

ROSA DE LOS VIENTOS. MATRICES DE ESCRITURA EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA

COMPASS ROSE. FOUR STRONG POETS IN SPANISH LANGUAGE

ALÍ CALDERÓN FARFÁN

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.
alicalderonf@hotmail.com

Resumen: Este ensayo, a partir del concepto del “ahora” de Walter Benjamin y lo “postutópico” de Haroldo de Campos, propone una arqueología del presente poético, es decir, la reconstrucción de la tradición lírica a partir de la conciencia de la pluralidad de pasados, de tendencias estéticas heteróclitas. Este texto conjetura que existen al menos cuatro poetas que, entre 1985 y 1993, publicaron libros que han creado una escuela, un modo de entender la poesía contemporánea. Néstor Perlongher, Efraín Bartolomé, Raúl Zurita y Luis García Montero construyen un mapa de referencia estilística para los poetas contemporáneos. Desde la nueva retórica del grupo μ así como de las poéticas contemporáneas (Meschonnic, Maulpoix, Perloff, Konuk Blasing) se analiza el aporte de estos “poetas fuertes” de la tradición.

Palabras clave: Lirismo, Enunciación, Voz, Estilo, Tradición Literaria.

Abstract: This text proposes, from the concept of what Walter Benjamin called “now” and Haroldo de Campos’s “postutopian”, an archeology of the poetic present; in other words, a reconstruction of the lyrical tradition from the conscience of the plurality of pasts, of aesthetic and heteroclitics tendencies. This study conjectures that there are at least four poets who, between 1985 and 1993, published books that have created a school, a way to understand contemporary poetry. Néstor Perlongher, Efraín Bartolomé, Raúl Zurita y Luis García Montero build a map of stylistic reference for contemporary poets. We analyze the input of these “strong poets” of tradition, from the new rhetoric of the group μ to the contemporary poetry of Meschonnic, Maulpoix, Perloff, Konuk Blasing.

Keywords: Lyricism, Enunciation, Voice, Style, Literary Tradition.

Recibido: 27/03/2019. Aceptado: 17/05/2019.

Ser contemporáneo

El filósofo italiano Giorgio Agamben (2008) se pregunta ¿qué es ser contemporáneo? Se responde: “lo contemporáneo es aquello que fija la mirada sobre su tiempo percibiendo no la luz sino la oscuridad” (p. 19). Y aquí una hipótesis de trabajo: esa oscuridad no es otra que la fragmentación del sujeto¹. Agamben argumentará, asimismo, que lo contemporáneo es un espacio en vilo entre el “no aún” y el “no más” y recalca, para ser contemporáneos, la necesidad de volver a un presente en el que no hemos estado jamás. Sugiere que “lo contemporáneo encuentra su fundamento en una cierta proximidad al origen” (p. 36) y que, ante todo, “la vía de acceso al presente tiene necesariamente la forma de una arqueología” (p. 37). Es el tiempo de lo postutópico.

La poesía postutópica, según explica el poeta brasileño Haroldo de Campos (2000), es una poesía del ahora (del tiempo actual, *jetztzeit* benjaminiano), es “la aceptación de una historia plural (que) nos incita a la apropiación crítica de una ‘pluralidad de pasados’, sin una previa determinación exclusivista del futuro” (p. 47). En materia de poesía, esa apropiación crítica de la pluralidad de pasados, reconstruir —o elegir— la tradición, no es otra cosa que emprender la arqueología del presente y de sus estilos, remover el pasado inmediato y distinguir las matrices de escritura, los nodos de los que se desprenden las tentativas de los poetas de hoy. Y volvemos a Benjamin desde Meschonnic (2014): “el tiempo del ahora es el que rehace continuamente el pasado, lo olvida o lo redescubre según lo que busca un sujeto” (p. 31).

El poema, por otro lado, sería “el breve minuto de plena posesión de

¹ Escribe Barthes (2005): “Lo moderno es que deja ver, da a ver que el sujeto —el sujeto del lenguaje— está hendido, es esquizo” (p. 214). Y más adelante: “La razón *moderna* es la complejidad de la red de enunciación, es decir, de los empleos, de los roles del Yo: complejidad en capas” (p. 277). La poeta argentina Diana Bellessi (2011), en ese mismo orden de ideas, dice: “el yo se despliega en una vasta producción travesti de iconografías, es otro a través de sus máscaras” (p. 17). El yo contemporáneo, fragmentado, dividido, anónimo, escindido, deprimido, desorientado debe encontrar maneras de explicar el mundo y relacionarse con él a través del lenguaje, establecer el “diálogo interior que dé cuenta de su división y desorientación” (Maulpoix, 2009, p. 79). Jean-Michel Maulpoix explica que “la enunciación lírica deviene un cúmulo de ficciones a la vez individualizantes y generalizantes que insisten todas en la desposesión e impersonalización del sujeto que se ofrece como espectáculo y comparte su angustia” (2009, p. 77).

las formas” (Löwy, 2012, p. 158), “el cristal de la totalidad de los acontecimientos” (p. 159)². Ya Eduardo Lizalde había definido la tradición poética como la suma de las experiencias técnicas de todas las épocas. El poema, entonces, es un lugar donde, al modo de la teoría de la Resonancia Mórfica, están implícitos todos los modos de concebir la poesía en la historia de una sociocultura. Lo postutópico es la conciencia de esta virtualidad.

Matrices de escritura

Dar cuenta de una poesía del “tiempo actual” sería imposible sin acercarnos a la noción de modernidad que, para Henri Meschonnic (2014), no es sino “una función del lenguaje” (p. 31). Según él, “lo moderno no es ni lo nuevo ni un carácter del tiempo presente, sino una forma-sujeto” (p. 21). En la misma tradición francesa, Jean-Michel Maulpoix (2002) había escrito que “el poema produce al poeta. La figuración inventa su figura” (p. 211). En el telón de fondo de estas ideas está Rimbaud y de algún modo Harold Bloom. Esto se aprecia con mayor nitidez cuando el propio Meschonnic (2014) dice que: “si lo moderno es una función del sujeto, su sentido, su actividad, no es hacer lo nuevo, sino hacer lo desconocido: la aventura histórica del sujeto. Lo que permitiría retomar las oposiciones habituales entre la tradición y la invención” (p. 31). En el tiempo de una poesía postutópica es fundamental acentuar la historia de las diferencias de estilo, el derecho y la necesidad de ser diferentes, *otros* y no lo mismo. Y si participamos, y somos el resultado, de una pluralidad de pasados: ¿cuáles son las matrices de escritura, las formas-sujeto, que han suscitado la poesía del presente?

Hay en mi conjetura, por la influencia que han ejercido en el modo

² En una exégesis de la Tesis XVIII de Benjamin sobre el concepto de Historia, Michael Löwy (2012) escribe que “el tiempo mesiánico en el que se resume toda la historia de la humanidad no deja de recordar, literalmente, el concepto cristiano de *anakephalaiosis*, “recapitulación”, que aparece en una de las epístolas de San Pablo” (p. 158). Y abunda: “La *jetztzeit* resume todos los momentos mesiánicos del pasado y toda la tradición de los oprimidos se concentra como una potencia redentora, en el momento presente, el del historiador o el del revolucionario” (p. 159). La pregunta en este punto es si no, a semejanza de lo propuesto por Benjamin, el poema del tiempo actual también es un centro de energía que condensa virtualmente la historia de la literatura y, al propio tiempo, las distintas maneras en que se lee la literatura. El poema, entonces, podrá ser entendido como el punto donde convergen todas las posibilidades semióticas de significación, un espacio de semiosis total.

de entender actualmente el género, cuatro autores fundamentales que se constituyeron en eje modal de la poesía contemporánea. Procedentes de tradiciones heteróclitas, con procedimientos, tópicos e intenciones distintas, Néstor Perlongher (Argentina, 1949), Efraín Bartolomé (México, 1950), Raúl Zurita (Chile, 1950) y Luis García Montero (España, 1958), durante los años ochenta y noventa del siglo pasado, publicaron libros que sirvieron como guía para poetas de la generación ulterior o, de algún modo, alcanzaron la máxima eficacia de expresión en su modo de construir la poesía. Son poetas fuertes, si no de su tradición, sí de nuestro momento estético en tanto podemos considerarlos matrices de escritura, poetas raíz de la poesía de hoy.

El crítico norteamericano Charles Altieri (2009), en *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry*, sugiere que hay presiones culturales que se manifiestan en quien aquí llamo Sujeto Modal (*Instancia de enunciación Locutor / Voz*) y que motivan sus elecciones formales individuales, lo cual apunta, por supuesto, a la existencia de lo que podría tipificarse como un “estilo de época”. Por ello dice Altieri que “al pensar que controlamos nuestras expresiones más sinceras, estamos propensos a ignorar qué es lo que habla a través de nosotros” (p. 25)³. Hay entonces un estilo de época, una especie de poética implícita en la sociocultura, en la comunidad lectora, que modela la forma en que se escribe poesía. El crítico norteamericano detalla su concepto y explica:

hay verdaderos factores históricos y literarios oprimiendo la imaginación (...) Las presiones literarias aparecen a través de los predecesores o estilos más consistentemente combatidos o revisados en el trabajo del poeta; y las presiones históricas se revelan en los temas, los estilos, las situaciones enfatizadas así como en los medios elegidos para lograr la máxima eficacia de expresión. (p. 38)

³ Al profundizar en las presiones culturales a las que se enfrenta un poeta y que perfectamente pueden determinar un posible carácter epigonal, Altieri (2009) explica que “al responder a las presiones culturales, los poetas se encuentran con fuerzas provenientes de las muy complejas filiaciones que tienen con la clase social, el canon y todo un conjunto de principios poéticos y sociales” (p. 32). Abunda: “Los poetas están sujetos a presiones de su cultura, de situaciones personales, de los estilos que heredan y de las demandas inherentes a los contenidos, temas, que desean trabajar” (p. 38).

Los poetas que propongo aquí como raíz de la poesía contemporánea, de algún modo, escribieron desde la presión que la tradición y el desarrollo de la poesía en español ejercía en ellos, la presión de las teorías literarias, filosóficas y sociológicas dominantes en su momento y, por supuesto, de las condiciones sociohistóricas particulares. Escribir con el peso de la tradición literaria, la historia de las ideas, la historia nacional y la coyuntura. Y la pregunta en este punto es ¿cuál es la respuesta de un poeta *fuerte* ante los peligros de la uniformidad e indiferenciación del estilo de época, de las escrituras epigonales, de la poesía del *uno* heideggeriano, entendida esta como la poesía de lo ya visto, lo ya dicho, lo ya publicitado?

Para dar respuesta al cuestionamiento, recorro a otro concepto de Altieri (2009): la contrapresión. Explica que “mientras entendamos más la relación entre la presión externa y la contrapresión interna, seremos capaces de dar cuenta, de un modo más integral, de los logros verdaderamente distintivos de un poeta” (p. 38). Este ejercicio de contrapresión pareciera vincularse con la *inventio* de la vieja retórica, con la noción de *ingenio* necesaria para resolver los distintos desafíos formales que se le presentan a un autor. Se trata, en realidad, de la capacidad de un poeta para construir no solo una voz propia o un estilo reconocible sino, a partir de la conciencia de su tradición lírica y de su momento histórico, ofrecer una respuesta —para ponerlo en términos de Agamben— a la oscuridad de su tiempo. Es el modo de ejercer el *clinamen*.

Alambres

El caso de Néstor Perlongher es singular. La tradición literaria lo presiona por dos vías. Por un lado, entiende el imperativo de combatir el coloquialismo latinoamericano que es ubicuo, que ha modelado el horizonte de expectativas del género, que ha vuelto a la poesía predecible⁴. El ejercicio de

⁴ El coloquialismo, vigente al menos desde los años en que Pedro Henríquez Ureña propagó la consigna estética de “escribir como se habla”, se convirtió en la *koiné* del siglo XX. Por ello, el poeta peruano Maurizio Medo (2011) explica: “Mientras el discurso heredado a los 60 y 70 (el coloquialismo, poesía cotidiana o conversacional, término acuñado por Roberto Fernández Retamar) repetía una y otra vez los mismos procedimientos que le valieron para constituirse como eje modal, todos ellos carentes de sorpresa, hasta quedar

contrapresión es, por su puesto, urdir una poesía neobarrosa, neobarroca. En sus poemas, el español y sus muy variados sociolectos construyen un tejido lingüístico de gran complejidad. Además, la presencia del portugués y su sustancia de la expresión contribuyen a la confección de un *continuum* fónico detonador de la indecidibilidad en los planos semántico y lógico⁵. El sonido habrá de actualizarse únicamente en la sugerencia. Esto se advierte claramente en *Alambres* publicado en 1987 pero escrito desde principios de los años ochenta. Ahí, explica Perlongher (2008): “Se trata de deformar todo, desconfiar siempre de los sentidos dados y simultáneamente dejarse arrastrar por lo que llega” (p. 140). El ritmo como ese imán que convoca las palabras, para volver a Octavio Paz. Un ritmo que, por cierto, no rehúye, no le dice que no a la música velada de la silva y al eje acentual en sexta sílaba.

En una entrevista de 1987 con el poeta peruano Miguel Ángel Zapata (1988), Perlongher explica que su neobarroco es “mezcla de jergas que pueden proceder de cualquier parte (en *Maitreya*, de Sarduy, un *chongo* —chulo o bujarra del argot rioplatense— emerge en una playa caribeña), pasados por la soledad ambulante del exilio, interior o exterior” (p. 285). Ese “proceder de cualquier parte” pareciera ser el fundamento y el distintivo de la poética neobarroca del argentino. Es el *disrafismo*, que va más allá de la lógica del montaje, y que fue definido aquellos mismos años por Charles Bernstein⁶. El término proviene de la medicina y refiere, según Susan Schultz (2001), “a una palabra usada por especialistas en enfermedades

reducido a una escritura saturada por el lugar común. Este tipo de discurso, temeroso de las zonas oscuras del lenguaje, que se esmeraba en no resultar nunca demasiado dificultoso, sea para la enunciación como para la interpretación de su mensaje, supeditándose al compromiso político y a ciertas categorías sociales, podría explicar de algún modo el surgimiento de la poesía neobarroca” (p. 15).

⁵ La regularidad estilística fundamental de Perlongher será la isoplasmia, las isotopías del plano de la expresión. La sugerencia suspende el significado y reivindica el sentido según lo entiende el filósofo francés Pascal Quignard (2016) rememorando a Anaxímenes: “Lo que se llama el sentido consiste en pequeños coágulos morales no pensados. Desarrollar el sentido —pensarlo— es destruirlo” (p. 183).

⁶ En una entrevista que me concedió, Bernstein (2018) habla sobre este concepto y dice: “Imagina una poesía que proviene de la fusión de lenguajes incompatibles e inconsolables, formando *collages* frankensteinianos. En alguna ocasión, le di un nombre: *dysraphism*. El *dysraphism* es una fantasía de la poesía de las Américas” (<http://circulodepoesia.com/2018/01/ali-calderon-conversa-con-charles-bernstein/>). El neobarroco. Más aún: una poesía barroquizante y consciente de su condición posttópica.

congénitas para dar cuenta de la fusión disfuncional de las partes embrionarias. *Raph*, literal, significa “suturar”. Así que *disrafismo* es un suturar mal” (p. 24). Enikö Bollobás (2015), al glosar a Bernstein, y ya en el terreno de la poética, explica que “todo lo que es inusual o irregular cuenta como *disrafismo*, haciendo al lenguaje visible en oposición a la transparencia del discurso” (p. 10). Es la búsqueda para explicitar o poner de manifiesto la textura lingüística, los andamios, los procedimientos de construcción, las costuras y, esencialmente, la materialidad del lenguaje.

El *disrafismo* de Perlongher, la signatura sonora que lo caracteriza, el sujeto modal, no estarían completos sin referirnos a su carácter polifónico. En este trabajo entenderé la polifonía como “la idea de la presencia de varias voces en ciertos enunciados” (Nølke, 2013, p. 130)⁷. Esto se observa, por ejemplo, en el poema que abre *Alambres*, “Rivera”. En él advertimos un Locutor, un autor modelo, que organiza el discurso. Es la inteligencia de construcción, la intencionalidad que, por ejemplo, decide citar *La historia de la confederación argentina* y utilizar el paratexto como símbolo. Ese Locutor emplea el monólogo dramático, un soliloquio. Decide iniciar con un endecasílabo sáfico. Construye al enunciador Rivera (Fructuoso Rivera) y configura, a través del apóstrofe, a un enunciatario, Rivera mismo, apodado “el pardejón”. Hay entonces un cambio de tono y de forma. Cuando el Locutor decide pasar de la *fictio personae* al discurso epistolar aparece el enunciatario Bernardette, Bernardina, la mujer de Rivera. Hacia los últimos versos, este nombre es motivo de un cambio de situación enunciativa. El enunciatario se traviste y se le altera la propia identidad de la voz que emite. Ya no *habla* Rivera sino una especie de voz centrada en la reflexión histórica: “Estamos sitiados, Bernardotte. Adónde iremos / después de esta película tan triste”. Bernardotte no me parece aquí el Bernardotte de las Guerras Napoléonicas, futuro rey de Suecia, sino el indicio del travestismo y de cambio de contexto⁸. La película tan triste no es sino la referencia a los

⁷ Hanning Nølke (2013) explica que “la originalidad de su aproximación reside en la escisión del sujeto hablante al nivel del enunciado mismo donde ha introducido una distinción entre el *locutor* y los *enunciadores*. El locutor es quien, según el sentido del enunciado, es responsable de la enunciación (es “ese que habla” en Genette). Puede poner en escena diversos enunciadores que presentan diferentes puntos de vista” (p. 130).

⁸ Henning Nølke (2013) desde la ScaPoLine explica que “la lengua misma puede construir muchos tipos de imágenes de sujeto hablante que corresponden a los diversos roles que es susceptible de jugar en su enunciación. Se distinguirán dos tipos principales: Locu-

escombros de la nación, a la benjaminiana historia no redimida. La descomposición. Está podrida la historia de Argentina, la historia de los países de Latinoamérica, pero hiede también su coyuntura. Un poema como “Cadáveres” dará cuenta de ello.

No olvidemos que Perlongher, al propio tiempo, debe diferenciarse de los poetas neobarrocos a los que se adscribe como grupo en el campo literario. Comparte valores y *slogans* con ellos e incluso redacta el texto crítico fundamental que luego recogerá el *Medusario*, en donde uno de los puntos centrales es la censura al *yo*. Se trata, en el fondo, de una crítica a lo lírico y, más bien, a la idea de una poesía conversacional centrada en la anécdota y en un enunciador (que es siempre el sujeto del enunciado) poco complejo. Pero Perlongher miente. Es claro. Su poesía se distingue de otros neobarrocos justamente por la intensidad del *yo* en sus distintos niveles. Perlongher es un poeta de gran lirismo. Es un poeta de la urgencia interior. Si el ritmo es sentido, como sugiere Meschonnic (1970, 2014), la forma-sujeto Perlongher, su impronta, es la urgencia, la desesperación. Explica el crítico francés que “la temporalidad en el lenguaje, la materia rítmica de un sujeto, contiene mucho de la historia del sujeto, de su situación en su saber y su búsqueda, para ser repetible, y compartida” (Meschonnic, 2014, p. 122). La urgencia del sujeto se advierte, por ejemplo, en el empleo de la anáfora, la persistencia de la isotaxia, en la rima interior (forma de isofonía) en que asoman la desesperación, los escombros y esa historia no redimida.

El lirismo de Perlongher es su ritmo vertiginoso, la implicación del sujeto y su identidad, su desesperación frente a la historia. Pero el lirismo de Perlongher es también de carácter constructivo. La complejidad en la urdimbre del discurso. La intensa presencia del *yo* es la *intensidad* de la enunciación y de la construcción del mensaje.

tor, que es una imagen del locutor en su rol de constructor de la enunciación (y por tanto de su sentido), y diferentes imágenes de él como fuente de los puntos de vista. Es entonces este Locutor quien construye la configuración polifónica de la que él mismo hace parte” (p. 135). La Polifonía de Perlongher radica en la presencia de múltiples enunciadores en el discurso; múltiples puntos de vista (Rivera, la voz de reflexión histórica, la cita histórica) en el enunciado poético.

Cuadernos contra el ángel

El poeta francés Jean-Pierre Siméon (2015) ha escrito que, en la poesía actual, “la ley no escrita parece ser la de no pronunciar una palabra más alta que la otra; hace falta una fe en la poesía fuera de temporada” (p. 22). La historia de la poesía del siglo XX es la historia de la lucha contra el canto y la grandilocuencia. La palabra sublime está pasada de moda, seguramente como consecuencia del abuso y el agotamiento de la estética del Romanticismo. Estamos en la era de la meditación, de la duda y la distancia crítica⁹. El propio Jean-Michel Maulpoix (2009) explica que, “cuando se hace crítico, el lirismo busca constreñir la voz, siempre en oposición al exceso de *pathos* y de énfasis” (p. 31). Lo pensó Zagajewski (2005): esta es una época poco heroica. La época de las cosas que se dicen en voz baja. Pero la poesía no puede renunciar a ser poesía, quiero decir, a su historicidad, a la suma de sus posibilidades.

En 1554, Francesco Robortello redescubrió para la poesía de Occidente el tratado *Sobre lo sublime*. A partir de entonces, las ideas de Longino le dieron sustento a un modo de entender la poesía. Se trata del entusiasmo, el dios en nosotros, del que habló el *Strum und drang* en el siglo XVIII. El máximo voltaje lírico provocado por un poema. En 1948, Robert Graves publicó *La diosa blanca* y dotó de nueva vida a esta poética. Es así que Adam Zagajewski (2005), en su *Defensa del fervor*, habla de “las dos corrientes de la poesía del siglo XX (...) la corriente crítica, vanguardista, analítica y suspicaz, y la corriente (ésta con muchos menos adeptos) más bien reestructora que destructora, más bien extática que sardónica, dedicada a buscar lo oculto” (p. 57). El estilo alto o elevado, lo sublime, el fervor. Longino (2014) define este efecto del discurso como “intensidad ascendente” (p. 31), aquello que “devasta como un rayo” (p. 7). Pascal Quignard (2006) explica que “lo sublime no conduce al oyente a la persuasión sino a la exaltación. El gran poeta o el gran prosista buscan la palabra extática. El lenguaje en su cima hace oscilar el *thauma* (el asombro, la admiración) y el *ekstais* (el

⁹ No por nada explica Octavio Paz (Ollé Laprun y Bradu, 2014) que “a partir de *Une Saison en enfer* nuestros grandes poetas han hecho de la negación de la poesía la forma más alta de la poesía: sus poemas son crítica de la experiencia poética, crítica del lenguaje y el significado, crítica del poema mismo. La palabra poética se encuentra en la negación de la palabra” (p. 60).

éxtasis), y le procura al pensamiento la sensación de la luz” (*Retórica* 38).

De algún modo, el fervor es la tensión que impele las palabras, una particular “fuerza bajo la forma” (Derrida, 1967, p. 44). Deleuze (2002) pensaba que “no se trata de reproducir o inventar formas sino de captar fuerzas” (p. 57). El fervor es la más intensa de todas. Se alcanza sólo en algunos textos aunque se le busque continuamente. Si se falla, el poema se siente ampuloso, exagerado, cursi, grandilocuente, falso. Tal es el riesgo. En 1987, el poeta mexicano Efraín Bartolomé alcanzó la temperatura lírica del fervor en *Cuadernos contra el ángel*. Si en la poesía del riesgo formal se pretende hacer patente el procedimiento y se recurre a la *indeterminacy* para la actualización del sentido, en Bartolomé ocurre lo contrario. La intención controla. Se proponen ciertos estímulos lingüísticos, aprendidos de la tradición, que habrán de producir los efectos anímicos esperados. Cierta alternancia de *hypsos* y *glykites*. Estamos ante poemas que sustentan su efectividad en la compleja iteración de unidades a distintos niveles. Nos montamos en la música del heptasílabo. Si el ritmo es sentido, sujeto-forma, la recurrencia de heptasílabos acentuados hasta en tres ocasiones nos impone la intensidad. Hay una urgencia. Es el impulso que mueve las palabras y las tensa. Es una aceleración que se vale de la anáfora o la epífora, de la repetición de estructuras sintácticas para avanzar. Pero recordemos que “la prosodia es el rostro sonoro de la sintaxis” (Meschonnic, 1970, p. 80) porque a lo largo del fragmento, del poema, del libro, nos encontramos con las isofonías, el juego aliterativo, los ecos, las asociaciones de sonidos (*qué derrumbe brutal de breves pájaros envenenados*). En Bartolomé, la aliteración recobra su dignidad. La exaltación de la violencia invocada en el plano del contenido, una elegía conmovedora y rabiosa, encuentra su correlato en la textura fónica del discurso. Fricativas, vibrantes múltiples y oclusivas sordas o sonoras que urden el tenso tejido textual y permiten la emergencia de la emoción.

Habitaciones separadas

Luis García Montero publicó *Habitaciones separadas* en 1994. Con esta colección obtuvo el Premio Nacional de Poesía y el Premio Loewe, del que Octavio Paz fue jurado. Ya Nobel entonces, destacó sus versos diáfanos y al

propio tiempo inteligentes. Escribió: “tono sostenido, poderosa nostalgia, emoción delicada que no alza la voz, poesía escueta, no ceñida” (Paz, 2014, p. 21). La importancia de este volumen, según creo, es que resume de algún modo lo que se esperaba de la poesía en la España de aquel tiempo. Son poemas que codifican un horizonte de expectativas. Esta codificación de la poesía está vinculada con las ideas estéticas y la subjetividad que asociamos a *La Otra Sentimentalidad* (1983), cuyo discurso sofisticado conocemos bajo el nombre de *Poesía de la experiencia*. Desde los años ochenta del siglo XX, esta tendencia, “la de mayor personalidad en nuestra lírica reciente”, dice Miguel García Posada, se convirtió en una especie de *koiné*, una suerte de cima lírica. La poesía de la experiencia descansa sobre ciertas regularidades formales que han ejercido una gran influencia y se han incorporado a la poética no escrita, implícita, sobreentendida, de la España contemporánea. Se trata, en primer lugar, de un apego a los metros de la poesía culta: endecasílabos, heptasílabos y enneasílabos, fundamentalmente, que se convierten en el vehículo exclusivo de la dicción poética. El ritmo de la silva es el más socorrido. Hablamos de una poesía coloquial o conversacional, discursiva por supuesto, adscrita a un paradigma de imágenes concretas, más próxima a la meditación poética que a la urgencia interior del alto lirismo. No es una poesía de tono incantatorio sino, por sobre todas las cosas, se trata de poemas cuyo centro operativo está en la medida de la meditación, poemas en *sotto voce*. Ese no alzar la voz al que se refiere Octavio Paz. La poesía de la experiencia no aspira al máximo voltaje lírico, abomina la grandilocuencia, los lenguajes sublimes y halla su razón de ser en la mirada que descubre y reflexiona, en la construcción y búsqueda de pequeñas epifanías. La poesía de la experiencia fue oportuna. Dijo lo que tenía que decir del modo en que tenía que decirlo en el momento adecuado, el posterior a la dictadura. Dieron forma a la interioridad de los ciudadanos en una sociedad civil naciente. *Habitaciones separadas* de Luis García Montero es, según mi conjetura, debido a la influencia que ha ejercido en otros poetas, el punto más alto de la poesía española de los últimos años¹⁰.

¹⁰ Presentes a lo largo de tres décadas, los autores de la poesía de la experiencia, llamados también “Generación del 80”, generaron una gran cantidad de escrituras epigonales, de imitadores. Los críticos, cuyo lugar de enunciación dependía del diálogo con las vanguardias, vieron en esta poesía una involución de carácter realista. Así las cosas, la poesía de la experiencia, de algún modo, dado su impacto y prestigio en la sociedad española,

Los poemas de García Montero mantienen al lector en vilo. No se tiene bien claro si la identidad del sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado se sostiene en virtud de una pretensión fictiva o que, más bien, a lo Hegel, a través de hacernos creer en la falsa confesión, se instala en el orden de lo referencial. El sujeto modal / voz de *Habitaciones separadas* no es particularmente problemático desde el punto de vista formal. La complejidad está en otra parte. Hay una voz meditativa que alterna o superpone planos temporales. Un adulto se recuerda niño. Al hacerlo reformula la realidad. Es la distancia crítica, el lirismo crítico de Maulpoix¹¹. Esta es la temperatura que da unidad al libro. Esa misma voz que medita aparece en el poema más complejo e interesante de esta colección: “Life vest under your seat” en el que el Autor modelo o Locutor propone una superposición de enunciadores (voces). Una azafata da indicaciones a los pasajeros. El segundo enunciador medita sobre el encuentro amoroso sucedido de Nueva York. Recuerda. Aparecen entonces las palabras de una estudiante, una muchacha triste, en diálogo con una cuarta voz, el desdoblamiento del enunciador que medita, voz en el pasado y en otra situación de comunicación. Cuatro voces. Cuatro posiciones. Cuatro tiempos. Cuatro isotopías y cuatro puntos de vista. De modo disruptivo, desde la discontinuidad, las voces se yuxtaponen en el poema. A veces sólo una cesura da cuenta del cambio de una a otra. La experiencia del tiempo y de la reconstrucción de una anécdota solo pueden ser expuestos desde la focalización múltiple. Se trata de un poema simultaneísta, una forma de cubismo¹².

codificó la manera en que debían escribirse los poemas. Esta poética consagró su proyecto creador y, al hacerlo, instituyó, erigió y se instaló en una especie de lugar estético seguro.

¹¹ En García Montero hay una crítica a la reproducción ideológica. De ahí parte su idea de lirismo. Según Maulpoix, el lirismo crítico poco tiene que ver con el discurso del fervor. Por eso escribe Maulpoix (2002): “El lirismo de hoy es crítico. Crucial, directo, más desnudo que nunca al momento de presentar la forma del poema. Menos celebrante, menos cantante, menos orante, menos crédula, menos armoniosa, menos consoladora, menos poética que nunca, la poesía le planta cara a su tiempo. Más interrogativa, más inconexa, más rápida, heterogénea y prosaica, la poesía ha decidido bajar sus pretensiones y esperanzas” (p. 358).

¹² Sobre el simultaneísmo, Octavio Paz (2014) explica que “dentro de las grandes conquistas de la poesía moderna se encuentra lo que los críticos llaman el *simultaneísmo*. Es decir, la tentativa por insertar dentro del orden lineal y sucesivo del poema un orden espacial: la presentación simultánea de distintas realidades” (p. 79). Si la enunciación es ante todo un lugar, una posición, “Life vest under your seat” es la presentación simultánea de distintos espacios que conviven para construir, reconstruir, el relato de una historia amoro-

Luis García Montero nos recuerda que el poema no es sino una ficción que, a través del empleo de las distintas máscaras del *yo* que asumen la palabra, esa la multiplicación de enunciadores, intenta problematizar, reflexionar y acaso dar respuesta a la pregunta central de la lírica contemporánea: ¿qué se dice cuando se dice yo? No por nada el propio García Montero hace girar su trabajo todo en torno a esta cuestión y explica que

decir *yo* siempre ha sido un asunto complicado cuando se toma en serio la palabra *yo*. Y tomarse en serio la palabra *yo* es la mejor forma de tomar en serio las palabras, todas las palabras. Decimos *yo* y ponemos en juego lo que pensamos ser, lo que fuimos y ya no somos, lo que pudimos ser y nunca fuimos, lo que queremos ser o lo que seremos sin saberlo. Es un verdadero abanico, un desplegable que no tiene fin cuando sitúa la identidad en los laberintos del tiempo. Convertirnos en un espacio, en un *yo* y en un *nosotros*, nos obliga de manera inmediata a ser tiempo. (2016, p. 10)

Canto a su amor desaparecido

Raúl Zurita es uno de los poetas más leídos de la lengua española y uno de los más reconocidos en el circuito de la poesía internacional. El crítico chileno Fernando Alegría (2007) escribió que su poesía es “un lugar de reunión y culto” (366). Desde el habla lírica piensa la historia reciente de Chile y propone su reformulación. Zurita, como el *Angelus Novus* de Klee, el ángel de la historia propuesto por Benjamin, vuelve el rostro para mirar el pasado: solo hay ruinas, restos. Nietzsche supone que, ante ese pasado, no queda sino “merodear como un turista en los jardines de la historia” (Vattimo, 2002, p. 96). ¿Cómo hacerlo? Cuestionando los acontecimientos, ofreciéndoles una salida lírica. Más Marcel Schwob y menos Auguste Comte. Freud (1986) lo explica en una carta del 12 de mayo de 1934. El destinatario es Arnold Zweig. Se lee lo siguiente: “Nos encontramos con el problema de

sa quebrada por el tiempo y la distancia. Se trata de reconstruir una anécdota en este tiempo de la pérdida de *Imago mundi* a través de la discontinuidad. Respecto al procedimiento simultaneísta, Paz dirá: “la dificultad de un poema simultaneísta es muy grande. El poeta debe romper los nexos sintácticos y utilizar como forma de composición la yuxtaposición y el enfrentamiento de un fragmento con otro, de una estrofa con otra” (p. 80).

la libertad del poeta frente a la realidad histórica. Ahí donde, en la historia y en la biografía, se abre una laguna irremediable, el poeta puede intervenir e intentar adivinar cómo sucedieron las cosas. Lo mismo sucede cuando la historia es conocida, pero muy remota y ajena al saber general” (23). Es así que, según Vattimo (2002), en la conjetura de Nietzsche, “la pregunta casi unánimemente rechazada, sobre qué habría sucedido si esto o aquello se hubiese verificado es justamente la pregunta capital” (96).

Lo anterior es muy relevante en el caso de Zurita. En 1985 publicó *Canto a su amor desaparecido*. Se trata de un libro singular que vuelve sobre la experiencia de los torturados en el Golpe militar de 1973. El discurso está organizado por una inteligencia de construcción que elige la forma textual del testimonio¹³. Falso testimonio, aparente autonarración. Aparente y falso porque, como supone el *Medusario* (Echavarren, Kozer, Sefamí, 2016), el yo “se transmigra esquizofrénicamente en los otros” (183). Así sucede desde las primeras líneas: ¿quién o quiénes hablan en el poema? La inteligencia de construcción, el Autor Modelo, el Locutor, decide que una pregunta detone el discurso de la voz testimonial: el enunciador Zurita, enunciatario de la interrogación. Esta voz, entonces, toma la palabra y asume la posición de torturado, de ¿sobreviviente? En la lógica de la autonarración, y valiéndose de la *enargeia*, pone ante nuestros ojos su testimonio. La inteligencia de construcción ha elegido echar mano de un tono testimonial. Un enunciador identificado bajo el nombre de Zurita será el Virgilio del lector en ese pasaje de la historia, en este momento del infierno. La elección del nombre Zurita se corresponde a la pulsión biográfica que apoyará el efecto de ilusión testimonial del discurso. Se trata de un guiño a la autoficción, a la “ficcionalización de sí o, mejor, a la proyección del autor en situaciones imaginarias” (Gasparini, 2008, p. 297)¹⁴. El Locutor, entonces, decide dar la palabra a un

¹³ Zurita ha explicitado en distintos momentos que su poesía participa de la autonarración, que se desprende de un poderoso vínculo con lo referencial. Escribe: “Yo trabajo con mi vida” (2016, 18). En otro momento: “Yo creo que llegué al fondo de mí mismo al volver sobre el 11 de septiembre, que no me lo sacaré nunca de encima. Esa mañana parto a la universidad a tomar el desayuno en la precariedad máxima, y como el Golpe comenzó en Valparaíso, muy temprano me tomaron preso” (28).

¹⁴ Todas las escrituras del yo están constituidas por una doble filiación: referencial (biográfica, testimonial) y fictiva. Hay entre estos polos una frontera difusa. Un espacio intermedio, un intersticio entre ficción y referencia que nos obliga a una lectura tensiva. Es una ambigüedad calculada que sucede en un espacio textual y de aproximación pragmática que Philippe Lejeune ha llamado espacio autobiográfico: “Las obras de ficción aparecen

nuevo enunciador, marcado visualmente por estar circunscrito a una especie de nicho que quiere, mediante una intención isomórfica (correspondencia de la forma de la expresión y la forma del contenido), semejar los espacios, los galpones de concreto, donde se detuvo a los torturados. Se trata de un enunciador percibido con una mayor implicación diegética. El Locutor da voz a los sin voz, a los torturados, les permite ofrecer su testimonio. Esto sucederá en el discurso con mayor intensidad. Hay una explosión de enunciadores que dan cuenta de su tragedia: no sabemos quién habla, indistintamente un hombre, una mujer, los arrasados por la historia.

Estamos, evidentemente, ante un discurso polifónico. En la base de la polifonía, explica Dominique Rabaté (2004), “se encuentra una indeterminación principal de la fuente de enunciación. No hay un lugar marcado en espera. El autor no está de antemano en su enunciado (...) cada sujeto es fruto de una dialéctica compleja de identificaciones, de tomas de la palabra en el sentido de que se adquiere una máscara” (47). Las muchas voces no son sino escombros, las ruinas de las que habló Benjamin en su novena tesis. Estas voces tienen la intención de redimir la historia, de hacérsola entender desde el punto de vista del oprimido, del derrotado. “Una redención, ante todo, como rememoración histórica de las víctimas del pasado” (Löwy, 2012: 56). Ya Horkheimer decía que “es amargo ser desconocido y morir en la oscuridad. Iluminar esa oscuridad es el honor de la investigación histórica” (en Löwy, 2012: 58). El Locutor de *Canto a su amor desaparecido* parece saberlo ya que lleva al extremo la emergencia de múltiples voces hasta que emplea la *sermocinatio* y hace hablar a los muertos, les devuelve la dignidad de la voz en el lugar mismo de su holocausto.

Si el *yo* puede caracterizarse en el discurso como supone Mutlu Konuk Blasing (2007), Zurita plantea no la desaparición del *yo* sino su compleji-

como fantasmas y proyecciones en el espacio autobiográfico” (Gasparini, 2008, p. 299). El caso de la poesía de Zurita es singular en tanto escritura del *yo*. Ya Philippe Gasparini explica que “los temas relativos a la filiación, a la memoria colectiva y al luto caracterizan la escritura del *yo* contemporánea” (p. 305). Es así que los enunciadores propuestos por un Locutor, más allá del efecto polifónico que producen, detallan también una subjetividad particular. El crítico marroquí Mokhtar Belarbi llama a este fenómeno del *yo* descentrado, alteridad-autobiográfica (*auto-alterbiographie*): “Estos personajes representan el envés del narrador, su contrapartida, y son proyecciones con un origen referencial real”. (Villamía, 2015, p. 46).

dad¹⁵ en tanto enunciación pero también en lo relativo a la materialidad del lenguaje. El estilo Zurita se caracteriza por la iteración sintáctica. Este poema no es la excepción (recordemos las diferentes formas en que aparecen *los viejos galpones de concreto o a las rocas y al mar y a las montañas*). Pero se repite no como un gesto estilístico mecánico. Esta sintaxis y esta materia fónica proponen un sentido alegórico. Se repite para no olvidar, para enfatizar el reclamo de justicia. Se repite para redimir el pasado.

Referencias

- Agamben, Giorgio. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris: Payot-Rivages.
- Alegría, Fernando. (2007). *Poesía chilena en el siglo XX*. Chile: LAR.
- Altieri, Charles. (2009). *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barthes, Roland. (2005). *La preparación de la novela*. México: Siglo XXI.
- Bellessi, Diana. (2011). *La pequeña voz del mundo*. Buenos Aires: Taurus.
- Bernstein, Charles. (2018). Ali Calderón conversa con Charles Bernstein. *Círculo de Poesía*. Recuperado de: <http://circulodepoesia.com/2018/01/ali-calderon-conversa-con-charles-bernstein/>
- Bollobás, Enikő. (2015). In Imploded Sentences: On Charles Bernstein's Poetic Attentions. *Arcade*. Recuperado de: <https://arcade.stanford.edu/content/imploded-sentences-charles-bernsteins-poetic-attentions>
- Castro Gómez, Santiago. (2015). *Revoluciones sin sujeto. Slavoj Zizek y la crítica del historicismo posmoderno*. México: Akal.
- Clariond, Jeannette. (2011). La ruptura del canon. En Bloom, Harold. *La escuela de Wallace Stevens*. México: Vaso Roto.
- De Campos, Haroldo. (2000). *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México: Siglo XXI.
- Deleuze, Gilles. (2002). "Peindre les forces" en Francis Bacon. *Logique de la sensation*. Paris: Seuil.

¹⁵ Según Mutlu Konuk: "La figura del "Yo" lírico gobierna esta operación intencional: tropifica —"metaforiza", mueve y motiva— fenómenos acústicos a manera de fenómenos significantes y viceversa. La brecha "entre" las operaciones sistémicas del sonido y del sentido —o del sonido como sensación auditivo-oral y el sonido como sentido— es el lugar del "sujeto", un hablante, una voz audible" (2007: 29).

- Derrida, Jacques. (1967). *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Echavarren, Roberto. Kozler, José. Sefamí, Jacobo. (2016). *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Santiago: Ærea.
- Freud, Sigmund. (1986). *L'homme Moïse et la religion monothéiste*. Paris: Gallimard.
- García Montero, Luis. (1993). *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- _____. (1993). *Aguas territoriales*. Valencia: Pre-textos.
- _____. (2016). *Un lector llamado Federico García Lorca*. Madrid: Taurus.
- García Posada, M. (1996). *Poesía española, 10. La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona: Crítica.
- Gasparini, Philippe. (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Seuil.
- Groupe µ. (1990). *Rhétorique de la poésie*. Paris: Éditions du Seuil.
- Hirsch, Edward. (2014). *A poet's glossary*. New York: Houghton Mifflin Harcourt.
- Konuk, Blasing, Mutlu. (2007). *Lyric poetry. Pain and Pleasure of Words*. Princeton: Princeton University Press.
- Ko Un. (2018). "La poesía cada vez más se convierte en la estética desencantada". *Siempre!* Recuperado de <http://www.siempre.mx/2018/07/ko-un-poesia-se-convierte-estetica-desencantada-cdmx/>
- Kundera, Milan. (1986). *El arte de la novela*. México: Vuelta.
- Lausberg, Heinrich. (1991). *Manual de retórica literaria II*. Madrid: Gredos.
- _____. (1999). *Manual de retórica literaria I*. Madrid: Gredos.
- Longino. (2014). *De lo sublime*. Barcelona: Acantilado.
- López Eire, Antonio. (2002). *Poéticas y retóricas griegas*. Madrid: Síntesis.
- Löwy, Michael. (2012). *Walter Benjamin: aviso de incendio*. México: FCE.
- Maulpoix, Jean-Michel. (2002). *Le poète perplexe. En lisant en écrivant*. Paris: José Corti.
- _____. (2009). *Pour un lyrisme critique*. Paris: José Corti.
- Medo, Maurizio. (2011). *Un país imaginario. Escrituras y transtextos, 1960-1979*. Ecuador, Ruido Blanco.
- Meschonnic, Henri. (1970). *Pour la poétique*. Paris: Gallimard.
- _____. (2014). *Modernidad, modernidad*. México: La cabra ediciones.

- Muldoon, Paul. (2012). Go figure. En Herbert, W.N. (comp.) *Strong words. Modern poets on modern poetry*. Inglaterra: Northumberland.
- Nølke, Hanning. (2013). La polyphonie et la ScaPoLine 2011: l'héritage benvenistien, nouvelles perspectives, avancées théoriques et épistémologiques. En Dufaye Daniel. *Benveniste après un demi-siècle*. Paris: Éditions Ophrys.
- Ollé-Laprune, Phillipe y Bradu Fabienne. (2014). *Una patria sin pasaporte. Octavio Paz y Francia*. México. FCE.
- Paz, Octavio. (1985). *Los hijos del limo*. Colombia: La Oveja Negra.
- _____. (2014). *Cuarenta años de escribir poesía. Conferencias en El Colegio Nacional*. México. CONACULTA.
- Peat, David. (2001). *Sincronicidad*. Barcelona: Kairós.
- Perlongher Néstor. (2008). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.
- Quignard, Pascal. (2006). *Retórica especulativa*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- _____. (2016). *Pequeños tratados I*. España: Sexto piso.
- Rabaté, Dominique. (2004). *Vers une littérature de lépuisement*. Paris: José Corti.
- Schultz, Susan. (2001). Of Time and Charles Bernstein's lines: A Poetics of Fashions Statemens. Recuperado de: <http://jacketmagazine.com/14/schultz-bernstein.html>
- Siméon, Jean-Pierre. (2015). *La poésie sauvera le monde*. Paris: Le Passéur.
- Vattimo, Gianni. (2002). *Diálogo con Nietzsche*. Barcelona: Paidós.
- Villamía, Luis. (2015). "El despliegue de la autoficción en la academia: la narrativa de campus en la novela actual española". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. Vol III, N° 1, 43-55.
- Zagajewski, Adam. (2005). *En defensa del fervor*. Barcelona: Acantilado.
- Zapata, Miguel Ángel. (1988). "Néstor Perlongher: la parodia diluyente". *Coloquios del oficio mayor. Inti. Revista de Literatura Hispánica* 26/27.
- Zurita, Raúl. (1985). *Canto a su amor desaparecido*. Santiago: Editorial Universitaria.
- _____. (2016). *Verás*. Chile: Biblioteca Nacional de Chile.