el fin de promover "la intermediación de los ancestros sagrados para que el dueño de la gente y el cosmos *Gnemapun, Elchen, Elmapun o Gnechen* restablezcan la

comunicación espiritual" (Mabel García 2008: 49). La invocación a los ancestros implica entonces la voz de una colectividad. García agrega que el discurso ritual "transforma toda acción individual en colectiva" (2008: 53). Esto nos remite a la noción de autor que existía en el mundo antiguo o más bien mítico, en la que el autor "[…] era sólo un vehículo del colectivo, ya que formaba parte de un evento total, era una envestidura otorgada a algunos desde la base social, [...] que actuaba como [...] enlace con las divinidades, los vientos, los espíritus, los placeres o los sufrimientos, y no era una fuente individual" (Cristián Santibáñez 2004: 1). A través de la inserción de esta rogativa, la literatura recobra "cette fonction d'énonciation collective" (Deleuze, Guattari 1975: 31) que pertenece, si seguimos la cosmogonía mapuche, al "Fvcha y kvze espíritus antiguos que circulan por el mundo, que explican el origen del mundo mapuche" (Aniñir 2012).

En los poemas de Aniñir vemos al autor como *vehículo del colectivo* enlazarse con los sufrimientos de un grupo de personas que viven problemáticas como el hambre, la droga, el suicidio o la marginalidad. En el poema "Oda al hambre" se busca la complicidad del lector dirigiéndose a un tú, un tú marginalizado, víctima de la ciudad. El hablante lírico utiliza la segunda persona del singular para expresarse: "Siempre y cuando tengas hambre/ abre el apetito de tus instintos/ busca en medio de la basura o pide fiado/ siempre hay algo esperando / una boca desmuelada siempre espera algo [...]" (Aniñir 2012: 77). El receptor de este poema no es exclusivamente el mapuche ni el "mapurbe", sino todo individuo que experimente la crisis de la desigualdad: "[...] el hombre fantasma de la pobla ronda día y noche/ por *sowetos* vigila a los niños muertos por inanición/ por las favelas desnuda a los turistas/ por los suburbios rapea como primitivo/ y en los campamentos empapela tu visión" (Aniñir 2009: 77). Esta inserción de sujetos que –como la "mapuche 'girl' de marca no registrada/ de la esquina fría y solitaria"– están *F.M* o sea, Fuera del Mundo, se transforma en un *gesto continental*. El poeta que cantó la naturaleza, donde el paisaje americano se volvía un sello de identidad, canta ahora la miseria de un Continente y conecta al receptor con aquellos sellos de identidad afincados en la marginalidad y la miseria: "El hambre es la constante *orgánika* de que estás vivo/ vivo en medio del hambre te vives" (Aniñir 2009: 77). En el poema "Corre el tiempo" la voz lírica elabora una crítica al colonialismo, refiriéndose

al "poeta del antepasado" señala: "[...] poema líquido/ gritos de guerra/ versos libidinosos/ eyaculación de coros hermosos/ mientras los canallas se iban por dentro con el tesoro" (Aniñir 2009: 57). Dentro de la obra encontramos el poema "Mapurbe", aquí el sujeto lírico desde la primera persona plural del verbo "ser" indica: "[…] Somos hijos de los hijos de los hijos/ Somos los nietos de Lautaro tomando la micro/Para servirle a los ricos" (Aniñir 2009: 75). La explicitación de esa desigualdad refleja una poesía que, como la poesía social española, está "[…] claramente orientada a una denuncia ideológica" (Laura Scarano 2002: 13) y en la que cobra relevancia el mensaje que transmite.

Laura Scarano, en *Palabras en el cuerpo*, hace referencia a cierta poesía anclada en esa "experiencia común", que estaría nutrida de una "[...] cantera de materiales heterogéneos (biografía, historia, ideas, comportamientos, costumbres, hábitos, sentimientos)" que posteriormente la poesía "[...] manipula [construyendo] con ellos una experiencia que los ordena y los integra en una lógica del sentido, orientada a crear un efecto en el lector" (2007: 31). Si volvemos a los poemas de Aniñir tendremos el ejemplo de "Hacerla cortita", poema en el que las formas impersonales del verbo dominan. Desde la segunda persona del singular y utilizando el modo imperativo para transmitir un consejo-mensaje dirigido al joven mapuche, el autor diluido señala: « Recorre tu tierra-mapu/ con la mochila cargada de dramas/ y un lápiz/ con un dedo cruzas el mundo » (Aniñir 2009: 24) Con esto, además de revitalizar el mensaje de su poema (la venganza), invita al oyente, lector y receptor a adherirse a la lucha. Sitúa además a la poesía como un "oficio" que puede ser realizado por todos, la baja a la calle, a ese mundo "común" utilizando los símbolos del paradigma de la escritura: el lápiz y el dedo.

Si pensamos en este *efecto en el lector* vemos que la atención recae en un *tú.* En este sentido, ya no importa reconocer quién emite o desde dónde lo hace sino más bien recepcionar desde "el lugar de la experiencia que produce su lectura" (Scarano 2007: 42), así; cada lector resulta vital en la experiencia y misión de resignificar la y las identidades olvidadas que se retratan en estos poemas. El *autor-enlace* se hace parte de un *evento total* cuando la voz lírica en su forma impersonal se enlaza a lo *común*, que tiene como primer requisito el instalarse en el lugar del *otro*, del tú, del nosotros, de allí que se produzca lo que llamo "disolución en la colectividad", así también cada lector se verá en la lectura retratado

y diluido en esa colectividad. En otras palabras, el autor elige usar la máscara de otro, elementos y personajes de la colectividad marginados para reconstruir su identidad, obligando a su vez a los lectores a transfigurarse en aquellos.

El autor-individuo, un ser enajenado

Nadie puede escribir si no tiene
el corazón puro, es decir, si no
está separado de sí mismo.
(Jorge Semprún)

En "Poesía a los que escribo" el sujeto poético se enuncia desde la primera persona del singular. Aquí el hablante aparece en forma recurrente representado como ser escindido, alienado. Al inicio se da al poema la imagen de un "rayón de hojas y reflexiones de piedras en el pecho" (Aniñir 2009: 27). Si consideramos la segunda acepción de rayón para el castellano de Chile, 'locura', el poema resulta del estado de un sujeto 'fuera de sus pensamientos normales', es decir un sujeto alienado. Esta alienación se patentiza en el estado que reconoce tener frente a la escritura: "A veces me cuesta mentir oral/ y escribo/ así mi engaño es hermoso/ y la falsedad ya no hiere" (Aniñir 2009: 28). Vemos que la voz lírica lidia tanto con la oralidad como con lo escrito, siendo este último el dominio de lo falso y la mentira.

En esta alienación, lenguaje y hablante avanzan juntos: "Este mapuche envestido de jeans/ y poleras de universidades yanquies/ *confunden* mi habitante/ mezcla de norteamearaucano/ y mapurbe" (Aniñir 2009: 28). En este verso se produce un error de concordancia entre el sujeto mapuche y el verbo "confunde", el que concordado a la forma plural refleja "la desestabilización del sentido del acto mismo de escribir" (Linh 1983: 17). "Desestabilización" que resulta de una voz lirica doble pero a su vez escindida. El sujeto se reconoce un extranjero de sí mismo y en consecuencia a la lengua en la que escribe. Esto le permite romper con la lógica de la misma, desacralizarla, transgredirla y burlarla. Pero la enajenación, entendida más allá de la escritura y según lo que señala Carlos Gurméndez, "[...] aparece como una salida de sí mismo, por la necesidad de expresarse y de manifestarse" (1989: 15), es decir que, gracias a la alienación es posible la existencia, y en la escritura, esto le

permite al hablante liberarse; así lo escrito no parece ser un impedimento: "en la grafía exacerbo la labia/ y su espuma se diluye" (Aniñir 2009: 28). La voz lírica asume la "libertad". En este momento la confusión del sujeto inicia un vuelco, la que comienza cuando el hablante explicita la identidad del autor situándolo como un personaje: "Originario de la muerte y de la vida, / Aniñir como un zorro mentiroso/ sentado sobre la sombra,/sobre la vereda/ testimonio de embarrados pasos" (Aniñir 2009: 29). ¿Quién es el que habla?, si nos atenemos a lo que señala Martinez Bonati, recordaremos que "las frases literarias (no fingidas y que no son del autor) son un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de *otro*, de una fuente de lenguaje [...] que no es el autor y que, "pues" es fuente propia de un hablar ficticio" (citado por Pozuelo Ivancos 1989: 94). Este *otro* es el lenguaje, pero un lenguaje en función de la ficción. Esta última, siguiendo a Bonnati "es una suerte de representación en la que lo representado se enajena y sólo existe como imagen representativa o como presencia enajenada" (citado por Pozuelo Ivancos 1989: 99). Recapitulando, Aniñir, persona real, se sienta a escribir y lo que genera es un lenguaje que se independiza de él y se pone en función de un *otro* ente que es la ficción, la que a su vez representa a Aniñir dentro de una realidad ficcional. El proceso que sufre al perder el control de su escritura es la enajenación o alienación. La ficción, al representar a Aniñir enajenado, nos devela el mecanismo por el cual surge la poesía (metapoética). Es así como el autor a través de esta operación compleja logra hacer que hablen de él. No es completamente cierto decir que se autorepresente, sino que más bien, en su trance de enajenación es el lenguaje quien lo retrata. Cesaire ha dicho: "La poésie révèle l'homme lui-même [...] Parce que ce moi-même je ne le connais pas, c'est le poème qui me le révèle et même l'image poétique" (Pierre Akinwande 2011: 70).

El verso muestra a un ser que se rasca hasta perder su sangre, volviéndose así un animal "degollado en viernes santo" del que emana sangre y poesía, que "mojan las calles, las veredas y la tierra" (Aniñir 2009: 30). Aquí es imposible determinar con exactitud la manera en que el sujeto se ve representado. Una vez más nos enteramos de cómo ocurre el proceso de enajenación. Dentro de la ficción del poema se nos presenta a Aniñir desangrándose, perdiendo control de sí mismo y a través de eso liberando poesía: "Al parecer, no soy el que escribe, es la poesía quien lo hace por mí", y la voz agrega "[...] es la poesía que viene

hacia mi/ balbuceando bellos sarcasmos/ de mapuche muertos que quieren reír/ y llorar por mí en el verso" (Aniñir 2009: 31).Volviendo a Bonati "el autor no se comunica con nosotros por medio del lenguaje, sino que nos comunica lenguaje" (Pozuelo Ivancos 1989: 219) y en este caso es el lenguaje comunicado el que dominado por la poesía llevará a cabo la venganza, aquella de la sangre mapuche. Serán éstos los que pasan a los versos del sujeto y se enfrenten con la *alta poesía*, la que representa la cultura hegemónica, es decir, la chilena, el poder dominante: «ahora, alta poesía/enfrentémonos a duelo/ en el campo de batalla de la hoja en blanco/ a ver quién muere primero/ ven desafíame/ tengo un puñal de tinta/ que atraviesa mi sangre/ tú tienes el peaje a la imaginación/ el amor y el odio/ ven/ desangrémonos en silencio/"(Aniñir 2009: 31).

En el poema, según lo expuesto anteriormente, su escritura deviene una lengua otra que busca enfrentarse a esa lengua modelo del sistema dominante. El poeta escribe *mapuchemas* en lugar de poemas, los que se inspiran a su vez de *tristemas.* Así también el uso de voces del *flaite-dungun,* neologismo compuesto por *flaite* y *dungun* es decir 'habla', y que aparece definido en el glosario al final de la obra poética como 'neologismo dado a los términos de la jerga poblacional' (Aniñir 2009: 95). El acto desestabilizador de la escritura produce nuevas formas que se suman al registro del castellano dominante o lo atacan. Se produce una desterritorialización: "[...] los sujetos de la enunciación de los textos testimoniales y líricos mapuche se aproximan a la lengua mayoritaria desterritorializándola, haciendo uso de ella de manera "intensiva", revolucionando sus significados y estructuras" (Foote 2008: 4). La escritura para este hablante es un arma que le sirve en su defensa y es además el enemigo, de allí que necesite crear un código personal que diferencie su discurso de ese otro discurso cultivado, fino, dominante. El verdadero sujeto de sus poemas, la lengua, se queda en batalla con ella misma. Como señaló Enrique Linh a propósito de la poesía de Rodrigo Lira: "el sujeto que habla en los textos de un mundo fragmentado, desiste de la individuación, se multiplica y cede al *ello*" (Linh 1983:19).

Conclusión

Plantearse la autorrepresentación en lo que podría denominarse una literatura comprometida es una tarea sumamente difícil y entre las razones está el hecho de que cada poema carga con un mensaje de tal profundidad y relevancia que finalmente uno se pregunta: "*¿Qué importa quién habla?"*(Foucault 1998: 35), sin embargo la misma pregunta nos vuelve al texto. En los poemas analizados el autor será siempre un ser social; tomando incluso la "silueta convincente de la primera persona" seguirá siendo una colectividad. En este sentido me parece vital lo que nos recuerda Scarano cuando, refiriéndose a la esfera pública y a la privada, señala: "La literatura última se muestra seducida por la intersección de estas esferas, construyendo mundos y sujetos que aparecen paradigmáticamente modulados en ese borroso umbral entre lo individual y lo social, de lo uno a lo plural, del yo al nosotros [...] (2007: 62). El ser enajenado del último poema transita por esa dinámica de autorrepresentación. Su escritura va dándonos así un lenguaje de *umbral borroso,* pero en el que resuena una comunidad. Como señala Cuadriello Olivos: "De ser un elemento que sustentaba la exclusión y explotación, la identidad étnica cobra una expresión política, y se convierte en el elemento articulador de la acción colectiva" (2011: 79).

Respecto a la lengua castellana, debemos considerar que ésta ingresó en la cultura motivada por una necesidad, en cierta forma impuesta, pero que no obstante el individuo mapuche y la comunidad han sabido asimilarla y aplicarla a sus respectivas necesidades: "Nacimos mapuche, moriremos siéndolo y la escritura hermanos, es una de las más grandes maneras de dignificarnos, de guardar y recuperar para y por nosotros mismos el alma de nuestro pueblo" (Chihuailaf 1998: 1). Esta sentencia, para el caso del poemario analizado, funciona motivada por un fin que va más allá de entender el mecanismo, pensamiento y paradigma del otro, sino que además busca atacar la hegemonía.

La desestabilización de ese individuo confundido en su habitar resulta ser en la obra el eco de la experiencia de la lengua castellana desestabilizada. Cabe preguntarse ¿cuál es la teoría de la escritura de Aniñir? Si consideramos que estamos hablando de un poeta "mapurbe", asumimos que el sujeto debe lidiar tanto con la oralidad como con la escritura, es así que la posible teoría del autor sobre la escritura nos sugiere

que el poeta-escritor "mapurbe" es un sujeto reflexivo y crítico frente a la escritura y su arte. Leonel Lienlaf, figura del panteón de la poesía mapuche ha señalado: "la oralidad es la base de la poesía mapuche. Nuestra creación es más bien experiencial", y agrega: "Cuando dejas el mapudungun estampado sobre un papel se convierte en algo duro que está como asustado, sin permitir a las palabras seguir su rumbo. La oralidad te permite variar el sentido; la escritura no. Y esto sucede también en castellano" (1998: 61). La escritura entonces fija, adhiere, e incluso retiene el sentido. Aniñir, para evitar encontrarse en una situación en donde el sentido está privado de su flexibilidad o donde incluso éste ha sido inhabilitado, propone una liberación a través de la enajenación. Su teoría de la escritura nos recuerda aquella de Rousseau quien "condamne l'écriture comme destruction de la présence et comme maladie de la parole. Il la réhabilite dans la mesure où elle promet la réappropriation de ce dont la parole s'était laissée déposséder " (citado por Derrida 1967: 204). Aquí cobra sentido el mensaje que busca perpetuar con su escritura, un mensaje que pretende reinstalar la queja mapuche a partir de la venganza. David Aniñir junto a esa colectividad que está en sus versos logra, no tan solo revalorizarse como cultura, sino además prolongar la queja que la cultura dominante, en este caso la chilena, no ha querido escuchar, así: "L'acte d'écrire serait essentiellement et ici de manière exemplaire- le plus grand sacrifice visant à la plus grande réappropriation symbolique de la présence" (Derrida 1967: 205). De allí que se renueve el sentido de una letra, que un verso funcione como arma. La reapropiación simbólica que se lleva a cabo es la de la presencia no tan sólo del individuo mapuche en la urbe sino de la comunidad. Scarano señala: "Comprender cómo se articula el sujeto en el lenguaje supone abandonar viejas antinomias como las de individuo/sociedad o privado/público. Quien dice o escribe *yo*, dice y escribe del *otro*" (Scarano 2007: 95). En este sentido, la autorrepresentación de Aniñir transita entre aquello que habita en lo más profundo de quien habla y eso que está fuera de él. Se genera de ese modo un vaivén, una oscilación que vive siempre en el sujeto que se expresa en estos versos. La alienación parece así un tránsito inevitable y continuo. ¿Dónde decide el sujeto habitar finalmente? En ese lugar que le permita introducir al otro, ese otro que el estado chileno se niega a reconocer, pero que aquí está vengándose.

Bibliografía

Akinwande, Pierre (2011): *Négritude et francophonie Paradoxes culturels et politiques*. Paris: L'Harmattan.

Aldunate F, Pedro (2006): "El autor imperceptible en la poesía de Jorge Teillier", *Acta literaria* n.33, pp. 71-85. ISSN 0717-6848, <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071-68482006000200006&script=sci_arttext>. [fecha de consulta 02.05. 2012].

Aniñir, David (2009): *Mapurbe venganza a raíz.* Santiago: Pehuén.

Antileo Baeza, Enrique (2007): "Mapuche y santiaguino: El movimiento mapuche en torno al dilema de la urbanidad", *Centro de documentación mapuche, Working Paper Series* 29, <http://www.mapuche.info/> [fecha de consulta: 02.03.2012].

Arrué, Michèle (2002): « Les Mapuches du Chili face à la langue du conquérant », *Amérique Latine Histoire et Mémoire.* Les Cahiers ALHIM, http://alhim.revues.org/index515.html [fecha de consulta 05.08.2012].

Baeza Antileo, Enrique (2010): "Urbano e indígena: diálogo y reflexión en Santiago warria", *Centro de documentación mapuche Working, paper Series* 31, en:

<http://www.mapuche.info/wps_pdf/antileo20100919 [fecha de consulta 12.06.2012]>.

Barros Cruz, María José (2009): "La(s) identidad(es) mapuche(s) desde la ciudad global en Mapurbe Venganza a raíz de David Aniñir", *Revista chilena de literatura*, Número 75, 29–46, <http://www.scielo.cl/scielo> [fecha de consulta 20.06.2012].

Caamaño, Virginia (2010): "De Ciudades y pasiones Un acercamiento a cuatro cuentos latinoamericanos del fin de siglo", *Latindex UCR Repositorio de las revistas científicas de Costa Rica, Filología y Lingüística*, Número 36, 35-75 http://www.latindex.ucr.ac.cr/ [fecha de consulta 14.05.2012].

Chernard, Ariane (2006): "La identidad mapuche en el medio urbano", *Organización Mapuche Meli Wixan Mapum* <http://meli.mapuches.org/. [fecha de consulta 20.04. 2012)>.

Chihuailaf, Arauco. (1998): "Poesía mapuche", *Centro de documentación mapuche.* Disponible en <http://www.mapuche.info/> (Fecha de consulta 12.08.012).

Cuadriello Olivos, Hadlyyn (2011): "Diferentes y desiguales. Autonomía y reconstitución de los pueblos indígenas en México", en Mayarí Castillo, Manuel Bastías y Anahí Durand (eds): *Desigualdad, legitimación y conflicto.* Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Deleuze Gilles y Guattari, Felix (1975): *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Les éditions de minuit.

Derrida, Jacques (1967): *De la grammatologie.* Paris: Les Éditions de Minuit.

Fernandez-Garay, Ana (2005): *Parlons mapuche la langue des Araucans.* Paris: L'Harmattan.

Fernandez, Teodosio (1987): *La Poesía hispanoamericana en el siglo XX.* Madrid: Taurus ediciones.

Foote, Susan/ Ostria, Mauricio/Henríquez, Patricia/Saldías, María/ Oyarce, Alejandra/ Bravo, Luis/ Donoso, Arnaldo/ Townsend Brandi (2008): "Poesía Mapuche: Literatura y Memoria" Ponencia grupal del grupo de investigación MECESUP UCO 0203/0602 *Literatura, etnia y nación* <http://www2.udec.cl/~docliter/ [fecha de consulta 03.03.2012]>.

García Barrera, Mabel (2008): "Entre-textos: La dimensión dialógica e intercultural del discurso poético mapuche", *Revista chilena de literatura*, Número 72, 29 – 70 <http://www.scielo.cl/>. [fecha de consulta 20.05.2012].

— (2008): "El pewma en la poesía mapuche", *Scielo Argentina,* en: <http://www.scielo.org.ar/pdf/paptra/n16/n16a02.pdf> [fecha de consulta 04.08.2012].

Garcia Montero, Luis (2002): *Poesía urbana.* Sevilla: Editorial Renacimiento.

Gurméndez, Carlos (1989): *El secreto de la alienación y de la desalienación humana.* Barcelona: Anthropos.

Lira, Rodrigo (2003): *Proyecto de obras completas Rodrigo Lira*, Santiago

de Chile: Editorial universitaria <http://es.scribd.com/doc/65030090/Lira-Rodrigo-Proyecto-de-Obras-Completas>. [fecha de consulta 05.08.2012].

Maldonado Rivera, Claudio (2011) "Antropofagia sígnica en el discurso poético de David Añiñir", *Estudios filológicos Revistas electrónicas UACH* N°48 81-91 <www.scielo.cl> [fecha de consulta 01.06.2012].

Marimán, José (2002): "Una aproximación al Siglo XX Estado chileno y Pueblo Mapuche", *Enlace mapuche Internacional* <http://www.mapuche-nation.org> [fecha de consulta 03.05.2012].

Millaleo, Ana (2010): "La anulación del otro a partir del mestizaje, El caso mapuche", *Libertad ahora* <http://www.liberacion.cl> [fecha de consulta 04.07.2012].

Parra, Lorena/ Vergara, Fabián (2005): "Historia y conflicto mapuche", *Archivo Chile Historia política social – Movimiento popular,* CEME Centro de estudios Miguel Enriquez <http://www.archivochile.com/> [fecha de consulta 22.08.2012].

Podetti, Ramiro (2004): *Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización* <www.corredordelasideas.org/docs/sesiones/.../ramiro_podetti.doc> [fecha de consulta 10.08.2012].

Polanco, Jorge (2001): "¿Quién escribe? E. Lihn y J.L.M.", *Cyber Humanitatis Revista de la Facultad de Filosofia y Humanidades* Universidad de Chile ISSN 0717-2869 N° 18 <http://www.cyber-humanitatis.uchile.cl/> [fecha de consulta 10.06.2012].

Pozuelo Yvancos, José María (1989): *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

— (2009): *Poéticas de poetas, teoría, crítica y poesía.* Madrid: Biblioteca nueva.

Santibañez, Cristian (2004): "Notas sobre el problema autor y su función", *Acta literaria,* ISSN 0717-6848 Nº 29 (135-147) <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482004002900009&script=sci_arttext> [fecha de consulta 11.05.2012].

Scarano, Laura (2007): *Palabras en el cuerpo, literatura y experiencia.*

Buenos Aires: Editorial Biblos.

Subercaseaux, Bernardo (1997): "La integración intelectual y cultural en América latina", *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales Universum* año 12 <http://universum.utalca.cl/> [fecha de consulta 4.05. 2012].

METAPOETAS DE "CARNE Y VERSO"

Laura Scarano

Universidad Nacional de Mar del Plata

CONICET

Argentina

Resumen: El "metapoeta" como figuración textual (de "carne y verso", en palabras de Gloria Fuertes) designa una flexión metafictiva del autor que apela necesariamente a la complicidad y reconocimiento del lector: autoimagen poderosa que construye un "ser de escritura" y funciona a la vez como "correlato autorial". Esta *auto(r)representación* del poeta en el poema es de naturaleza ficcional (por las convenciones literarias que rigen el género), o mejor, imaginaria, pero con efectos pragmáticos insoslayables ("*ethos autorial*"), que nos impele a revisar las profundas transformaciones que se están operando sobre la noción tradicional de autoría, de cara al nuevo siglo y milenio*.

* Este trabajo es fruto de un Proyecto de investigación institucional denominado "*El autor en el poema: Autopoéticas y autoficción en la poesía contemporánea",* dirigido por la Dra. Laura Scarano y co-dirigido por la Dra. Liliana Swiderski entre 2010 y 2012 (15/F390), radicado en el CELEHIS, de la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina), que ha obtenido un Subsidio de la Agencia Nacional de Promoción Científica de Argentina (PICT 2011-No.0333 del FONCYT-Préstamo BID).

Por fin me conociste de verdad,
en carne y verso.

(Gloria Fuertes)

La categoría de "metapoeta", que aquí proponemos, designa un modo de ficción autorial que articula uno de los muchos procesos identitarios que la literatura hace posible. En este caso, se sobreimprime a la simple "función-autor" descrita por Foucault, lo que he llamado en otros trabajos anteriores "ficción-autor". En esta operatoria, la identidad nominal, acompañada muchas veces por índices textuales que nos reenvían a la biografía del autor real, colabora con ese "efecto de lo real", que Roland Barthes enunciara a propósito del texto realista. El lector entra en una especie de juego de piezas homólogas a encajar; suscribe un pacto parcial de identificación (guiado por el potente índice del nombre de autor textualizado en el poema). Pero no ignora que esta "ficción-autor" materializa en el discurso una identidad inestable e incompleta, ambigua y polisémica, que comparte apenas un lejano aire de familia con el autor real que firma el libro. Se construye pues ante nuestros ojos una figuración "en carne y verso", como la acierta a definir la poeta española Gloria Fuertes, en su poema titulado inequívocamente "Otra historia de Gloria", de su no menos lúdico y autoficcional libro *Historia de Gloria [Amor, humor y desamor]* de 1980: "Por fin me conociste de verdad,/ en carne y verso" (278-279) [1].

En la historia de mis intereses metaficcionales, mi precoz pasión "meta" me llevó a dedicar diversos trabajos de las asignaturas de grado de la carrera de Letras, en la universidad argentina, al tópico de las representaciones de los poetas en su escritura y sus reflexiones metatextuales. Recuerdo un escenario inaugural: en la cátedra de Literatura Latinoamericana debíamos escribir un trabajo final sobre la poesía de

[1] Cfr. el perspicaz artículo de Verónica Leuci, titulado "Gloria Fuertes, *en carne y verso*: juegos del nombre propio en *Historia de Gloria*" (2010).

Rubén Darío, y yo elegí analizar las "funciones y figuras del poeta" allí ilustradas. Como obediente alumna partí de la premisa sagrada aprendida del profesor: el "yo lírico" es mera figuración verbal y da cuenta de la imposible referencialidad de la vida en la escritura, como nuestros padres estructuralistas bien nos enseñaron. Sin embargo, al adentrarme en los vericuetos de esa primera persona que manifiesta: "Yo soy aquel que ayer nomás decía/ el verso azul y la canción profana" (en el poema proemio a sus *Cantos de vida y esperanza,* de 1905), constaté que ese "yo" del poema no estaba absolutamente desligado del "autor-Darío" que firmaba su obra. Mi incontaminada inocencia lectora trataba de reponer tenazmente la figura del poeta "real" tras esos versos, porque ese "hablante en primera persona", aun sin usar el nombre propio, declaraba abiertamente su itinerario biográfico de creación literaria: el poemario *Azul* de 1888 y *Prosas profanas* de 1896, exhibiéndose así en su rol de "autor" de manera inequívoca y solicitando mi cooperación para tal reconocimiento.

Allí me di cuenta de que, sin desconocer la naturaleza inevitablemente retórica del *yo lírico* como ser discursivo, en ese deíctico complejo también se jugaba la palpitación de un *autor representado*, que parecía exceder el fatal aislamiento del lenguaje. Contrarié entonces la consigna formalista para demostrar que, a pesar de los vanos intentos estructuralistas por probar que el poema es únicamente un "artefacto verbal", y los fallidos dictámenes de tantos posestructuralistas por convencernos de la irremediable *différance* entre escritura y contexto, Darío era mucho más que una "función-autor" dentro de un sistema impersonal (como argumentara Michel Foucault) [2], o "la voz de un muerto" para siempre que la letra apenas reanimaba (como imaginara Paul de Man como tropo de la autobiografía). Darío se presentaba en el poema como una contundente figuración autorial [3].

La figura del poeta nicaragüense que emana de esos elocuentes versos citados es sin duda una construcción imaginaria hecha de palabras,

---

[2] En la historia de la noción de autor, es imprescindible el artículo de Michel Foucault, "¿Qué es un autor?" de 1969. Véase mi propia revisión de la postura foucaultiana y sus alcances en las teorías sobre la autoría (Scarano 2001).

[3] Por este camino desarrollé entonces mi Tesis de Licenciatura en 1985, titulándola con el metaficitivo título "La poesía especular de Rubén Darío. Ensayos sobre metapoesía" (en UNMdP).

sin embargo erige una silueta personalísima que reclama y demanda mi aceptación. En esas líneas del poema yo sentí precozmente que ese ser de papel también me hablaba de sí mismo como "autor", de su historia, de su contexto, de su cuerpo, de sus sueños, no por la vía de un ingenuo confesionalismo (al calor de romanticismos malinterpretados), sino más bien como una imagen poderosa que al mismo tiempo se constituía como "ser de escritura" y "correlato del autor".

De la mano de mis estudios doctorales, ya en EEUU y después de regreso a mi país, sellé esa pasión "meta" al estudiar la poesía social de posguerra española, desde la categoría del sujeto construido en la obra: una "voz social" que, al tiempo de colectivizarse en un "nosotros" de filiaciones políticas y éticas, inscribe en el discurso un *yo con nombre propio*, de indudable remisión referencial. Por ejemplo, cuando Blas de Otero firma su poema prologal "A la inmensa mayoría", en su libro *Pido la paz y la palabra* (de 1955), no duda en exhibir su autoría y el contexto mismo (fecha y lugar) de producción del texto: "Aquí tenéis en carne y hueso, / mi última voluntad. Bilbao, a once/ de abril, cincuenta y uno./ BLAS DE OTERO" (Otero 1960: 10). O cuando confiesa su hablante la inextricable relación entre vida y obra, en su poema "Entre papeles y realidades", re-fundando un yo con nombre propio y en letras minúsculas: "En la vida/ hundí, enterré la pluma, removida/ debajo de mi nombre, blas de otero" (Otero 1963: 16).

Este asedio del nombre de autor y la impronta autorreflexiva del poema tuvieron su consolidación teórica con mi tesis doctoral de 1991, en la Universidad Nacional de Buenos Aires, donde definí esta operación como "ficción autobiográfica", pues construye en el texto una representación verbal análoga a la figura del autor empírico. Con la noción de "correlato autorial", propuse allí formalizar este procedimiento de correlación de series (literaria / social), que expresaría diferentes intencionalidades y proyectos, de acuerdo a las poéticas específicas en que se integra. De este modo comencé a estudiar la "metapoesía" primero; me interné después (y a menudo me perdí) en los laberintos tipológicos de la "metaficción"; me incliné más tarde por una noción más general, la de "autorreferencia"; me animé a abordar finalmente el "continente oscuro de la literatura" (como denomina a la autobiografía Stephen Shapiro) en su versión más *dark*: la lírica autobiográfica, sin convencerme de su verdad ontológica, pero tampoco negando su pretensión referencial.

Esta perseverante pasión por dirimir el estatuto del poeta -como función y ficción- en el género lírico me permitió descubrir un continente casi inexplorado, la autopoetización del nombre de autor, de incalculables proyecciones[4]. Comprobé rápidamente que las poéticas de cuño realista y testimonial ofrecen numerosos ejemplos de esta estrategia. Allí está autonominándose Miguel Hernández en *El rayo que no cesa* (de 1934): "Me llamo barro aunque Miguel me llame./ Barro es mi profesión y mi destino..."; o los enfáticos versos de varios poetas sociales en la posguerra española: "Pero estoy aquí. Me muevo,/ vivo. Me llamo José/ Hierro" (de *Alegría*, 1947), o "Yo, Gabriel Celaya, aspirante a poeta" (en *De claro en claro,* 1957). Imposible no aludir otra vez al contundente ejercicio de homonimia que construye Gloria Fuertes a lo largo de toda su obra, con índices abrumadores desde los propios títulos de libros y poemas y en los moldes refundidos, como vemos en su conocida "Nota biográfica": "Gloria Fuertes nació en Madrid/ a los dos días de edad,/ pues fue muy laborioso el parto de mi madre..." (*Obras incompletas* de 1975: 41), o en su "Carta a mí misma" del libro *Poeta de guardia*: "Querida Glorita:/ Hace mucho tiempo que no me gusta cómo estás..." (1968: 189).

Esta tenacidad en dar perfil propio a la voz poética, prestándole el rostro y el nombre del autor, se continúa a lo largo del siglo XX, como aparece en inconfundibles títulos de poemas: "Para que yo me llame Ángel González" (de *Áspero mundo*, 1956), "Contra Jaime Gil de Biedma" y "Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma" (de *Las personas del verbo*, 1982), o "La vida escandalosa de Luis Antonio de Villena" (de *Hymnica,* 1979), inspirada en "La vida escandalosa de César Moro". Del contundente efecto de verosimilitud e historicidad que conlleva su articulación en las poéticas testimoniales de posguerra, pasé luego a analizar sus usos en poéticas actuales, ligadas a programas tanto figurativos como experimentales, neosociales o hiperrealistas. El estudio de la formación granadina de "la otra sentimentalidad", y su expansión peninsular en la llamada "poesía de la experiencia" en España,

[4] Como derivación de dicha "pasión" teórica, acabo de terminar un libro titulado *Vidas en verso*, actualmente en prensa, que reúne un largo estudio sobre todas las categorías involucradas en el debate en torno a la "autoficción/autobiografía" poética, seguido de una "Antología de Poemas con nombre de autor", que reúne textos de 30 poetas españoles y latinoamericanos del siglo XX (Scarano 2013).

supuso un segundo momento teórico de mi investigación, al anudar estas cuestiones con nociones filosóficas como *Erlebnis* o "experiencia", la escritura de la intimidad y el cuerpo, los cruces entre esfera pública y privada[5]. La sostenida obra poética de Luis García Montero es un ejemplo de estas últimas derivaciones, como lo expresa en un poema de su libro de 2011, *Un invierno propio*: "Mi nombre es Luis,/ soy español,/ vivo en Madrid,/ en el número uno, calle Larra...". Esta autopoetización no surge de una voluntad ingenuamente autobiográfica, sino que busca desafiar su transitividad, dislocar la referencia y exhibir su auto-extrañamiento, por eso continúa el poema advirtiendo: "Pero me acabo siempre confundiendo/ y a los demás les digo [...]/ vivo en Luis/ y soy las doce y media de la noche" (19-20).

Pero ésta no es una estrategia únicamente asociada a programas figurativos, con su consabido "efecto de lo real" (como la poesía social, coloquial, realista, objetivista), sino que reconoce antecedentes de peso ya en la tradición modernista y simbolista. Por ejemplo, emerge en los complejos juegos de identidad establecidos por Miguel de Unamuno, cuando proclama en sus *Rimas de Dentro* (1923):

¡Cuántos he sido!
Y habiendo sido tantos,
¿acabaré por fin en ser ninguno?
De este pobre Unamuno,
¿quedará sólo el nombre?

Ni qué decir de la compleja trama que Borges elabora en torno a su nombre propio, en textos inolvidables como "Poema de los dones":

¿Qué importa la palabra que me nombra
si es indiviso y uno el anatema?
Groussac o Borges, miro este querido
mundo que se deforma y que se apaga
en una pálida ceniza vaga
que se parece al sueño y al olvido.

Uno de sus mejores poemas, titulado "Límites", termina con ese fatal desdoblamiento que lo arroja al desamparo de un yo sin nombre que lo designe, desalojado del otro, del *alter ego* que lo abandona, llevándose el antropónimo consigo:

[5] Véase como volumen de ensayos teóricos mi libro de 2007, *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia.*

> Creo en el alba oír un atareado
> rumor de multitudes que se alejan;
> son lo que me ha querido y olvidado;
> espacio, tiempo y Borges ya me dejan.

Por último, si en algún punto alguien puede pensar que estas autofiguraciones nominales refuerzan siempre una lectura mimética, por el aura de verdad que imprime el nombre propio del autor, el magnífico texto "Borges y yo" de *El hacedor* (1960) es el mejor ejemplo para desmantelar ese espejismo:

> Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. [...]. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. [...] Poco a poco voy cediéndole todo. [...] Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy). [...] Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.
>
> No sé cuál de los dos escribe esta página.

Continuando la serie, también muchos poetas de vanguardia ("deshumanizados" según el dictamen orteguiano), nos buscan seducir con el efecto pragmático del nombre propio, aunque respondan a proyectos de cariz irrealista. Porque, ¿quién habla en el poema titulado "De otro modo" del libro *Canciones* de García Lorca, cuando concluye: "Entre los juncos y la baja tarde,/ ¡qué raro que me llame Federico!" ¿Ese nombre de autor, ese personaje de papel que reclama la autoría, es sólo una estrategia retórica como cualquier otra? ¿Por qué entonces convocar su nombre en lugar de persistir en el impersonal pronombre *yo*? Esta figuración autorial, ¿no activa nuevos mecanismos semióticos? ¿Quién late tras ese nombre "Federico", al pronunciarse y nominarse en el poema? Sabemos bien que las voces de vanguardia ponen en escena una multiplicidad de subjetividades, atentas a una pulsión de despersonalización y autonomía evidentes. Nadie creerá ingenuamente en la identidad ontológica de ese antropónimo. Lorca se recrea en ese verso al convocar su nombre: es un desplazamiento imaginario del Federico que vivió y murió. Pero como lectores lo evocamos en toda su estatura, confirmando que su muerte biográfica a manos del franquismo es la

única muerte verificable, y que no obstante como autor nunca muere al darme vida como lectora.

Aquella lúgubre sentencia barthesiana: "El nacimiento del lector se paga con la muerte del autor" (1994: 71), fue el punto climático que me convenció de que no había nacido para suscribir esos fundamentalismos. Mi inclinación pragmática me susurraba al oído que como lectora de poesía, lo que se decidía en los frágiles márgenes del texto, era "un acto de sentido" (en palabras de Paolo Fabbri) que involucraba personas. Si Maurice Blanchot sentenció categóricamente que "el libro no tiene autor" y, cuando "decimos Proust, sentimos perfectamente que es otro muy distinto quien escribe" (234), sin embargo los lectores seguimos reclamando su figura. El mismo Barthes en *El placer del texto* nos habla del "deseo de autor", como una legítima pulsión del lector, por la cual sentimos que el texto nos está destinado. Y si bien para él "el autor como institución está muerto" y "su persona civil, pasional, biográfica ha desaparecido", no puede dejar de reconocer que "en el texto, de una cierta manera, yo deseo al autor; tengo necesidad de su figura" (2002: 46).

La poesía que explota la homonimia se hace cada día más frecuente y determina unos lazos con el imaginario autobiográfico que representa para nosotros un desafío crítico. Por esta razón, puede resultar útil la dominante noción de "autoficción", pero como categoría modal o dispositivo discursivo (transgenérico) más que como subgénero literario. El "efecto- autor" en las inscripciones del yo con nombre propio nos impele a suscribir "un pacto ambiguo" de lectura, como bien lo denomina Manuel Alberca, pues la figuración autorial "se ofrece con plena conciencia del carácter ficcional del yo", pero construye un texto que nos habla de la propia existencia del escritor y "la propone simultáneamente como ficticia y real" (1996: 11). No hay pues una lógica de la verdad que verificar, ya que el sujeto de la enunciación se posiciona como yo lírico, no en sentido fenomenológico u ontológico, sino social y pragmático (Luján Atienza, 2005: 149).

En un trabajo reciente denominé este procedimiento con una categoría apenas usada y mucho menos definida con rigor, la de *metapoeta*, término indudablemente asociado a la familia léxica de la metapoesía, que puede resultar funcional para señalar al hablante lírico (en

cualquiera de sus voces gramaticales) cuando adopta el nombre del autor. De este modo, el metapoeta en su "rol textual" focaliza su condición de poeta, no sólo como "rol social" o figura literaria (Mignolo, 1982), sino desde su propia estatura civil e histórica, en su "rol individual". La dúctil frontera que el poema establece entre la aparente confesionalidad biográfica y la contundente ficción imaginaria inaugura el juego metafictivo de "el autor que escribe al autor que escribe"; es la base de esta categoría de metapoeta y funda un nuevo núcleo identitario.

Frente a las abundantes tipologías propuestas, esta especie de "metapoema autorial" –la del "poema que exhibe al autor"– funde en la homonimia el horizonte biográfico del poeta con la reflexión sobre su perfil como figura social. Sin esta remisión, el nombre de autor sería vaciado del componente pragmático que busca estimular y se asimilaría a cualquier nombre inventado y, por lo tanto, el "efecto autorial" se anularía totalmente. La perspectiva pragmática es pues el núcleo de esta discursividad autoficcional; por ello es diferente el comportamiento que como lectores tenemos cuando nos enfrentamos a un poema cuyo hablante se identifica con el nombre de autor o bien nos ofrece un personaje homónimo (en cualquiera de sus variantes gramaticales). Philippe Lejeune situó al lector como "cuarto vértice" del pacto autobiográfico, al preguntarse: "¿Se leerá un relato de la misma manera si el personaje principal lleva un nombre diferente al del autor o si lleva el mismo nombre?" (182). Evidentemente no, porque el lector duda y vacila entre creer literalmente esos enunciados, o matizarlos y ponerlos en suspenso (sin ignorar que está frente a un poema y no a un acto de habla real). Y aunque no pueda o no quiera confirmar el "parecido" (los contenidos enunciados), la "identidad del nombre" (anclada en la enunciación) proyecta un haz de realidad al poema, que provoca en el lector el "efecto de creencia", sobre el cual teorizara Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*, al hablar de la "*illusio* realista".

La imagen de autor así proyectada es indisociable de una estrategia de posicionamiento en el campo literario, la cual es co-construida en el texto y fuera de él por el escritor y por diversos mediadores (periodistas, críticos, biógrafos) junto con el público. Estas representaciones de sí mismo elaboradas por el escritor y por terceros se combinan en estrecha interdependencia, se cruzan influidas por la interacción del lector con el texto y por sus funciones en el campo literario. Para Ruth Amossy

constituyen un "*ethos autorial*" específico, que articula una dimensión imaginaria e institucional de la imagen de autor, sin convertirlo en fuente única del sentido, pero sin disolverlo en la interpretación global, proponiendo del mismo un "caleidoscopio movedizo" (22).

Si bien no siempre la inserción del autor en la obra se acompaña de la transgresión de las fronteras ficcionales que supone la metaficción, en el caso de la representación autorial aquí analizada, se hace necesario integrar la dimensión *auto* y *meta,* ya que el proyecto de escritura se sostiene sobre ese gesto de virtual identidad y puesta en abismo del metapoeta postulado. Sin duda, este término resulta más operativo cuando interactúan los dos ejes, auto y metaficcional. En primer lugar, porque la sola mención del nombre de autor abre una brecha de sentido en el texto, donde es imposible negar la irrupción del archivo extratextual en la lectura. La autoficción impondría *per se* un horizonte metafictivo, ya que bien sabemos con Lejeune que "el autor no es una persona sino un nombre de persona", y tampoco cualquier "nombre propio", sino aquel que instaura la institución social de la autoría. Entonces, ¿cómo negar estatuto *meta* a esta intrusión autoficcional del autor en el poema?

Sin embargo, hablamos de autoficción poética sólo cuando aparece de manera explícita el antropónimo y emerge un hablante o personaje que detenta el rol de poeta-autor. Por eso, al preguntarnos si lírica autobiográfica y poesía autoficcional designan lo mismo, advertimos ya en otros trabajos que no sería pertinente suplantar mecánicamente una por la otra, aunque haya teóricos que parecen convencidos de que la autoficción es una categoría posmoderna y, por ello, vendría a ser una sustitución correctiva de la antigua "autobiografía", por un cambio de paradigma epistemológico[6]. El voto de "sinceridad" del autor, que se confiesa en la autobiografía convencional, vendría a ser sustituido para ellos por la simulación lúdica de una "creencia", que admite el juego de la "representación" figurada, sin demandar verificación. Pero ¿cuándo fue la lírica asimilada a una "autobiografía convencional"? El género y su historia, las teorías sobre la impersonalidad del yo y la admitida ficcionalidad del discurso han atacado severamente ese concepto. Más bien, tiendo a pensar que la autoficción nos permite ampliar los usos y funciones del nombre de autor, incluyendo no sólo los testimoniales

6 Véanse mis trabajos teóricos de 2011a y b.

e historicistas, sino otros más lúdicos e irreverentes, como ya hemos visto aquí, pero siempre con plena conciencia de la ambigüedad que genera la naturaleza polivalente del autor escrito. La mayor ventaja del término radicaría pues en que pone en tela de juicio simultáneamente los dos axiomas contrapuestos sobre el género: la negación absoluta de relación entre yo lírico y autor y, al mismo tiempo, la mecánica identificación entre ambos.

En esos años tempranos de mi formación, aún bajo el imperio del "lingüistic turn", comencé a comprobar que en esa puesta en abismo del poema que habla de su propia constitución, mientras configura a su hablante como poeta –con atributos, marcas e ideas que suscribe el propio autor en metatextos complementarios–, la poesía estaba haciendo visible su indispensable vínculo con lo real. Como muy bien lo expresa Marta Álvarez en su introducción al Dossier de Metaficción del último número del *Boletín helvético,* que reúne muchas de nuestras voces: "Lo *meta* es expresión de agudas cuestiones emotivas, existenciales y sociales" (223). Esta necesidad de reponer al autor en la teoría y praxis estética contemporánea nos está sugiriendo que estamos ante una nueva concepción de la autoría, por la cual se comienza a revalorizar lo que Alicia Molero llama "la responsabilidad del manuscrito", como contrato tácito que instaura "un espacio de diálogo biográfico entre el escritor y el lector, cuya reciprocidad en la obra literaria exige que si el lector existe el autor también" (2000: 26). En estas figuras laten las preocupaciones de la cultura en la que ese escritor habita, seducida hoy por un "nomadismo identitario" que le permite al sujeto multiplicarse y proliferar en series infinitas.

Para concluir, me gustaría añadir unos últimos interrogantes que cruzan a menudo nuestros debates. Para evocar "la moral de la forma" barthesiana, ¿qué tipo de responsabilidad implica la autorrepresentación del escritor en su obra? O mejor dicho, ¿qué potencialidad política le podemos atribuir a esta emergencia avasallante de la figura del autor en el arte contemporáneo? Conviene recordar que un poeta "comprometido" como Blas de Otero expresaba en el Prólogo a su antología *Poesía con nombres* en 1977:

> Así como había un diletante de la pintura que decía que a él le gustaban 'los cuadros con gente', también en los poemas puede resultar eficaz que aparezca el nombre de alguien, que puedo

> ser yo mismo, o el de al lado. Pienso que difícilmente habrá nada más humano o político que esto (7).

No hablaba de una poética de "contenido político", sino de una "política poética", según Jacques Rancière también la entiende al hablar de "*the politics of literature*" (2010: 20). Para el filósofo francés, más que las intenciones políticas del artista que se reflejan en su obra, importa la política que hay en la estructura estética misma, porque arte y política están signados por un "*ethical turn*". Este supuesto bien merecería iluminar nuestra visión del estatuto *meta* y *auto* ficcional de las obras citadas, porque nos impone al mismo tiempo –en palabras de Ranciére- un "corrective to the excesses of the artistic absolute and the disasters of visions of political utopia" (2010: 21).

La figuración del autor en el poema es pues un juego especular y metafictivo como pocos, pero podría leerse, desde estos últimos parámetros ideológicos, como una toma de posición del escritor sobre el carácter "situado" del arte, sobre la necesidad de romper los espejismos de la autonomía absoluta de la obra y superar aquel radicalizado estatuto marginal del artista, orgullosamente enarbolado por décadas como una especie de carisma y martirio. A la vez, frente a tanta profecía terminal y a la homologación de las conciencias y comportamientos por una cultura globalizadora que arrasa con toda traza de individuación, no viene mal leer o escuchar en la obra (parafraseando a Blas de Otero): "el nombre de alguien, que puedo ser yo mismo, o el vecino de al lado", o el autor de este escrito, haciéndose responsable de las palabras que emite, porque "difícilmente haya algo menos político que esto" (1977: 7).

Acertadamente se interroga Jean Claude Villegas, siguiendo estos derroteros: "De la misma forma que se borran las fronteras entre realidad y ficción, ¿se estarán borrando las fronteras entre el bien y el mal? ¿Se habrán cancelado los antiguos debates?" (2011: 269). No creo que la metaficción termine encerrada en su torre retórica; más bien parece comenzar a aliarse con otras formas, hibridarse genéricamente, incorporarse a la *globosfera* para resituar el dilema de la representación de lo real y la articulación de nuevas identidades por el arte. ¿Cómo denunciar estados injustos?, ¿qué nueva conciencia social se articula de cara a los desafíos de la historia?, ¿qué alianzas se pueden establecer con otras formas de testimonio y compromiso? Nuevas praxis de escritura y lectura

se imponen con el avance tecnológico y la metaficción bucea en esos nuevos horizontes con afán renovador.

Por eso aquí sigo después de tres décadas, fiel a mi pasión metaficcional, pero más descreída de la eficacia de sus tipologías, más crítica frente a sus intentos por aislar la obra del mundo, más convencida de sus deudas con lo real, más ilusionada por descubrir sus funciones de gozne entre el texto y el hombre, entre el autor y el lector. Porque lo que se juega en esa exhibición metafictiva del taller de la escritura es un intento por devolverle al arte su pregunta fundamental: ¿qué es y para qué (nos) sirve?

Y para terminar hago mías las palabras de Paul Valéry:

> Me disculpo por exponerme así ante vosotros, pero estimo que es más útil contar lo que se ha experimentado que simular un conocimiento independiente de cualquier observador. En verdad no hay teoría que no sea un fragmento, cuidadosamente preparado, de alguna autobiografía.

Este recorrido teórico resume parte de esa imposible autobiografía mía que seguramente jamás escribiré.

7 Son palabras del poeta francés que evoca Philippe Lejeune en su artículo "El pacto autobiográfico, veinticinco años después" (2004:17).

BIBLIOGRAFÍA

Alberca, Manuel (1996): "El pacto ambiguo", B*oletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, enero, 9-18.

Álvarez, Marta (2011): "Introducción", en *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales.* Dossier de Metaficción. Otoño, 17-18, 221-224.

Amossy, Ruth (2009): "La double nature de l'image d'auteur", en A*rgumentation et Analyse du Discours,* 3, 15 octobre. URL: http://aad.revues.org/662

Barthes, Roland (1972): "El efecto de realidad", en VV.AA., *Lo verosímil.* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 95-101.

— (1994): "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura.* Buenos Aires: Paidós, 65-71. [1968]

— (2002): *El placer del texto y lección inaugural.* México: Siglo XXI. [1978]

Blanchot, Maurice (1990): *La escritura del desastre.* Caracas: Monte Ávila.

Borges, Jorge Luis (2005): *El hacedor.* Buenos Aires: Emecé. [1960]

Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte.* Barcelona: Anagrama.

Celaya, Gabriel (1969): *De claro en claro*, en Poesías completas, Madrid: Aguilar. [1957]

Darío, Rubén (1977): *Cantos de vida y esperanza.* Caracas: Biblioteca Ayacucho. [1905].

De Man, Paul (1991): "La autobiografía como des-figuración", *Anthropos* 29, 113-118.

Fabbri, Paolo (1999): *El giro semiótico.* Barcelona: Gedisa.

Foucault, Michel (1989): "¿Qué es un autor?", *Revista Conjetural* 1, agosto, 87-111. [1969]

Fuertes, Gloria (1977): *Poeta de guardia* en *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra [1968].

— (2004): *Historia de Gloria (Amor, humor y desamor)* Madrid: Cátedra. [1980].

García Lorca, Federico (1986): *Canciones.* Madrid: Espasa-Calpe [1927].

García Montero, Luis (2011): *Un invierno propio.* Madrid: Visor.

Genétte, Gérard (2005): *Metalepsis: de la figura a la ficción*. México: F.C.E..

Gil de Biedma, Jaime (1998): *Las personas del verbo.* Barcelona: Lumen. [1982].

González, Ángel (1993): *Áspero mundo*, en *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Seix Barral. [1956]

Gramuglio, María Teresa (1988): "La construcción de la imagen", en *Revista de Literatura* 4, noviembre, 3-16.

Hernández, Miguel (1982): *El rayo que no cesa*, en *Obra poética completa*, Madrid, Alianza. [1934-5].

Hierro, José (2009): Alegría, en *Poesías completas.* Madrid: Visor. [1947].

Lejeune, Philippe (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.

— (2004): "El pacto autobiográfico, veinticinco años después", en Fernández Pietro, Celia y Ma. Ángeles Hermosilla (ed.): *Autobiografia en España: un balance.* Madrid: Visor, 159-171.

Leuci, Verónica (2010): "Gloria Fuertes, en carne y verso: juegos del nombre propio en Historia de Gloria", en *Revista Voz y Letra,* vol. 21, 1, 67-80.

Luján Atienza, Ángel Luis (2005): *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco.

Mignolo, Walter (1982): "La figura del poeta en la lírica de vanguardia", en *Revista Iberoamericana*, 118-119, enero-junio, 131-148.

Molero de la Iglesia, Alicia (2012): "Modelos culturales y estética de la identidad", en *Rilce* 28,1, 168-184.

Otero, Blas de (1960): *Pido la paz y la palabra*, en *Con la inmensa mayoría*. Buenos Aires: Losada [1955].

— (1963): *Esto no es un libro.* Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.

— (1983): *Poesía con nombres*. Madrid: Alianza [1977]

Rancière, Jacques (ed.) (1992): *La politique des poètes. París: Albin* Michel.

— (2004): "The Politics of Literature", en *SubStance*, 103, 33, 1, 10-24.

— (2010): *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones.

Scarano, Laura, Romano, Marcela y Ferrari, Marta (1996): *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Scarano, Laura (2000), *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria.* Mar del Plata: Melusina.

— (2001): "Foucault y la institución autor como problema" en: Tomás Abraham (et al.): *Foucault*. Mar del Plata: UNMDP, 297-306.

— (2003): 'De otro modo' de F. García Lorca" en: Jesús García Sánchez (ed), *Centuria Cien años de poesía en español.* Madrid: Visor, 551-556.

— (2007): *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia.* Buenos Aires: Biblos.

— (2011a): "Poesía y nombre de autor: entre el imaginario autobiográfico y la autoficción", en *Celehis*, 20, 22, 219-240.

— (2011b): "Metapoeta: el autor en el poema", *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales.* Otoño,17-18, 321-346.

— (2012): *Ergo sum: Blas de Otero por sí mismo.* Dijon: Editions Orbis Tertius.

— (2013): *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (Estudio y antología)*. Santa Fe: Editorial de la Universidad del Litoral.

Shapiro, Stephen (1968): "The dark continent of Literature: Autobiography", en *Comparative Literature Studies*, 5, 4, 421-454.

Unamuno, Miguel (1999): *Rimas de Dentro,* en *Obras Completas*. Vol. 4. Madrid: Biblioteca Castro. [1923]

Villegas, Jean-Claude (2011): "Senderos que se bifurcan en la metanarrativa contemporánea", en *Celehis*, 20, 22, 257-272.

Villena, Luis Antonio de (1989): *Hymnica*, en *Poesía 1970-1984*. Madrid, Visor. [1979]

ENTREVISTA A ANA MERINO:

"ENTENDER UNA IDEA ES, EN REALIDAD, SENTIRLA DESDE EL ESPACIO MÁS PROFUNDO DE UNO MISMO"

GRUPO Z

Universidad de Zúrich, Suiza

Resumen: En el marco del Seminario "La poesía de Ana Merino y Luis Muñoz", impartido por la Prof. Itzíar López Guil en la Universidad de Zúrich, el Grupo Z* tuvo la oportunidad de entrevistar a la poeta Ana Merino, formulándole aquellas preguntas que habían surgido tras un pormenorizado análisis de sus obras

* Grupo de jóvenes investigadores de la Cátedra de Literatura Española del Seminario de Románicas de Zúrich, dirigido por Itzíar López Guil e integrado (en orden alfabético) por: Fabienne Jacomet, Claudia Kaiser, Gilda Meclazcke, Kamélia Merrad, Selim Özgür y Lucia Picuccio.

En tus poemarios hay una subjetividad en el discurso y unas referencias en apariencia autobiográficas que parecen guiar la operación constructiva de los textos. ¿Cuándo haces entrar la ficción como elemento expresivo dentro de tu proceso creativo?

La ficción es el primer sustrato de mi imaginario. El acto creativo está impregnado de intuiciones ficticias, en cierto modo se ficcionaliza la propia experiencia autobiográfica porque se transforma en anécdotas que sostienen el gesto de lo imaginado. Es mi temperamento ansioso el que marca la pauta creadora. Escribo por necesidad, como parte de un impulso obsesivo que trata de ordenar mi existencia. Lo hago desde los márgenes de lo intuitivo, queriendo construir mundos paralelos de vidas posibles. Por lo tanto, lo autobiográfico es parte de un espejismo múltiple de sensaciones que juegan con el anhelo de miedos y vivencias posibles.

¿En este proceso, piensas que es la idea la que sigue al sentimiento, o es el sentimiento el que contamina la idea, y la construcción posterior? ¿Cuánto de autorreferencialidad queda en cada poema una vez trabajado?

Ambas imágenes suceden a la vez. La idea es siempre sentimiento, y el entender una idea es, en realidad, sentirla desde el espacio más profundo de uno mismo. Mis ideas son en su esencia puras sensaciones que van germinando en versos personales y comprometidos con el gesto de lo vivido y por vivir. La autorreferencialidad es parte del proceso existencial que compone el poema. Aludimos a lo que conocemos, sea vivencial o literario, todo en cierta manera se formula a través de lo que nos define, y en esos parámetros se mezclan.

¿Cuáles serían las influencias poéticas que te decidieron a hacer poesía? ¿Consideras que éste es un medio válido con el cual logras expresar tu creatividad?

En mi casa se recitaba y se leía mucha poesía. Mi niñez estuvo impregnada de poemas y era algo natural que formaba parte de nuestra

cotidianeidad. Lo que me atraía era la forma de expresar ideas, como si fuera el lenguaje más claro y que mejor reflejaba mis sentimientos. De muy niña me encantaban los poemas de María Elena Walsh y Gloria Fuertes, y también las coplas de Jorge Manrique, que aprendí de memoria. La poesía fue fundamental. Desde Rubén Darío, Pablo Neruda, Juan Ramón Jiménez, Rosalía de Castro, Lorca, Alberti, Cernuda…, Mistral…, Vallejo..., Pessoa… No puedo nombrar a uno sin nombrarlos a todos. La biblioteca de la casa de mis padres tenía y tiene muchísima poesía y yo crecí apreciándola profundamente y leyéndola todos los días. Poetas del Siglo de Oro, el cancionero… simbolistas franceses… contemporáneos… poetas de todos los pelajes… De adolescente me eclipsaron Borges, Edgar Lee Masters, Robert Frost, Pizarnik o Emily Dickinson, y cómo no, siempre releer a los clásicos. La poesía es parte de mi cotidianeidad, y la considero como un medio fundamental para expresar aspectos claves de mi propia creatividad. Pero es importante señalar que empecé a escribir poesía de forma natural y espontánea, sin pensarlo demasiado, sin decidirlo.

Cuando vislumbras la posibilidad de un poema, ¿cuáles son las obsesiones que te llevan a tomar una idea como válida y a descartar otra?

El ejercicio poético es parte de mi cotidianeidad y lo complemento con la escritura a través de los diarios. Me acomodo en una idea que despierta mi curiosidad y busco sentirme reconfortada con el gesto mismo de escribir. No soy realmente consciente de las pautas que sigo. Escribo siempre a mano y voy repitiendo los poemas numerosas veces, tachando y añadiendo cosas en un ejercicio de corrección que busca encontrar el concepto preciso. Siempre estoy atenta a las palabras que me expresan claramente, que se parecen al pensamiento vivo de una idea que me hace sentir, pero también me obligan a reflexionar.

El bien y el mal, lo bueno y lo malo en el ser humano aparecen como constante en tu poética, y se vislumbra en ella el asombro que siempre despierta en ti esa maldad pura. ¿Eres consciente de ese proceso?

El compromiso es parte de mi vida. Desde muy joven he estado involucrada con diferentes organizaciones y creo en el activismo social. Esta actitud vital probablemente destile levemente en partes de mi

poética. No lo hago de forma consciente ni planeada. Me preocupa mucho a nivel personal el tema del bien y del mal, y si efectivamente tenemos o no trascendencia más allá de esta realidad. A lo largo de mis viajes ligados a diferentes proyectos de implicación social he ido descubriendo realidades espeluznantes donde me siento obligada a poner en duda la posibilidad de que tengamos alma. Temas como el tráfico humano, la prostitución infantil o los feminicidios me preocupan muchísimo. También he estudiado en profundidad el Holocausto. Todo esto está unido a mi formación como historiadora y mi inquietud por entender al ser humano en toda su inmensidad. Esas reflexiones son parte de mi mirada, aunque en mi expresión poética están muy matizadas y no lo hago de forma planeada. Miro el mundo con los mismos ojos que uso para todo lo demás, y mis preocupaciones sobre la maldad eclosionan dentro de los versos. Al menos trato de ser optimista en el plano personal, y eso sí es un esfuerzo consciente que hago todos los días, porque si el cielo y el infierno son parte de nuestro presente, y nuestra existencia se limita a eso, debemos tratar de impulsar una energía luminosa que ayude a las futuras generaciones a alcanzar la dicha y disfrutar de un mundo mejor.

La imagen de la sombra en tu poesía parece aludir al logro de plasmar los pensamientos en un poema. Al leer el poema "Poética" en *Los días gemelos* nos llamaron la atención los versos siguientes: "En un atardecer pactado por mi sombra aprende mi poética a planear su vuelo, a imaginar las líneas de unos versos sin mí, a crecer por las grietas de mi nombre". ¿De esto se puede deducir que la poesía en algún momento puede distanciarse de su autor y ser autónoma, aunque reproduzca sus pensamientos poéticos?

El tema de la sombra siempre me ha fascinado y tiene múltiples interpretaciones. En vuestro caso evoca un significado poético muy interesante, es verdad, los versos se alejan de su autor y son apropiados por los lectores. La sombra tiene muchos matices ya que es la proyección distorsionada y cambiante de uno mismo, o es un espacio de extraña otredad. En ese poema de *Los días gemelos* aludía a la capacidad de la creación de alejarse de su creador. Es el reflejo de un momento expresivo pero que no tiene por qué perdurar en la mirada del poeta. El tiempo real de lo vivido es diferente al instante de lo expresado. Además el poema se reformula en el lector que lo interpreta y lo disfruta, y en ese

gesto el poeta debe quedar al margen porque el poema en cierta forma ya no le pertenece.

La imagen del cuerpo es muy importante en tu poemario *Compañera de celda*. Es una figura que hace alusión a lo encerrado, a la oposición entre lo externo y lo interno; por ejemplo, entre los pensamientos que son libres y el apetito evocado por los órganos internos como consecuencia del hambre.

Este contraste, ¿tiene relación con tu concepto de poesía? En esta también hay contradicciones similares porque al escribir un poema hay que "encerrar" las memorias, los sentimientos y los pensamientos en palabras, en un texto. No obstante, estos no se dejan ni captar ni entender nunca en su totalidad, lo que nos hace pensar otra vez en nuestro cuerpo que, aunque lo conocemos, siempre nos será algo incomprensible.

El cuerpo se presenta como celda existencial. Dependemos de nuestro cuerpo para estar vivos, y la experiencia de envejecer es parte del proceso vital que nos define. Somos tiempo sometido a la fragilidad de cada uno de nuestros órganos que poco a poco se deterioran. Si lo miramos desde ese punto de vista puede ser angustioso y la celda se transforma en un edificio que se fractura hasta deshacerse y transformarse en una gran ruina. Somos conscientes de esa sensación quebradiza que nos define y con ella convivimos evocando percepciones intensas capaces de eclipsar el desaliento. Los contrastes son parte de toda cotidianeidad tangible. Nuestro cuerpo nos define y nos acompaña y nos hace experimentar sensaciones que complementan los pensamientos. Sobre lo comprensible o incompresible de nuestro cuerpo, esto se puede aplicar a todos los puntos y aspectos de la existencia y el devenir de la vida. La poesía simplemente me ayuda a dialogar con mi cotidianeidad sin sentir el peso de imágenes absolutas que se puedan volver incomprensibles.

En tu penúltimo poemario *Compañera de celda* se nota un fuerte conflicto interior en el yo-lírico. ¿Se trata de un conflicto que nace de la realidad cotidiana, que se contrapone a la pureza y simplicidad de los juegos infantiles? Por ejemplo, en "Piedra, papel, tijera" el lector tiene desde el principio la imagen del juego infantil mencionado en el título. Pero luego, leyendo el poema, se da cuenta de que versa sobre los emigrantes africanos que naufragan en sus

pateras antes de alcanzar la costa. ¿Es el poema, la poesía, un modo de salir de este conflicto? ¿O es más bien un método para lograr que el lector se fije en él?

Hay poemas que dialogan con el presente más social mientras que otros tratan de reconciliarse con el instante intimista y lo que significa. Es importante destacar que no son miradas con un plan predeterminado. Surgen las imágenes con la espontaneidad del propio proceso creativo, nada es forzado ni trata de llenar agendas ideológicas. En este caso "Piedra, papel y tijera" se construía con el dolor de los que mueren tratando de llegar a las costas españolas. Yo misma me sorprendí al terminarlo y reconocer aspectos muy claros de la realidad. El tema del sufrimiento humano me preocupa mucho y el compromiso es parte de mi espacio personal no necesariamente poético, por lo que surgió impregnado de mis preocupaciones sociales, que también configuran mi ser. La poesía hace reflexionar al lector sobre muchos aspectos, muchas texturas de la realidad humana. Y naturalmente la realidad humana es enormemente conflictiva, llena de contradicciones, sufrimiento e incomprensión. Los poemas son muchas veces expresiones que ahondan en las preocupaciones conscientes o inconscientes del creador.

¿Puede considerarse "Pequeña confesión" una ayuda de lectura del poemario *Compañera de celda*? Los sueños del yo-lírico parecen ser los poemas. Pero en este texto es uno de los sueños el que habla, y se presenta, en este caso, como una especie de *alter ego* del yo-lírico (vv. 6-10 "y no sé cómo empezar/ a contarte una historia/ que se parezca a ti/ para que nunca sepas/ que yo vivo contigo."). En la última estrofa se equipara a las sombras diciendo que son una y la misma cosa. Hay aquí otro desdoblamiento. El poema antes había dicho que era parte del tú, simulacro del poeta, y ahora dice que es como la sombra: "Los sueños somos/ como las sombras,/ pertenecemos a un solo cuerpo/ pero queremos ser/ otra persona." ¿Se puede pensar que estos desdoblamientos representen al yo-lírico que habla con sus *alter egos*? Y a partir de esto, ¿podemos deducir que este poemario muestra una colección de diálogos del yo-lírico consigo mismo?

Las confesiones son un guiño personal, a veces juegan a desvelar algunos aspectos de la dinámica narrativa que alimenta los poemas. El

lector es libre de interpretar y jugar a su vez con todas las posibilidades analíticas que los versos ofrecen. Esta pregunta se responde con una interpretación que es tan válida como cualquier otra. "Pequeña confesión" no se ideó como diálogo interior del yo lírico. Creo que el desdoblamiento de la sombra trataba de liberarse de las otras partes para tener autonomía real. Me gusta la ambigüedad que macera en las sombras y lo que proyectan. Pero no sé si esas imágenes querían consolidar una misma idea alrededor del poemario. Lo intuitivo, pero también lo inconsciente está presente en la mecánica artesana de mis versos.

En algunos poemas del poemario *Compañera de celda* (en "Alguien feliz", "El hombre que sabe a chocolate") podemos observar cierta analogía entre el título y el poema. ¿Cuál es el criterio decisivo para poner el título y cuándo se pone el título al poema? ¿Al inicio o después de haber escrito el poema?

Me gusta poner los títulos al final. Siempre trato de reflexionar cuidadosamente sobre los versos que he escrito y luego busco un título que aporte o complemente al poema. A veces el título dialoga con aspectos del poema y trata de abrir el sentido, otras se limita a reconocer personajes que han surgido dentro de los versos. Tanto la persona feliz como el hombre que sabe a chocolate son seres que se dibujan en las imágenes que los evocan. Para celebrarlos y hacerlos más intensos decidí incorporarlos en el título.

¿Por qué la primera parte de la obra *Compañera de celda* está dedicada a tu abuelo y por qué la segunda parte del poemario se dedica a tus amigas? ¿Hay una razón en particular para esta elección?

Muchos de los poemas de la primera parte de *Compañera de celda* los escribí cuando mi abuelo todavía vivía. Su muerte sucedió cuando estaba escribiendo el poemario, y aunque ya era un hombre de cierta edad, me resultó muy dolorosa. Quise tenerlo presente dedicándole esos poemas que inventé coincidiendo con el último tramo de su vida. Mis amigas por otra parte me han dado siempre el apoyo, el aliento y la energía que ha contribuido a mi felicidad. Me pareció justo celebrarlas a todas dedicándoles algunos versos de ese libro.

Ahora que has ampliado el espacio creativo a la dramaturgia, ¿cómo defines la experiencia de escribir teatro frente a la de escribir poesía? ¿Cambian mucho los códigos?

El teatro es una continuación de mi mundo poético. Incluso al escribirlo busco una sonoridad y efervescencia parecida. En cierta forma la poesía y el teatro como géneros han estado hermanados en muchos momentos de su historia ofreciendo texturas expresivas parecidas. En mi primera pieza teatral *Amor: muy frágil* el desamor y el desaliento marcaban el ritmo existencial de mis personajes. Había bastante de la esencia poética que me define en muchas de las reflexiones de mis personajes [1].

OBRA POÉTICA:

Preparativos para un viaje. Madrid: Rialp, 1995, XLVIII Premio Adonais.

Los días gemelos. Madrid: Visor, 1997.

La voz de los relojes. Madrid: Visor, 2000.

Juegos de niños. Madrid: Visor, 2003, Premio Fray Luis de León.

Compañera de celda. Madrid: Visor, 2006.

Curación. Madrid: Visor, 2010, Accésit al Premio Internacional Jaime Gil de Biedma.

Su obra ha sido traducida al alemán en *Piedra, papel, tijera y otros poemas (Schere, Stein, Papier und andere Gedichte)*, ed., selecc. y trad. R. C. Imboden. Zúrich: Teamart Verlag, 2009.

[1] El 23 de noviembre de 2012, en la Universidad de Zúrich y en exclusiva para el público asistente a las Jornadas Hispánicas, tuvo lugar el estreno de la obra *Amor: muy frágil* de Ana Merino, que en los meses siguientes siguió cosechando éxito en las numerosas representaciones que, tanto en español como en alemán, tuvieron lugar en diferentes teatros públicos de toda la geografía suiza.

ENTREVISTA A LUIS MUÑOZ

ENTENDER LA POESÍA COMO UNA GRAN POSIBILIDAD, SIN LIMITACIONES PREVIAS

GRUPO Z

Universidad de Zúrich, Suiza

Resumen: En el marco del Seminario "La poesía de Ana Merino y Luis Muñoz", impartido por la Prof. Itzíar López Guil en la Universidad de Zúrich, el Grupo Z* tuvo la oportunidad de entrevistar al poeta Luis Muñoz, formulándole aquellas preguntas que habían surgido tras un pormenorizado análisis de sus obras

* Grupo de jóvenes investigadores de la Cátedra de Literatura Española del Seminario de Románicas de Zúrich, dirigido por Itzíar López Guil e integrado (en orden alfabético) por: Fabienne Jacomet, Claudia Kaiser, Gilda Meclazcke, Kamélia Merrad, Selim Özgür y Lucia Picuccio.

¿Eres consciente al escribir tus poemas del efecto que estos tendrán en los lectores? ¿Tienes en cuenta la lectura que harán los otros de tus poemas?

En el momento justo de escribir un poema no pienso en ningún lector. No puedo. Trato de responder a un impulso fuerte, a la urgencia de anotar la impresión derivada de una punzada de belleza, de una historia que me emociona, de un roce de palabras, de cualquier forma de desvelamiento, de la manera más completa y fiel posible a cómo los percibo. Pero estoy demasiado absorbido en esos momentos como para tener en la mente otra cosa que no sea la de tratar de aprovechar la ocasión, que siempre es irrepetible, de escribir el poema. Ahora bien, una vez que la primera versión parece terminada y la situación que la creó se ha alejado –aunque intento siempre que dure lo más posible–, empiezan a intervenir en su revisión una serie de elementos extraños a él –cuanto más extraños, mejor–, que vienen a ser la suma de los lectores que soy, que lo analizan desde ángulos diferentes. A la suma de esos lectores que soy, van dirigidos mis poemas.

Cuando elaboras un poema, ¿tienes claros los niveles del enunciado y de la enunciación? Entendiendo este último como un espacio ficticio ¿piensas que hay una construcción simbólica de espacios en la creación poética general siguiendo lo dicho por Pessoa "*o poeta é um fingidor*"?

Esas líneas de Pessoa creo que son justamente famosas. Resumen en mínimos trazos, con sencillez, y además desde el lado que creo siempre más interesante, el lado de la vivencia, una cuestión teórica sobre la que se ha escrito muy largamente y a menudo muy latosamente, la de la dialéctica verdad/ficción. Cuando escribo no pienso en las relaciones entre verdad y ficción, ni entre verdad y mentira tampoco, ni siquiera entre verdad y sinceridad. Creo que sencillamente no existen en mi mente en esos momentos. De algún modo, lo único que cuenta para mí al escribir es la pertinencia de los elementos, la efectividad, la función de cada pieza, de cada palabra, dentro del micromundo del poema.

En cuanto a los planos de enunciado y enunciación, aparecen juntos cuando escribo, desde el principio. Digamos que para que se produzca un poema, tienen que ir así, conducirse juntos, darse juntos. Si los pensara por separado y tratase luego de ensamblarlos, no resultaría.

En tus primeros poemarios (*Septiembre* y *Manzanas amarillas*) hay una fuerte presencia del elemento visual, una fuerte oposición entre luz y oscuridad. En los dos siguientes (*El apetito* y *Limpiar pescado*) el título hace alusión al gusto, mientras que en el último poemario (*Querido silencio*) le das importancia al oído. No obstante, en este último poemario aparecen los cinco sentidos. Ya en los títulos de las tres secciones ("Diurnos", "Cerca de algo" y "Provisiones") encontramos la vista, el tacto y el gusto. El olfato se muestra en el poema "Paréntesis" de la tercera sección. ¿Se puede decir que tu poesía está marcada por la presencia de los sentidos? ¿Qué importancia tienen? ¿Por qué la vista, el oído y el gusto son los más usados? En *Transición*[1] interpretas las palabras de Coleridge "Pero lo que se origina fuera tira a veces de lo que ocurre dentro, como la vista o el oído tiran del estómago" (Muñoz 2005: 17). ¿Cómo lo explicarías?

Sí, creo que lo que escribo responde en muchas ocasiones a una llamada aguda de los sentidos. Los sentidos movilizan zonas del pensamiento o de la afectividad (a eso se refiere la cita que utilizáis, que trata de ser un respuesta a la frase de Coleridge de que los poetas escriben desde dentro) desde la superficie hacia el interior. Que la vista y el oído sean los más usados me temo que se debe a una limitación que, por otra parte, me parece que comparto con la mayoría de la gente. La vista y el oído son, con mucho, los sentidos más desarrollados en las sociedades modernas, son nuestras principales fuentes de percepción, de conocimiento, de imaginación.

En *Transición* has dicho que "El título encierra entonces una definición o un esquema de funcionamiento de la poesía, que además puede ramificarse en otros" (Muñoz 2005: 16). Dada la importancia que das al silencio ¿podrías imaginar escribir poemas sin títulos, un poema que empiece con el silencio? ¿O se trata de un

[1] Es el título del prólogo a *Limpiar pescado*, la poesía reunida de Luis Muñoz publicada en 2005.

elemento imprescindible? Y además, ¿los títulos en *Querido silencio* son un resumen del poema y sirven para decodificarlo? ¿O tienen también la función de clave de lectura del poemario?

Podría pensar en mis poemas sin títulos, pero probablemente para eso tendría que reescribir bastantes de ellos. Los títulos forman parte de la articulación de los poemas, hablan con ellos, los completan, dirigen la mirada hacia un elemento concreto, añaden un punto de vista, destacan un matiz, interpretan, proponen un juego, etcétera, y los poemas, salvo en algunos casos (estoy pensando en los poemas con el título al final de José Ángel Valente), comienzan con ellos y son elementos separados del resto, y por tanto con una significación extra.

En *Querido silencio* quise potenciar todo lo posible esas funciones en algunos poemas, aprovechar el papel de comienzo, para que conversaran, matizaran, señalaran un tema de fondo (una clave de lectura). Al mismo tiempo hay casos en ese libro de títulos meramente descriptivos.

En *Transición* confiesas que algunos párrafos en el artículo titulado "Un nuevo simbolismo" publicado en la revista *Clarín* te producen "rubor". ¿Cuáles son los párrafos en cuestión? ¿Por qué éstos te producen ahora cierta molestia (y antes no)?

En realidad me refiero a los párrafos con un tono más programático. En su momento creí que ese tono era el adecuado para el texto, que es un poco como un manifiesto, pero pasado el tiempo, me parece que las poéticas con cierta pretensión de ser colectivas, de decir por dónde tienen que ir las cosas, contradicen el espíritu de aventura solitaria que da lugar a la poesía que más me interesa.

Como muchos otros poetas sostienes la idea de un mundo ilimitado de la poesía. En efecto, en *Transición* citas, por ejemplo, a Luis Cernuda y una frase suya en *Historial de un libro*: "Lo maravilloso de la poesía es la posibilidad inagotable que hay en ella". Ahora bien, retomas esta misma idea otra vez en *Transición* y hablas de un "mundo ilimitado" que representa la poesía. Además, añades que la imaginación del poeta le impone límites. ¿Cómo se debe entender la limitación de la poesía a través de la imaginación del poeta?

Se trata de entender la poesía como una gran posibilidad, sin limitaciones previas, y a la vez ser consciente de que esa gran posibilidad

de la que se parte, va a quedar inevitablemente en poco a causa de las limitaciones, de todo orden, del propio autor.

En *Transición*, explicas que crees que la poesía "está en el todavía. El poeta trabaja, como el pescadero que limpia el pescado, contra el tiempo. Tiene en sus manos un material que es la promesa de un alimento y de una descomposición" (Muñoz 2005: 7-8). Mientras el poeta trabaja contra el tiempo, se rebela contra la muerte. Este pensamiento se ve reflejado en el poemario *Querido silencio*, en el que la figura del pez hace alusión a la vida. ¿Se puede decir que, el pez, una vez "limpio el pescado", requiere nueva vida y al mismo tiempo un nuevo espacio y un nuevo tiempo, a saber, los del arte?

Y si estas explicaciones se verificaran, se podría además decir que el silencio que surge después de un poema, ¿también requiere un estado al ser releído? Es decir que el silencio no es algo persistente sino que "se mueve como el pez del desierto salido del letargo" ("Después del poema", en Muñoz 2006: 53).

Sí, exactamente. Es lo que dice Antonio Machado en *Juan de Mairena* sobre el poeta, "un pescador no de peces, sino de pescados vivos, entendámonos, de peces que puedan vivir después de pescados".

Has subrayado reiteradamente la influencia que Montale ha tenido en ti como lector y, aunque también has declarado que el título de tu obra hasta 2005, *Limpiar pescado*, se te ocurrió viendo a tu madre realizar esta actividad, querríamos saber si en dicha elección podría haber pesado también la posibilidad de ver en el título un cierto eco de *Ossi di seppia*?

De hecho, se pueden notar unos elementos que inducen a ver este eco. En primer lugar, el título *Ossi di seppia* puede chocar, porque los huesos se relacionan con la basura del mar, con algo que se prefiere no ver cuando se mira al mar. Del mismo modo, a pocos les gusta pensar en cómo se limpian los pescados. En segundo lugar, el lenguaje de *Ossi di seppia* es esencial, preciso y enigmático, se parece al de tu poemario *Querido silencio*. Por último, en el poema "Non chiederci la parola", el yo-lírico afirma que sólo es posible decir lo que no somos y lo que no queremos. Y has afirmado que sólo sabes lo que no es y por donde no quieres ir.

En realidad no pensaba en *Ossi di sepia* cuando puse como título a mi poesía reunida *Limpiar pescado*. Tenía en cambio varias imágenes vividas, muy vividas, las de las lonjas de pescado que me han fascinado desde la adolescencia, la de mi madre limpiando boquerones en la pila del apartamento de Torre del Mar, con las cabezas y las tripas sanguinolentas por un lado y los preciosos lomos plateados por otro, con las que me parecía posible establecer paralelismos con el proceso de escritura de la poesía, con todo ese mundo de tachaduras, de remiendos, cortes, descartes, junto al resultado final de los poemas. Pero tenía además, aleteando, el eco de las líneas de Antonio Machado a las que me refería antes. Es decir, tenía elementos que me hablaban de mi vivencia de escribir poesía.

Ojalá pudiera establecerse una relación con el libro de Montale en el sentido que señaláis. La poesía de Montale mira al mundo orgánico con una profundidad y una capacidad de sugestión deslumbrantes. Me gusta mucho también Montale como comentarista de la poesía, el de los breves artículos que publicaba en *Il Corriere della Sera* y otros periódicos, que armonizan la urgencia impuesta por el medio con una luminosidad y una agudeza crítica extraordinarias.

OBRA POÉTICA

Septiembre. Madrid: Hiperión, 1991, finalista del premio Hiperión.

Manzanas amarillas. Madrid: Hiperión, 1995, Premio Ciudad de Córdoba 1995.

El apetito. Barcelona: Pre-Textos, 1998.

Correspondencias. Madrid: Visor, 2001, IV Premio Internacional de Poesía Generación del 27.

Querido silencio. Barcelona: Tusquets, 2006.

Limpiar pescado. Poesía reunida 1991-2005. Madrid: Visor, 2005.

CINCO POEMAS INÉDITOS DE ANA MERINO

Ana Merino

TAL VEZ TENGAMOS SUERTE

Hagamos un buen trato
que condense las cosas por vivir entre los dedos,
que en tu mano aparezcan ficciones de colores
como fichas redondas de algún juego de mesa
con aquellos dibujos
de ocas mareadas y puentes caudalosos.

Tiraremos los dados
confiando en la suerte
de una extraña aventura
que nos haga creer que estamos lejos,
recorriendo un camino de veredas agrestes,
saltando las casillas del infierno
y borrando las huellas
de nuestros pies descalzos
hundiéndose en la arena mojada del tablero
como una larga playa a orillas del deseo.

Cerremos este trato,
dibujemos las sombras
de los que se merecen repetir el intento
y esperan dos jugadas,
porque en este viaje se ahoga sin querer
la voz de mis palabras en un pozo.

Sellemos nuestro trato
que tanto se parece
a una antigua promesa
que hicieron nuestros padres
cuando en el horizonte las nubes se expresaban
con formas de animales
y el tiempo era el extracto de las horas
vestido con el eco del verano.

Tal vez tengamos suerte
y en alguna partida
que quede por echar
cambiemos el destino de los dados
y así pueda escribirte
que ganó nuestra infancia
y en ella sobrevive el amor que nos queda
como el aliento intacto de la nieve
en los picos más altos.

LA SERPIENTE DORMIDA

Como una cuerda enroscada,
como una soga alrededor de mi cuello
así siento a la serpiente dormida que me habita.

En los amaneceres insomnes
se dibuja con los colores brillantes
de los collares festivos, de los adornos luminosos
que llevan las mujeres a los bailes.

Sobresalen sobre sus pechos
las delicadas cuentas,
combinan los colores
alineadas como las fichas
de un tablero infantil
donde se dibuja un juego
de escaleras y serpientes.

Tenga cuidado, me dicen
con las serpientes venenosas
que habitan en la selva
disfrazadas de adornos,
son tan dañinas
que la muerte no espera a los doctores.

Asiento con la cabeza
y miro al horizonte
con un gesto enigmático,
como si fuera el último explorador
sobre el mapa arrugado
de un territorio ajeno,
como si este viaje
llevara en sus baúles

una infinidad de sogas
que no tuvieran nada que envidiar
a esas serpientes
de las que me previenen.

Tenga cuidado, no las coja,
aunque parezcan
esos collares tan bonitos
que venden en los puestos
de los mercadillos ambulantes.

No se sienta tentado
por la curiosidad de su belleza,
su picadura
es tan mortal
que no deja ni aliento
para las despedidas.

No se confunda, en este paraíso
no existen las manzanas.

EN LA CUEVA DE FINGAL

Rodea de puntillas la costra de sus uñas
y míralo en silencio con respeto distante,
es un ser que se alumbra con sus propios suspiros,
resopla leves chispas de luz
como si en sus pulmones habitaran luciérnagas.

Parece vulnerable con los ojos cerrados,
en sus sueños germina el verdor de las rocas,
y en sus grietas anidan los pájaros marinos
que vuelan en picado contra el mar.

Si te acercas a observarlo debes ser cuidadosa,
el vaho que desprende
es un gruñido azul con notas musicales
que harán que estés sedienta y te mojes los labios,
y le pierdas el miedo a esas fauces inmensas
y te sientas curiosa extendiendo las manos,
rozando con los dedos
el borde pegajoso de sus densas escamas.

Qué extraño es el deseo dirán los pescadores
mientras gritan tu nombre con gesto pesimista
bordeando la isla en sus pequeños botes de madera,
temiendo que ese día se haga noche de auroras boreales
y las nubes de lluvia difuminen tu rastro.

Qué extraño es el deseo te dirás a ti misma
bañándote en la espuma de su aliento,
encontrando su mueca de reposo quebrado.

Qué extraña es esa angustia que anida en las doncellas,
fascinación secreta
que anhela como tú despertar a los dragones,
para veros cautivas en sus ojos
y reíros del tiempo y sus leyendas.

CURIOSIDAD

Curiosidad desnuda,
palabras que se abren
para romper hechizos.
En esta imperfección de los afectos
habita la mirada mas pura,
como el agua transparente
de los bautizos.

Contempla
la plenitud del pensamiento
que aprende a descifrar
el orden sigiloso
de todas las rutinas,
esa domesticidad
que a veces nos aburre
con su aliento mecánico
de corazón de arena.

Curiosidad que acechas
en los ojos de un gato,
que restriega su cuerpo
y se disfraza
de gesto cariñoso.

Estás en las caricias
y el miedo repentino a equivocarnos,
en el tallo perfecto
de la vida que brota
y florece en nosotros
aunque apenas nos quede
la ilusión de la infancia.

LA OTRA ORILLA

Puedes cruzar el río del olvido
para que por unos instantes
tu cuerpo se sumerja
en las aguas densas
de la memoria más frágil.
Que el aliento de tus brazadas
vacíe tu mente
y te limpie por dentro
mientras rozas con los pies
ese fondo frío
de cantos redondos, algas y lodo.

Río turbio de los recuerdos quebrados
que se hunden en los escupitajos
de la rabia amarga,
como un veneno de serpiente
que paraliza y descompone
el tejido nervioso de los cuerpos.

No dejes que te arrastre su corriente,
sube a la superficie
cuando el aire de tu respiración
se haga burbujas
y en tu boca el pasado
no sepa destilar
la congoja del tiempo.

Trata de flotar sobre su espuma,
porque el olvido tiene
dibujado en su esencia
la ecuación de la muerte,
por ese debes
buscar tu redención en la otra orilla.

SIERRA DE GUADARRAMA

Luis Muñoz

SIERRA DE GUADARRAMA

1

EFECTO

Aunque parece quieta, corre
sin parar. Una forma
de prisa inconsolable
por la brecha del dique.

Las hojas de los pinos que la estampan,
la imperturbable cara transparente,
los mosquitos que hilan
sus elipses de encuentros
sobre la superficie,
hacen pensar en lo contrario.

2

MANADA

¿Cómo saben que es sábado?
¿Por qué no están parados
en mitad del camino?
¿Por qué no mugen,
ni me rodean como a lo tonto,
ni piden pan
con el hocico húmedo
de pulpa de ciruela?

¿Por qué no parten
las ramas secas con su trote sordo,
si se hacen pasar
por ventiscas de carne,
ni fingen no saber de su belleza
cuando se acercan tanto
y les brillan los ojos
como placas de hielo?

3

EL VECINO JUNTO AL CERCADO

Lo que hagan después ya no lo sé.
Conmigo están tranquilos.
Se mecen con el viento,
se platean, se doran, se zambullen
en la piscina inquieta de la noche.
Lanzan brillos distintos
para el sol o la lluvia.
Hacen de su espesor
el fondo hospitalario del paisaje.
Llenan de la nostalgia
de cosas no vividas
a los que se pasean
y ante sus claros nombres
ni siquiera se inmutan:
fresnos, robles, hayas, sauces.

4

ME DEJA ESTAR

Mejor no lo subrayo.
El día pasa
con su ligero azul sobre las lomas.

Me deja estar en otros.
Me atraviesa sin daño.

Su voluta de sol sobre mi frente.
Su penumbra escarchada
al borde del camino.

5

ILUSIÓN DE PERMANENCIA

Una mano del sol
en las crestas de enfrente
moteadas de liquen.

Nada más juego-ganado
que compararme a ellos.

Las rocas, mucho más,
los castaños, bastante.
Los juncos, las avispas,

6

BOCADILLO QUE VUELVE DE EXCURSIÓN

Ha envejecido casi instantáneamente
Las arrugas del papel de aluminio
son un mapa de carreteras
de su dolor del día.

La miga y la corteza no distinguen
qué era qué.

La loncha de jamón
huele a cuarto cerrrado
que empieza a ventilarse
abriendo una rendija de ventana
y moviliza rachas de memoria traslúcida.

El queso se le adhiere
–amor sin condiciones–
como tras una noche de inquietud y de frío.

La mantequilla borda una pradera:
vacas glaseadas, mirlos y caballos
sobre las suaves lomas deseosas
tocadas por el sol.

ABSTRACTS

ABSTRACTS

Paulina Alemparte Guerrero

This publication centers itself on *Mapurbe: Venganza a raiz*, a set of poems by David Aniñir Guilitraro, where I seek to explain the mechanisms, which the author uses to represent himself, observing the important role of language in this context. The title of the work refers to a synthesis of two cultures: the «Mapuche», *people from the land* and the urban chilean culture. This two extremes contribute to build a poetry where the author shows himself from the figure of the «social Me» as the voice of a collectivity. The inherent reflexivity of the lyric subject regarding language, writing and poetic practice allows him to wander through the language involved in a subjectivity, where finally the writer is not the one who writes.

Marta B. Ferrari

When in 1907 the volume *Poems* appears, «Miguel de Unamuno» was an author´s name widely known and recognized in the Spanish intellectual field. The basque writer´s poetic beginnings were, as we see, too late as well as his recognition as a poet. However, with his usual radicalism, Unamuno thought himself and intrinsically defined as a poet. The book to which I will refer in this study, *Poems (1907*), will act as a trigger for the analysis of his innovative metapoetic discourse: the omnipresence of the poetic subject, the reader's role, his conception of poetry as thought process, the idea of »naked poetry», his rescue of saxon tradition for hispanic poetry, among others.

Georges Güntert

This article starts out defining the concept of "self-referentiality" as the interaction between the level of content and the level of expression. This phenomenon enables the discovery of the intrinsic reflection of a text that also involves the level of the enunciation. Examples are to be found in poetic texts of the very early modern age, as shown here through the analysis of sonnet XXXV of Petrarch's *Canzoniere* and its imitation by Boscán. As a further textual example of where self-referential signals are most likely to occur, this article approaches Garcilaso's "Égloga primera". Even though these signals represent intrinsic reflections of a text, it may be suggested that it is not totally impossible to deduce important clues as to the author's structural awareness from such reflections. Thanks to the study of three odes by Luis de León, it is eventually proven that there are constellations of structurally analogous poems authorizing the formulation of hypotheses on how the author conceived his work.

Juan José Lanz

This article examines the self-referential and metapoetic processes in Contemporary Spanish Poetry, focusing on the analysis of the poem "Ficción de la palabra", from *Espejo de gran niebla* (2002), by Guillermo Carnero. Metapoetry is studied based on analysis of the enunciative statute of lyric, as a fictional, self-communicative and self-referential discourse. After studying the development of the concept of metapoetry in Contemporary Spanish Poetry, it is discussed "Ficción de la palabra" from a pragmatic perspective, overcoming formalist and structuralist approaches and drawing some conclusions of general validity applicable to the study of poetic texts.

Itzíar López Guil

Along this article one tries to point out the intense implicit self-reflection inscribed in Luis Muñoz's lyric work, emphasizing some of the most commonly used strategies in his poems to generate a level of metaliterature sense. This turns out to be especially visible in *Querido silencio* (2006), his last book, where the reflection on the process of creation exceeds the textual limit of the poem and determines the macrostructure of the whole book of poems.

María Clara Lucifora

This paper proposes to analyze a corpus of Luis García Montero´s essays, published in the XXI century. This corpus is made up of texts "autopoéticos", in other words, texts where the author talks about his work, the other writers´ work, his own opinions about literature, language, art, the figure of the poet, etc. The analysis will tend to elucidate possible strategies of autofiguration, through which the writer García Montero constructs an image of his self in autopoetic texts. This image gets further away from the empiric author, but it looked for him and wanted, because it depends on some intentions and decisions according to his literary project and his position in the literary field.

Catalina Quesada Gómez

This paper explores first suicide in Alejandra Pizarnik's work from a metatextual and rhetorical perspective. Drawing on her work's literary context (its romantic and surrealist heritage), I will analyze several expressions of suicide, their textual implications, and their impact on language itself. Special attention is paid to the concept of the metapoet, especially in its confluence with the issue of suicide and in connection with the construction of a kind of dying self-fiction in

her poetry. In a second part, some examples of this topic (figurations of the suicidal poet) in contemporary Spanish American poetry are examined. Texts by Eduardo Chirinos, Monserrat Álvarez, Rocío Silva Santisteban, Rolando Sánchez Mejías and Edwin Madrid are used here to explore similar topics, although their proposals are never as radical or absolute as in Pizarnik's case.

Constanza Ramírez Zúñiga

In May of 2006 the chilean poet Gonzalo Millán was diagnosed with a terminal cancer. From this point forward he had to confront the limit of life and face the certainty that the complete dimension of his "being/existing in the world" was beginning the process of its annihilation. In this situation he wrote *Veneno de scorpion azul. Diario de vida y de muerte*, a posthumous book where he situates himself in the center of the text, reconstructing in this way a subjectivity rooted in the display of the degeneration of his biological body and in his metaphorical auto representations. This publication marks a difference from Millan's previous poetical work, and forces us to think in the relationships between death and writing and how they work together in literature.

Marcela Romano

This articles tries to read some auto-referencial texts written by Francisco Brines (Valencia, 1932), focusing on the alternatives of his poetic theory, scattered over poems from a first and foundational book like *Las brasas* (1960) to the poems recently published in anthologies and plaquettes. Similary to other authors of 50, Brines exposes the limits of saying, but, in his paradoxical insistence, which becomes a vast and consistent work, restores the fragile world and words matter in a bid by sense and morality of art.

Gina María Schneider

By focusing on implicit meta-literary references, this article attempts to depict that there are cases where explicit and implicit "self-referenciality" do not coincide. An example describing this phenomenon can be found in the poem "Desdicha" ('Misery') –belonging to the volume *Un río, un amor* of Luis Cernuda–, which deals with the failure of poetic voice. A close reading of this surrealistic composition will show how the verses themselves do not concur with the conclusions implied by a literal level of the text, and how they affirm, on a figurative level of meaning, the opposite of what they apparently suggest.

Laura Scarano

The figure proposed («metapoeta») is a textual figuration of «flesh and verse» (in words of Gloria Fuertes) and points to the metafictive level of the author written by the text, phenomenon which claims for the complicity and recognition of the reader: a powerful self-image that builds a «written identity» which is at the same time an «authorial correlative». This representation of the poet in the poem is fictional (because literary conventions rule lyric gender), but retains inevitable pragmatic effects (the «authorial *ethos*»), that impel us to review the deep transformations operated on the traditional notion of authorship, in this new century. First, I develope my own personal metateorethical process, trying to clarify some nuclear issues in «metafiction» discussions (little updated in poetry), and then, following the magnetic power of the word «AutoRepresentacioneS»), I try to answer some of the innovative questions set by this concept, quoting an important number of contemporary "metapoets" who write poems with their own proper names.

Liliana Swiderski

This article proposes a metafictional reading of *Cancionero apócrifo* by Antonio Machado. Some topics and images will be especially considered, such as the transmodal phenomenon, the interaction between the poems and the argumentative discourse, the apocryphal quotations and "self-quotations", the relationship of poetry and philosophy, the influence of the narrative strategies and the theatrical semiosis; finally, the status of apocryphal writers like hybrid entities.

BREVE HISTORIAL BILINGÜE DE LOS AUTORES

Paulina Alemparte Guerrero (Chile). Licenciada en Educación y Profesora de lenguaje y Comunicación de la Universidad de Concepción, Chile. En 2009 se adjudica la beca otorgada por el Ministerio de Educación y BECAS CHILE para la realización del programa Master de Letras en l'Université de Lausanne (Suisse) (2010-2012). Su orientación principal es literatura hispanoamericana.

Paulina Alemparte Guerrero (Chilean), degree in Education with a Major in Spanish Pedagogy (University of Concepción, Chile). Obtained an award from the Chilean Ministry of Education and BECAS CHILE in 2009 for achieving her Master's degree abroad (2010-2012). She is currently a candidate for the Master's degree at the Université de Lausanne (Switzerland) with main focus on Latin-American Literature.

Marta B. Ferrari (Argentina) es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Es Profesora Adjunta en la cátedra Literatura y Cultura Española II (UNMDP). Ha dictado seminarios de Posgrado para la Maestría y el Doctorado en Letras. Es autora de los libros: *La coartada metapoética. José Hierro, Angel González y Guillermo Carnero* (2001), *Jon Juaristi o la inocencia fingida* (2004), *Poesía española del 90. Una antología de antologías.* (2008), y editora del volumen *De la letra a la imagen. Narrativas posfranquistas en sus versiones fílmicas.* (2007). Es autora, asimismo, de *Vivir con las palabras. Poesía y pensamiento en Carlos Marzal* (2010), así como de varios capítulos de libros y artículos en revistas de la especialidad.

Marta B. Ferrari (Argentina) received the Degree of Doctor of Humane Letters from the National University of La Plata. She is associate professor in Spanish Literature and Culture II (UNMDP). He has taught graduate seminars for Master and PhD in Literature. She is the author of the following books: *La coartada metapoética. José Hierro, Angel González y Guillermo Carnero* (2001), *Jon Juaristi o la inocencia fingida* (2004), *Poesía española del 90. Una antología de antologías.* (2008), y editora del volumen *De la letra a la imagen. Narrativas posfranquistas en sus versiones fílmicas.* (2007). She is the author of the book *Vivir con las palabras. Poesía y pensamiento en Carlos Marzal* (2010), among many other chapters and articles.

Georges Güntert, Hispanista y romanista suizo, estudió Filología Románica en Madrid, Pavía, París, Lisboa y Zúrich. Antes de conseguir su libre docencia en 1968 con una tesis de habilitación sobre Fernando Pessoa, trabajó

como lector de alemán en la Universidad Complutense de Madrid. Nombrado catedrático, enseñó literaturas románicas en la Universidad de Zúrich, y en especial la italiana, la española y la portuguesa, hasta su jubilación en 2003. Entre sus principales publicaciones en el ámbito hispano se pueden recordar *Cervantes. Narrador de un mundo desintegrado* (2007) y *De Garcilaso a Gracián. Treinta estudios sobre la literatura del Siglo de Oro* (2012).

Born in Switzerland, Georges Güntert specialises in Romance and Hispanic Literatures and Philology. He read Romance Philology in Madrid, Pavia, Paris, Lisbon and Zurich. He used to work as a Lecturer in German at the Universidad Complutense in Madrid before lecturing as a Free Professor in Zurich following his postdoctoral treatise on Fernando Pessoa in 1968. He held a Chair of Romance Literatures at the University of Zurich until his retirement in 2003, mainly investigating Italian, Spanish and Portuguese Literatures. Among his major publications in the field of Hispanic Literatures ought to be remembered: *Cervantes. Narrador de un mundo desintegrado* (2007), and *De Garcilaso a Gracián. Treinta estudios sobre la literatura del Siglo de Oro* (2012).

Juan José Lanz (Bilbao, 1963). Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, es Profesor Titular de Literatura Española en la Universidad del País Vasco, especialista en Literatura Contemporánea. Algunos de sus libros son: *La llama en el laberinto. (Poesía y poética en la generación del 68)* (1994), *Antología de la poesía española (1960-1975)* (1997), *La revista "Claraboya" (1963-1968). Un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta* (2005), *La poesía española durante la Transición y la generación de la democracia* (2007), *Páginas del 68. Revistas poéticas juveniles, 1962-1977* (2007), *Alas de cadenas. Estudios sobre Blas de Otero* (2008), *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo* (2009) y *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68* (2011). Ha preparado la edición de obras de Juan Ramón Jiménez, Miguel Mihura, Diego Jesús Jiménez y Luis Alberto de Cuenca.

Juan Jose Lanz (Bilbao, 1963), PhD at the Complutense University of Madrid, is Associate Professor of Spanish Literature at the University of the Basque Country, a specialist in Contemporary Literature. Some of his books are: *La llama en el laberinto. (Poesía y poética en la generación del 68)* (1994), *Antología de la poesía española (1960-1975)* (1997), *La revista "Claraboya" (1963-1968). Un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta* (2005), *La poesía española durante la Transición y la generación de la democracia* (2007), *Páginas del 68. Revistas poéticas juveniles, 1962-1977* (2007), *Alas de cadenas. Estudios sobre Blas de Otero* (2008), *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo* (2009) y *Nuevos y novísimos poetas. En la estela del 68* (2011). He has prepared the publication

of works by Juan Ramón Jiménez, Miguel Mihura, Diego Jesús Jiménez and Luis Alberto de Cuenca.

Itzíar López Guil (Madrid, 1968). Estudió Filología Hispánica en la Universidad Complutense de Madrid, donde se doctoró en 1997. En 1996 se doctoró también en la Universidad de Zúrich, donde desde 2005 es Catedrática de Literatura Española. Es especialista en la edición crítica de textos poéticos medievales y barrocos, así como en el análisis discursivo de poesía española moderna y contemporánea. Es Directora de la colección "Perspectivas Hispánicas" de Peter Lang y redactora de la revista Versants. Entre sus libros y ediciones cabe destacar: *Libro de Fernán Gonçález* (2001), *Cien años de poesía* (2001), *Seis siglos de poesía escrita por mujeres* (2007), *La poesía religiosa cómico-festiva del bajo Barroco español. Estudio y antología* (2011), *El espacio del poema. Teoría y práctica del discurso poético* (2011).

Itzíar López Guil (Madrid, 1968) studied Hispanic Philology at the Complutense University of Madrid, where she took a doctor's degree in 1997. In 1996 she received a doctor's degree also at the University of Zurich, where from 2005 she holds the chair of Spanish literature, as professor. She is a specialist in the critical edition of poetic texts of medieval and Baroque, as well as in the discursive analysis of modern and contemporary Spanish poetry. She is a director of the collection «Perspectivas Hispánicas» from Peter Lang and editor of the magazine Versants. Between her books and editions it is necessary to stand out: *Libro de Fernán Gonçález* (2001), *Cien años de poesía* (2001), *Seis siglos de poesía escrita por mujeres* (2007), *La poesía religiosa cómico-festiva del bajo Barroco español. Estudio y antología* (2011), *El espacio del poema. Teoría y práctica del discurso poético* (2011).

María Clara Lucifora (Argentina) es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina) y *Master Mundus Crossways in European Humanities* por la Universidad de Santiago de Compostela (España) y University of St. Andrews (Escocia). Es alumna del Doctorado de la Universidad Nacional de Mar del Plata con una Tesis dirigida por la Dra. Laura Scarano. Ha obtenido, además, una beca en esta Universidad para desempeñar tareas de investigación y docencia en el grupo "Semiótica del discurso" (CELEHIS, UNMDP). Ha publicado trabajos sobre poesía española contemporánea y sobre literatura argentina; también artículos acerca de la relación entre cine y literatura.

María Clara Lucifora Profesora en Letras at Universidad Nacional de Mar del Plata and Master Mundus Crossways in European Humanities at Universidad de Santiago de Compostela (Spain) and University of St. Andrews (Scotland). She´s also PhD student at Universidad Nacional de Mar del

Plata, where she has obtained a scholarship for reserching and teaching (since 2011), directed by Laura Scarano. She belongs to the reserch group "Semiótica del discurso" (CELEHIS, UNMDP). She has published a several papers about contemporary Spanish poetry, argentinian literature and the relations between cinema and literature.

Ana Merino nació en Madrid en 1971. Se licenció en Historia en la Universidad Autónoma de Madrid y es doctora en Estudios Culturales por la Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos, país en el que reside desde hace más de una década, ejerciendo su actividad docente e investigadora como Profesora Asociada de escritura creativa en español en la Universidad de Iowa. En el mundo académico ha destacado sobre todo por sus numerosos estudios sobre el cómic, en especial por la monografía *El cómic hispánico* (Madrid, Cátedra, 2003). Ha publicado la novela para jóvenes *El hombre de los dos corazones* (Madrid, Anaya, 2009) y un libro de poesía para niños, *Hagamos caso al tigre* (Madrid, Anaya, 2010), con ilustraciones de Francesc Capdevila, alias Max. En noviembre de 2013 estrenó en Zúrich su primera obra teatral *Amor: muy frágil*.

Ana Merino was born in Madrid in 1971. She studied History at the Autónoma University of Madrid and she took a doctor's degree at the University of Pittsburgh, United States, a country in which she resides for more than a decade. She is Associate Professor of Creative Writing at the University of Iowa. In the academic world she is well known for her numerous studies on the comic, especially for the monograph *El cómic hispánico*(Madrid, Chair, 2003). She has published the young adult novel *El hombre de los dos corazones* (Madrid, Anaya, 2009) and a book of poetry for children, *Hagamos caso al tigre* (Madrid, Anaya, 2010), illustrated by Francesc Capdevila, alias Max. In November 2013 premiered in Zurich her first dramatic play Amor: muy frágil.

Luis Muñoz nació en Granada en 1966, en cuya Universidad se licenció en Filología Española y en Filología Románica. En su ciudad natal dirigió el Aula de Literatura de la Universidad (1992-2000) y desde su fundación hasta su cierre (1992-2002) la revista de poesía *Hélice*. En 1994 preparó el libro colectivo *El lugar de la poesía* y ha traducido, entre otros autores, a Giuseppe Ungaretti (*El cuaderno del viejo, Pre-Textos,* 2000). En 2008 comisarió la exposición *Gallo. Interior de una revista* sobre la publicación dirigida en 1928 por Federico García Lorca.

Luis Muñoz was born in Granada in 1966, in whose university degree in Spanish Philology and Romance Philology. In his hometown led the Aula de Literatura de la Universidad (1992-2000) and since its founding to closure (1992-2002) the poetry magazine *Hélice*. In 1994 prepared the collective

book *El lugar de la poesía* and translated, among others, Giuseppe Ungaretti (*El cuaderno del viejo, Pre-Textos,* 2000). In 2008 he curated the exhibition *Gallo. Interior de una revista*. During the year 2012-2013 he was visiting professor at the University of Iowa.

Catalina Quesada Gómez es Profesora Titular de Literatura hispanoamericana en la Universidad de Berna. Ha trabajado en varias universidades de España y Francia. Sus líneas de investigación giran en torno a la metaficción, la literatura colonial, las representaciones literarias del suicidio y la literatura hispanoamericana contemporánea en el marco de la globalización, ámbitos sobre los que ha publicado más de una cincuentena de artículos. Entre sus publicaciones destaca *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX* (Madrid, Arco/Libros, 2009).

Catalina Quesada Gómez (Ph.D. Universidad de Sevilla) is Professor of Latin American Literature and Culture at Universität Bern (Switzerland). She is the author of *La metanovela hispanoamericana en el ultimo tercio del siglo XX* (2009) and *Narrativa colombiana contemporánea* (forthcoming), as well as of numerous articles and book chapters on Hispanic literary and cultural studies. Dr. Quesada Gómez has held teaching and research positions at Paris-Sorbonne, Limoges, Paris V, Amiens, Madrid (Autónoma), Buenos Aires, Managua, and Santiago de Chile.

Constanza Ramírez Zúñiga, Chile. Candidata a doctora por la Universidad Católica de Chile y la Universidad de Leipzig, con la beca Conicyt en Chile y DAAD en Alemania. Es especialista en literatura latinoamericana, marco en el que se ha desarrollado como docente en Universidades tanto de Chile como de Alemania. Actualmente su tema de investigación es la poesía latinoamericana, cruzada con el género referencial, en específico los «diarios de muerte».

Constanza Ramirez is a PhD candidate of the Catholic University of Chile and the University of Leipzig. She has been awarded with the Conicyt and DAAD scholarship. She is specialist in Latin American Literature, and she has delivered lectures in Chile and Germany. Nowadays, her research topic is related to Latin American poetry conected with the referencial gender and specifically with the topic ¨Diaries of Death¨.

Marcela Romano (Argentina), es Magister en Letras Hispánicas (UNMDP) y Doctora en Letras (UNLP) y trabaja como profesora de Literatura y Cultura Españolas II y seminarios de grado y posgrado en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Actualmente es directora de la carrera de Letras (Profesorado y Licenciatura) de esa Facultad. Dentro del grupo “Semiótica del Discurso”

(UNMDP- CELEHIS), sus temas de investigación han girado sobre el grupo poético español del 50 (Valente, González, Gil de Biedma, Brines), las poéticas de la oralidad, la canción "de autor" española (cuestiones teóricas, autores específicos, etc.). Asimismo ha formado parte del grupo de investigación GLISO ("Literatura del Siglo de Oro"), donde ha estudiado al Lope poeta *de senectute* en la obra *Tomé de Burguillos*. Entre su producción pueden destacarse sus libros *Imaginarios re (des)encontrados. Poéticas de José Angel Valente* (2002) y *Almas en borrador (sobre la poesía de Angel González y Jaime Gil de Biedma)* (2003) y la edición del volumen colectivo *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición* (2009). Su último libro, *Revoluciones diminutas,* tuvo su primera edición en EUDEM, en 2009, y una segunda, en la editorial sevillana Renacimiento (2013). En la actualidad está abocada al estudio de la poesía de Francisco Brines, sobre la cual tiene –además de varias publicaciones– un libro en preparación.

Marcela Romano is Master in Hispanic Literature (UNMDP) and PhD in Literature (UNLP) and works as a Professor of Spanish Literature at the National University of Mar del Plata (Argentina). Within the group «Semiotics of the discourse» (UNMDP - CELEHIS), her research interests, which arise numerous publications in major national magazines and international and participations at scientific meetings, seminars and conferences, have turned on two areas: the Group of 50 (with works on Valente, Gonzalez, Gil de Biedma, Brines), poetics of orality, and specifically the Spanish "author" song. Among her production can be highlighted *Imaginarios re (des) encontrados. Poéticas de José Angel Valente* (2002), *Almas en borrador (sobre la poesía de Angel Gonzalez y Jaime Gil de Biedma)* (2003), and the edition of the collective volume *Lo vivo lejano. Poesía española en dialogo con la tradición* (2009). His latest book, *Revoluciones diminutas* was pubished in two editions, in Argentina (EUDEM, 2009), and Spain (Renacimiento, Sevilla, 2013). Today is studying Francisco Brines´s poetry and has a book in progress.

Laura Scarano (Argentina). Licenciada y Profesora en Letras (1983, 1985), Master of Arts (USA, 1988) y Doctora en Letras (Universidad de Buenos Aires, 1991). Es Investigadora Principal del CONICET, Profesora Titular de Literatura Española Contemporánea (Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata), Directora del grupo Semiótica del discurso y del Área de Literatura Española del *Celehis*. Es Presidenta de la Asociación Argentina de Hispanistas desde 2010. Es autora de quince libros, entre los cuales se destacan dos volúmenes de ensayos teóricos *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria* (2000) y *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia* (2007), y varios sobre poesía española contemporánea (poesía social, poesía de la experiencia, poesía urbana, etc.). Ha sido invitada para dar cursos y conferencias desde 1993 en las universidades

de Valencia, Santiago de Compostela, País Vasco, Oviedo, León, Sevilla, Granada, Islas Baleares, Alicante, Almería (España); Dijon (Francia), Zurich (Suiza), Nova de Lisboa (Portugal), Duke, Rutgers y Kansas University (USA) y en Argentina. Su último libro fue publicado en Francia, titulado *Ergo sum. Blas de Otero por sí mismo* (2012) y aborda la etapa final del poeta bilbaíno.

Principal Researcher at CONICET, Professor of Contemporary Spanish Literature at College of Humanities, Director of the Area of Spanish Literature in Institute of *Celehis* and former Director of the PhD Programme in Literature at the University of Mar del Plata, in Argentina. President of the Argentine Association of Hispanists from 2010. She is author of fifteen books and more than one hundred scientific articles, and lectures in symposiums and conferences in Europe, United States and Latin America. Visiting Proffessor at the universities of Valencia, Santiago de Compostela, País Vasque, Oviedo, León, Sevilla, Granada, Isleas Baleares, Alicante, Almería (Spain); Dijon (France), Zurich (Suiza), Nova of Lisbon (Portugal), Duke, Rutgers and Kansas University (USA) and Tucumán, La Plata, Viedma, Buenos Aires, La Pampa, etc. in Argentina.

Gina María Schneider cursó estudios de Lengua & Literatura Españolas y de Lenguas Románicas Comparadas en las Universidades Complutense de Madrid, de Lausana y de Zúrich, donde se licenció en 2011 con el Premio Extraordinario de Licenciatura. Desde 2011 trabaja como Adjunta a la Cátedra de Literatura Española del Seminario de Románicas de la Universidad de Zúrich. Su Tesina *Entre cielo, aire y tierra. Figuras y actores celestes y aéreos en "Primeras poesías" de Luis Cernuda* fue galardonada con el Premio Nacional al mejor Trabajo Académico de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos (SSEH). En su Tesis Doctoral, bajo la dirección de la Prof. Dr. Itzíar López Guil (Universidad de Zúrich), se propone hacer extensivo el estudio de los valores del cielo y de sus elementos a la obra poética completa de Cernuda.

Gina María Schneider read Spanish Language and Literature as well as Compared Romance Languages at the University Complutense of Madrid, the University of Lausanne and the University of Zurich, where she completed her Master's degree with an Extraordinary Award in 2011. She is currently working as an assistant at the chair of Spanish Literature at the Department of Romance Languages at the University of Zurich. Her Master's thesis entitled *Entre cielo, aire y tierra. Figuras y actores celestes y aéreos en "Primeras poesías" de Luis Cernuda* obtained the National Award for the best Academic Work by the Swiss Society of Hispanic Studies (Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, SSEH). For her doctoral thesis, which will be supervised by Prof. Dr. Itzíar López Guil (University of Zurich), she proposes to investigate the values of sky and its elements in Luis Cernuda's poetry work.

Liliana Swiderski (Argentina). Es Profesora en Letras, Magíster en Letras Hispánicas y Doctora en Letras (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina), ambos títulos de posgrado dirigidos por la Dra. Laura Scarano. Enseña Literaturas Europeas en la misma Casa de Estudios y es investigadora en el Grupo "Semiótica del Discurso" (CELEHIS). Ha participado en más de cuarenta congresos. Publicó numerosos capítulos de libros y artículos en revistas nacionales y extranjeras, además de los libros *Antonio Machado y Fernando Pessoa: El gesto ambiguo (Sobre apócrifos y heterónimos)* (2006); *Fernández Moreno lector de Machado: Una poética de dos orillas*, en coautoría con Laura Scarano (2008); y *Pessoa y Antonio Machado: autores en tensión. Los autoremas como enlaces entre literatura y sociedad* (2012).

Liliana Swiderski is *Profesora en Letras*, *Magíster en Letras Hispánicas* and *Doctora en Letras* (*Universidad Nacional de Mar del Plata*, *Argentina*). She teaches European Literature in the same University and she is a member of the Research Group «*Semiótica del Discurso*» (CELEHIS). She has participated as speaker at forty congresses. She has published many chapters and articles in national and international journals. Her books include *Antonio Machado y Fernando Pessoa: El gesto ambiguo (Sobre apócrifos y heterónimos)* (2006); *Fernández Moreno lector de Machado: Una poética de dos orillas*, with Laura Scarano (2008); and *Pessoa y Antonio Machado: autores en tensión. Los autoremas como enlaces entre literatura y sociedad* (2012).

Achevé d'imprimer en octobre 2013

Dépôt légal : octobre 2013

ISBN : 978-2-36783-006-3
ISSN : 2265-0776

Imprimé en Espagne