

DEL MODERNISMO AL POSTMODERNISMO: POESÍA TRANSATLÁNTICA Y BIOPOLÍTICA DEL IDEAL

FROM MODERNISM TO POSTMODERNISM: TRANSATLANTIC POETRY AND BIOPOLITICS OF THE IDEAL

ERIKA MARTÍNEZ
Universidad de Granada
erikamc@ugr.es

RESUMEN: ¿Cómo leer la poesía pura desde la biopolítica? El presente artículo afronta esa pregunta atendiendo, en primer lugar, a las implicaciones de dos ramas de la moral estética: aquella que separa al arte de la vida y aquella que los une. Partiendo de ahí, analiza de qué manera esta ideología expulsó del territorio de la poesía eso que Agamben denomina "zoé", o simple vida natural, emprendiendo un acto fundacional de sí misma mediante dicha expulsión. En este recorrido se estudiará brevemente la constitución de una biopolítica afirmativa en César Vallejo, para concluir con la rearticulación de algunas de estas problemáticas en la poesía de Pere Gimferrer.

PALABRAS CLAVE: Rubén Darío; César Vallejo; Pere Gimferrer; biopolítica; estudios transatlánticos

ABSTRACT: How can we read the pure poetry from biopolitics? This essay addresses that question by focusing, in the first place, on the implications of two divisions of the aesthetic morality: that which separates art from life and that which unites them. Starting from there, we will analyze in what way this ideology expelled from the territory of poetry what Agamben calls "zoé", or simple natural life, undertaking a foundational act of itself through said expulsion. In this itinerary, we will briefly study the constitution of an affirmative biopolitics in César Vallejo, to conclude with the rearticulation of some of these problems in Pere Gimferrer's poetry.

KEYWORDS: Rubén Darío; César Vallejo; Pere Gimferrer; Biopolitics; Transatlantic Studies



Dice Foucault en *La voluntad de saber* que “los discursos, al igual que los silencios, no están de una vez por todas sometidos al poder o levantados contra él. Hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede ser herramienta y efecto del poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta. El discurso transporta y produce poder; lo refuerza pero también lo mina, lo expone, lo torna frágil y permite detenerlo” (2007: 106-107). Participando de dicha ambivalencia, la poesía ha sido a lo largo de la historia instrumento de un biopoder cuyo objeto de dominio era la propia naturaleza humana, el cuerpo social. Sin dejar de ser, al mismo tiempo, una fuerza, un impulso, un *trabajo vivo*, o sea, una potencia movilizable y capaz de fundar nuevos sujetos políticos. En adelante, partiremos de estos supuestos para analizar algunos de los ejes de la poesía modernista, de vanguardia y posmodernista a ambos lados del Atlántico y desde los fundamentos de la biopolítica. Atenderemos para ello a tres figuras, Rubén Darío, César Vallejo y muy especialmente a Pere Gimferrer, en su articulación y problematización de los conceptos de poesía pura e impura.

1. EL MODERNISMO Y LA EXPULSIÓN DE LA VIDA NATURAL

Poco después de esa crisis que en el ámbito hispánico conocemos como Modernismo, en el año 1920, Rudolf Kjellén utiliza por primera vez el término “biopolítica”, entendiéndola como una disciplina que estudia al Estado como forma de vida.¹ En la década siguiente, el británico Morley Roberts recurrirá al mismo término en un estudio sobre organicismo y política. Puede considerarse además como precedente teórico a Auguste Comte y su concepto de “biocratie”: una autodisciplina espontánea de los animales que prepararía el terreno de la “socio-cratie”. El propio término “biocratie” fue utilizado además por Édouard Toulouse dentro del ámbito de la higiene pública, en lo que puede considerarse un precedente de Foucault, de sus estudios sobre las prácticas biopolíticas modernas y de la forma en la que la racionalidad política occidental articularía gobierno y vida.² ¿Cómo sucedió durante el propio Modernismo y en qué medida su lógica atraviesa la poesía del periodo?

¹ Escribe así Kjellén: “En vista de esta tensión característica de la vida misma, se despertó en mí la inclinación de bautizar esta disciplina según la ciencia especial de la vida, la biología, como biopolítica [...]. En la guerra civil de los grupos sociales se reconoce claramente la desconsideración en la lucha por la vida para la existencia y el crecimiento, mientras que, al mismo tiempo, dentro del grupo se puede constatar una fuerte cooperación para la existencia” (cfr. Lemke 2017: 24). Los términos “biopolítica” y “geopolítica” fueron acuñados por este geólogo sueco en 1905 y 1920 para el desarrollo de un organicismo político de indole imperialista que considera al Estado como una forma viviente cuyas necesidades lo obligan a expandirse y que fue utilizada posteriormente por el nazismo.

² Roberto Esposito ha realizado un análisis genealógico del término en *Bíos. Biopolítica y filosofía* (2006: 27-41), diferenciando entre una biopolítica organicista, una antropológica y una naturalista antes de la irrupción de Foucault. Para una introducción al concepto organicista de la biopolítica en el periodo de entreguerras puede verse “Biología del Estado: de los conceptos organicistas a los del racismo”, de Thomas Lemke (2017: 24-34). En el ámbito español, Francisco Vázquez ha publicado *La invención del racismo. Nacimiento de la biopolítica en España, 1600-1940* (2011).

A finales del siglo XIX, el materialismo y el utilitarismo imperantes son contestados por diferentes discursos artísticos mediante lo que se ha llamado “moral estética” o “esteticismo moral” (Rodríguez y Salvador 1994: 196-208). Dicha “moral estética” supone la exaltación de una serie de valores de carácter espiritual, arcangélico o incluso racionalista, considerándose el valor estético como el más puro de todos ellos. En virtud del positivismo, muchos campos de la vida empiezan a considerarse un objeto digno de la ciencia, generando discursos que no son –desde un punto de vista foucaultiano– ni verdaderos ni falsos, sino funcionales en relación a las fuerzas de las que se apropian. La sociología, la psicología o la antropología pasan entonces a estudiar lo trascendente o el “en sí” de la sociedad, del hombre o de su historia, hasta que esta ideología se termina convirtiendo en una práctica inconsciente y los escritores se plantean por primera vez la necesidad de una literatura “en sí”, de una “poesía en sí” (200). Respondiendo al formalismo kantiano, este proyecto conlleva una concepción de la poesía como una práctica incontaminada, “en la que no caben ni los intereses, ni los apasionamientos, ni las necesidades, ni ninguna otra determinación exterior al sujeto, sólo existirá una *complacencia desinteresada*” (203). A los anteriores planteamientos formalistas se añade, sin embargo, la categoría de “voluntad” procedente del Romanticismo luterano, produciéndose así una bifurcación entre la moral estética del arte puro y la moral estética del voluntarismo que también han señalado Rodríguez y Salvador. La primera defenderá la necesidad de expulsar del arte todo aquello que atañe al nivel biológico y empírico del sujeto, o sea, lo que Comte entendía como “vida”. La segunda intentará alcanzar, por el contrario, una fusión de arte y vida, concibiéndolas como un ámbito unitario desde la lógica del idealismo alemán (202-204).

Atendiendo a todo lo anterior, puede decirse que durante el Modernismo la moral estética del arte puro expulsó del territorio del arte eso que Giorgio Agamben (1998) llama “zoé” o simple vida natural, emprendiendo un acto funcional de sí misma mediante dicha expulsión. La articulación de lo artificial, como una categoría del progreso que habría traído la utopía de la Modernidad, se constituiría de hecho mediante este *sacar afuera* la simple vida natural que implica su captura por parte de la lógica del progreso. Desde ese lugar es posible leer todo el “camino de ida” del Modernismo, su búsqueda de una civilización entendida como una aspiración al “estado positivo real”, emblemáticamente ejemplificado por Rodríguez y Salvador en la trayectoria de Rubén Darío (1994: 209-220). A dicho inconsciente positivista responde, por ejemplo, la impugnación de la naturaleza como símbolo de la identidad americana presente en el poema “*Ecce Homo*” del nicaragüense, donde leemos (119):

¡Oh selva! Estás horrible:
 perezosos tus árboles se mecen;
 parece un imposible,
 ya tus crenchas de robles se emblanquecen [...].
 Oye lo que te digo en el oído:
 échate a descansar, ya estás muy vieja.

Las humillaciones de la belleza natural son sistemáticas también en la vanguardia de Vicente Huidobro, cuyos *Poemas árticos* (1918) ofrecen imágenes como esta del poema "Luna": "Tanto fumamos bajo los árboles/ Que los almendros huelen a tabaco" (562). Sin olvidar, por supuesto, la célebre rebelión del manifiesto "*Non serviam*", donde se proclama: "No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo" (1295). La vida natural no será solo expulsada en base a este inconsciente positivista, sino fundamentalmente sometida mediante lo que Agamben llama "relación de excepción" o sea "la forma extrema de relación, por la cual algo se incluye solamente en virtud de su exclusión" (1998: 31). ¿No es acaso este el acto fundacional de una soberanía cuyo biopoder estaría en el origen de la racionalidad política de la Modernidad? En el poema "Gare", escribe Huidobro (545):

La tropa desembarca
En el fondo de la noche
Los soldados olvidaron sus nombres
Bajo aquel humo cónico
El tren se aleja como un mensaje telefónico

En las espaldas de un mutilado
Las dos pequeñas alas se han plegado

Y en todos los caminos se ha perdido una estrella

Las nubes pasaron
balando hacia el Oriente

Alguien busca su propia huella
Entre las alas olvidadas

Uno
Dos
Diez
Veinte

Y aquella mariposa que jugó entre las flores de los cuadros
Revolotea en torno de mi cigarro.

Publicado al final de la Gran Guerra, el poema parece componerse de tres escenas que se superponen siguiendo la técnica cubista: el regreso en tren de los soldados, los cuerpos mutilados sobre el campo de batalla y el poeta fumando. Las imágenes de índole futurista del comienzo van dando paso a una simbología mesiánica que culmina en lo que podría ser un recuento de cuerpos amputados, cuerpos que se dispersan sobre el espacio en blanco de la página y que aumentan exponencialmente ("Uno/ Dos/ Diez/ Veinte"), produciendo un efecto de ralentización del tiempo.³ Como si el recuento cambiara su plano espacio-tem-

³ El poema comienza, como señalamos, con toda una serie de imágenes donde se combinan las figuras geométricas del cubismo (a lo "cónico" habría que añadir, por supuesto, la propia distribu-

poral, el poema se cierra con dos versos casi surreales que asocian el arte institucionalizado, sus bodegones decimonónicos y su bucolismo pseudo-romántico con los valores que gestaron la guerra. Así lo señaló Edoardo Sanguineti (1969): si la moral vigente había conducido a la catástrofe bélica, entonces era necesario destruirla. En consonancia con esa pasión negativa que Matei Calinescu (1987) también atribuyó a las vanguardias, Huidobro cierra el poema "Gare" con una amenaza: la de una mariposa cuya belleza decadente vuela atraída por el fuego del cigarro, quedando sugerida la proximidad de su muerte, la violencia que el nuevo poeta ejercerá con arrogancia creacionista sobre el arte burgués y su imitación de la vida natural.

Regresando al esteticismo moral y a la aspiración civilizatoria de la primera fase del Modernismo, Rubén Darío declaró explícitamente la voluntad de hacer "rosas artificiales", revistiendo el símbolo tradicional de la belleza con la posibilidad de ser un artificio o, como diría Pedro Salinas, un "paisaje de cultura" (Rodríguez y Salvador 1994: 227). La poesía rebosa a partir de ese momento con todo un imaginario de objetos de arte y realidades manufacturadas. Lo cual responde, en efecto, a una idea de la literatura como ámbito de lo puramente artificial, pero también a un momento concreto del mercado internacional de los objetos de arte, accesibles a finales del siglo XIX gracias a la intensificación del comercio marítimo. El propio orientalismo modernista impulsado por dicho comercio puede ser analizado desde la emergencia de los discursos médico-higienistas, antropológicos o sobre la sexualidad, que funcionaban como un ejercicio del biopoder. Francisco Morán señala, por ejemplo, cómo los emigrantes del Extremo Oriente eran a menudo descritos como femeninos tanto por su constitución física como por su dedicación profesional, siendo considerada esta femineidad como un síntoma de decadencia racial y corrupción moral (2005: 387). En la misma dirección, Jorge Salessi hace notar que "Asia y China denotaban significados ambivalentes de antiguas culturas y sus opulencias entretejidas con ansiedades de enfermedades físicas, sociales y morales: el cólera, la peste bubónica y la lascivia de hábitos socialmente aceptados, como el de las prácticas sexuales de hombres y eunucos" (1995: 202).

Como he señalado en otro sitio (Martínez 2007), los debates críticos sobre el orientalismo modernista latinoamericano han venido aspirando a resignificarlo más como una forma de cosmopolitismo que de evasión esteticista y más como una consecuencia del contacto directo entre América Latina y el Extremo Oriente que como un trasplante de una moda europea. Al margen del supuesto carácter auténtico del orientalismo americano y falsario del orientalismo europeo, lo cierto es que el exotismo operó de forma generalizada privando a los llamados *orientales* no ya de su condición de sujetos políticos, sino incluso de su condición humana. A ello colaboraron tanto la fetichización erótica y la objetualización decorativa de la extranjera imaginada, como la animalización grotesca

ción de los versos en la página) y la fascinación por la violencia bélica, la velocidad y los avances tecnológicos del futurismo (el tren, el teléfono y ese humo que parece aludir, al mismo, a la chimenea del tren y a la explosión de una bomba). En la simbología mesiánica que le sigue puede percibirse, por otro lado, cierta frustración de la promesa de salvación (la estrella de Oriente se ha perdido y los ángeles que ayer anunciaran al Mesías tienen las alas amputadas).

del inmigrante. Su conversión en zapato de seda y rata. En 1888, José Martí escribe en una crónica de *La Nación* (2001, vol. 12: 80):

El chino de las lavanderías [...] suele ser mozo e ingenuo, alto y galán de cara, con brazaletes de ágata en los pulsos; pero más es canijo y desgarrado, sin nobleza en la boca o la mirada, manso y deforme; o rastrea en vez de andar, combo y negruzco, con dos vidrios por ojos, y baboso del opio.

Más allá de la autenticidad o mistificación de los resultados, el Modernismo demostró una voluntad real de conocimiento e intercambio cultural con Extremo Oriente a través de figuras como Juan José Tablada. Una buena parte del orientalismo estuvo permeada, sin embargo, de toda una serie de discursos sociales cuya función biopolítica era la producción de los sujetos extranjeros (el lavandero y el cocinero, la sirvienta y la prostituta) como personas de segunda categoría o vidas sin valor. Un zapato de seda, una rata.

2. *SERMÓN DE LA BARBARIE*: LA IMPUREZA Y EL DECIR MASA EN CÉSAR VALLEJO

Más allá del Modernismo, la pureza del esteticismo moral también se desarrolló a través de la fenomenología orteguiana, dando lugar –como es bien sabido– a la vanguardia española neopopularista. Partiendo de Husserl y su mundo de las esencias, la poesía pasa a entenderse como una manifestación del Espíritu desprovisto de todos sus condicionantes biológicos, políticos, materiales. Se desnuda juanramonianamente hablando y, sin embargo, no es posible tocarla. Defenestrado Juan Ramón e inaugurado un nuevo periodo de rehumanización poética, César Vallejo problematizará la categoría de “hombre” atendiendo a su carácter defectuoso. Como ha señalado Julio Ortega, “el *hombre pobre* que emerge de sus textos revela siempre en su despojamiento, en su orfandad, una *carencia* fundamental como inherente a la condición humana. Sólo en *España*, *aparta de mí este cáliz* esa imagen accederá a una proposición: pero en un plano mítico, en la utopía trágica de la identidad de vida y muerte” (1970: 313).

La ideología juanramoniana de la desnudez va despojando al yo de todos sus pronombres, adjetivos, ropajes. Y lo hace para decir tan solo la Forma. De hecho, su proceso es tan solo una de las dos alternativas posibles de la “tragedia de la inefabilidad”. La segunda sería la del Silencio que representan las posturas de Valéry y Mallarmé (Rodríguez 2007: 233 y 223). A partir de lo que Rodríguez y Salvador denominaron “ideología de la música”, la literatura venía tratando de expresar desde el siglo XVIII el *fondo oscuro del alma* desde una sensibilidad que sería la otra cara de la racionalidad ilustrada, algo que en el Romanticismo se identificará con la expresión de la naturaleza, de lo oculto, de lo subterráneo (1994: 189 y 191). En virtud de dicha ideología, la música se convierte en el gran símbolo de lo que no puede ser dicho, intensificando su problemática hasta llegar a la Modernidad. Contra el idealismo que entraña, concluye Vallejo: “Por eso vestiríame hoy de músico,/ chocaría con su alma que quedose mirando mi materia...” (2013: 44). Lejos de mantener en pie la contraposición entre lo tras-

cidental y lo empírico, Vallejo los hace colisionar y se traviste, evidenciando la naturaleza de quita y pon que tiene lo musical, antes puro, desnudo, inefable.

Para Víctor Pueyo y en esa misma línea, los *Poemas humanos* pueden ser leídos como el intento de mostrar el desnudo de la forma diciéndose; “un intento de convertir la forma pura de la poesía anterior de Vallejo en materia impura” (2010: 7). Todo es material en este poemario, la palabra revela siempre una realidad tangible y Vallejo emprende la tarea de subrayar que el desnudo es otro disfraz. Así, escribe “Desnúdese el desnudo” (2013: 149) o “Hallo una extraña forma, está muy rota/ y sucia mi camisa / y ya no tengo nada, esto es horrendo” (95). Para terminar diciendo en el poema “Los desgraciados” (110-111):

Necesitas comer, pero, me digo,
no tengas pena, que no es de pobres
la pena, el sollozar junto a su tumba:
remiéndate, recuerda,
confía en tu hilo blanco, fuma, pasa lista
a tu cadena y guárdala detrás de tu retrato.
Ya va a venir el día, ponte el alma.
[...]
Ya va a venir el día, repito
por el órgano oral de tu silencio
y urge tomar la izquierda con el hambre
y tomar la derecha con la sed; de todos modos,
abstente de ser pobre con los ricos,
atiza
tu frío, porque en él se integra mi calor, amada víctima.
Ya va a venir el día, ponte el cuerpo.

Y de esta manera se alcanza la última fase del proceso: la conversión del alma en un cuerpo carente de forma, o sea, en masa (Pueyo 2010: 8-10). Una masa que conserva de la multitud su conato inestable, anónimo e impersonal, su rechazo de las identificaciones fijas. El sujeto está fundido en ella y, desde ahí, exhorta a un igualitarismo utópico. Frente al decir lo indecible, Vallejo pasa a triturar la noción de lo humano y a conjugar desde esos restos otra humanidad. ¿Estamos acaso ante un reciclaje? El silencio necesario de la forma pura es sustituido por una palabra de lo contingente, lo anecdótico, lo matérico. Por una palabra de los necesitados o, incluso, de la necesidad. El idioma de esa comunidad que Vallejo llama “mi chusma de aprietos” (2013: 23).

Si, como decía Foucault en *La voluntad de saber*, “el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente” (2007: 173), resistir al biopoder es también evidenciar “lo que significa ser una especie viviente en un mundo viviente, tener un cuerpo, condiciones de existencia, probabilidades de vida, una salud individual y colectiva, fuerzas que se pueden modificar y un espacio donde repartirlas” (172). Todas las impurezas del sujeto empírico son la razón de ser de esta poética vallejana donde irrumpe todo lo que debía quedar fuera de la poesía pura. O incluso sobreactúa. Así, lo senti-

mental se vuelve patético y lo patético objeto del humor: “¡Salud, oh fundadores de la profundidad!.../ (Es formidable)” (34).

El sujeto poético que aún resistía en *Trilce* experimenta ahora un doble movimiento: un desarrollo impersonal de los procesos naturales y un disolverse en la multitud. El primer movimiento podría vincularse a la despersonalización de Deleuze, para quien *devenir* es volverse “cada vez más sobrio, cada vez más sencillo, cada vez más desierto y, por esa misma razón, más poblado” (Deleuze/Parnet 2004: 35). Despersonalizarse implica así exponerse a las singularidades, permitir que las intensidades pasen a través de nosotros, dejarnos habitar. Por esta vía, hay en Deleuze una petición de regreso a la inmanencia que no reclama desintegrarse sino involucrar: volvernos más diferenciados, compuestos, conectados, como un intento de reconstituirse que encaja en la forma vallejana de deshacer y rehacer la humanidad.⁴ Ese desarrollo tiene mucho también de las propuestas des-subjetivadoras de Roberto Esposito. En *Poemas humanos*, algunos textos se articulan a base de monólogos dramáticos, siguiendo cierta teatralidad enunciativa. Otros presentan, sin embargo, a un yo que se habla a sí mismo en tercera persona, como si fuese otro, quedando así proyectado hacia el resto de la humanidad. La despersonalización no es aquí una desnudez de la forma, sino una manera de pensar la persona como un pasaje, esa apertura a lo no subjetivo que Espósito considera la única manera de escapar al control biopolítico. Vallejo no dice yo; dice la masa de lo subyugado.

El segundo movimiento del sujeto poético es, en consecuencia, su disolución en la multitud. Para Negri y Hardt (2002) dicha disolución supone asumir que el cuerpo social es una realidad completamente rodeada por el biopoder. El hecho, sin embargo, de que el biopoder cerque la vida implica que la vida existía en su potencialidad. De hecho, la vida atraviesa los *Poemas humanos* como una fuerza más que como una forma y es esa fuerza, ese impulso, esa potencia, lo que se articula como una respuesta al poder ejercido sobre ella. Podría decirse que en este libro asistimos, como se afirma en *Imperio*, a un “humanismo vitalista revolucionario que se dirige a construir un nuevo cuerpo y una nueva vida capaz de una barbarie positiva o una violencia afirmativa” (2002: 203). Desde esa perspectiva puede entenderse que el poeta peruano llame “sermón de la barbarie” a “estos papeles” (65).

Para Eduardo Chirinos, los poemas están sometidos a los dictados de un dolor que los hace comportarse “como organismos vivos, es decir, como *hombres humanos*” (2013: 10).⁵ El pleonasma proviene del poema “Los nueve monstruos” y parece aludir al propio título del libro y su poética. Así se efectúa en Vallejo la rehumanización post-orteguiana. Y esto es importante, considerando que la racionalidad política occidental no solo produce subjetividades sino tam-

⁴ Sobre el tema, puede leerse el artículo de Antonelli (2013).

⁵ Escribe Chirinos: “Esta suerte de animismo verbal convierte al lenguaje poético de Vallejo en un campo dominado por una tensión extrema: la del sufrimiento. Solo así el lector entiende (no importa si a la segunda o tercera lectura) que las *torturas* lingüísticas a las que está sometido el lenguaje son análogas a las torturas sociales, emocionales y económicas a las que se encuentra sometida esa desgraciada humanidad” (2013: 11).

bién divide entre hombres y mujeres humanos, y hombres y mujeres animales, quedando estos últimos excluidos de la categoría *persona*. De hecho, el poeta peruano parece empeñarse en deshacer el nudo que une al ser humano con la persona, para afirmar al *sí mismo viviente*. Ese proceso no implica, sin embargo, una sacralización de la vida. Como ha señalado Rosi Braidotti, “la vida, entendida como un proyecto que aspira a la afirmación de la intensidad y de la positividad del deseo, se apoya sobre una base materialista del sujeto encarnado” (2005: 170). Quizás por eso escribe Vallejo: “Hoy me gusta la vida mucho menos,/ pero siempre me gusta vivir” (2013: 46).

3. UNA SOLA INSURRECCIÓN: LA POESÍA DE PERE GIMFERRER, EL ESPECTRO Y SU MATERIA⁶

La poesía de Pere Gimferrer es un ejemplo de cómo algunos de los presupuestos modernistas fueron rearticulados en una suerte de Postmodernismo. Dentro de la compleja genealogía que traza la obra del poeta catalán, se distingue un triángulo cuyos vértices conforman T. S. Eliot, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez. Del primero conserva Gimferrer la vorágine de figuraciones y el correlato objetivo. Del segundo, el esteticismo moral sobre el que nos extendimos en el primer epígrafe. Su revisión podría ser leída, de hecho, a la luz del *giro pastoral* y *contrapastoral* que Marshall Berman (1982) atribuyera al desarrollo de la poesía moderna utilizando como ejemplo a Baudelaire. En la primera etapa de ese proceso, Berman detecta una afinidad entre lo espiritual y lo material, así como un deseo de progreso que hundiría sus raíces en la Ilustración. Un *camino de ida* –dicen Salvador y Rodríguez– que convirtió al Modernismo hispánico en un almacén manierista de religiones y dioses muertos, donde se habría perseguido el puro artificio y, de forma paralela, una poesía pura (1994: 209-220). Entendido también como un anhelo de Modernidad, este artificio sería reformulado décadas después por los Novísimos. Rubén Darío y la religión del arte cruzan entonces la obra de Gimferrer. Pero lo hacen con un giro drástico que también determinará su diálogo con Juan Ramón Jiménez: la pérdida de confianza. En la Europa de entreguerras, la poesía había dejado de ser un vehículo de la trascendencia, una vía de fusión con el absoluto. Su cosmos pierde unidad conforme avanza el siglo y está disuelto en la obra de Gimferrer.

No hay nada en él, sin embargo, del *giro contrapastoral* que Berman diagnosticara al segundo Baudelaire, a quien tanto molestaba la confusión entre lo material y lo espiritual del progreso. Lejos de esta inquietud baudelairiana, la evolución de Gimferrer supone un gradual abandono al eros y su posible de reconciliación. O como escribiera William S. Burroughs en su diario poco antes de morir: “There is no final enough of wisdom, experience –any fucking thing. No Holy Grail, No Final Satori, no final solution. Just conflict. Only thing can resolve conflict is love (...). Pure love” (2000: 252).⁷

⁶ Este epígrafe es una versión corregida del prólogo a *Seremos claridad* (2018).

⁷ “No hay sabiduría final que baste, ni experiencia; ninguna jodida cosa. No hay Santo Grial, ni Satori, ni solución final. Tan sólo conflicto. Lo único que puede solucionar el conflicto es el amor

¿Cómo entender esta difícil relación con la pureza en plena Posmodernidad? En 1911, un especialista en Kant, Hans Vaihinger sería el responsable de una deriva muy particular del idealismo que atañe a los Novísimos mucho más que la fenomenología orteguiana: me refiero a la *filosofía del como si*. Perdido el poder ontológico de los viejos valores, estos empiezan a ser considerados a principios del siglo xx ficciones útiles. El mismo Gimferrer se preguntaba en *Radicalidades* (1978) cuál era la relación de la poesía en tanto actividad espiritual con las *verdades prácticas* (52). Pregunta que había sido respondida en plena era del *como si* recurriendo al pragmatismo en vez de al examen de la metafísica. Puede que los valores sean meras invenciones, ¿pero acaso no ofrecen soluciones teórico-prácticas? El espíritu se produce y el ideal se convierte en un ídolo, igual que lo ha sido quizá para una buena parte de la obra de Gimferrer: tal vez no sea posible la poesía pura, pero podemos hacer *como si* lo fuera, equivocándonos hacia arriba.

La falta de certidumbre aboca, sin embargo, al reino de lo ilusorio. Por la vía carnavalesca (máscaras, disfraces, escribir en castellano, ser personaje) y por la vía fantasmagórica (espejismos, apariencias ambiguas, fulgores). No es extraño, por ello, que el minotauro del poema "Canto" (2000: 161) sea de yeso, elemento que no solo alude a su petrificación (como podría haber hecho el mármol), sino sobre todo a su carácter efímero, exterior y falsario. O sea, al ahucamiento del mito. De ahí que, en "Dido y Eneas", su figura sea tan "solo una máscara de nieve,/ un vaciado en yeso tras el maquillaje escarlata" (2000: 235). En este último poema, una referencia a Eliot nos recuerda que la palabra *persona* (que heredó el latín del etrusco y este del griego) aludía originariamente a las máscaras usadas por los actores en el teatro. ¿Y, entonces, quién habla por boca del poeta?

Como ha señalado Gimferrer, los monólogos que constituyeron la gran lírica occidental se dividen en diferentes voces o zonas de la conciencia en Ezra Pound o Saint-John Perse (1978: 49). Algo que también sucede en la obra del propio Gimferrer, contradiciendo las teorías de Mijaíl Bajtín sobre el monologismo esencial de la poesía (Martínez 2017: 256). De hecho, los versos del antes citado "Canto" están estructurados en torno a varias imágenes del desdoblamiento o la fractura interior que abarcan al mito y al hablante del poema.⁸ Todo se agita, es fugaz y equívoco mientras "movemos nuestras lanzas ante el brumoso mar" (2000: 154); mientras movemos el verso. Igual que las ciudades irreales de Eliot o ese Puente de Londres que atraviesan bajo la niebla los deshechos por la muerte, los poemas de Gimferrer recurren a la exterioridad para evocar un afecto. Más allá de su inevitable articulación de lo colectivo, su alusión a ciertos episodios históricos implica una adecuación del afuera a lo emocional. El tiempo

[...]. Puro amor" (la traducción es mía).

⁸ Impregnado de lo grotesco, persiste el intento de mantener "para siempre girando, llama y canción, girando/ cada vez más, creedme, tanto diéramos, / hasta el vértigo girando, Hoyos y Vinent, yo/ aún más rápido, siempre, tanto porque aquel mundo/ no pereciese nunca, porque el gran carnaval/ permaneciese, polisón, botines,/ para siempre girando, cascabel suspendido/ en la nupcial farándula del sueño" ("Cascabeles", 2000: 139).

parece haberse detenido petrificando el presente. Y, sin embargo, en esa fijeza anida el vértigo. El movimiento de algo sobre sí mismo. Así, por ejemplo, las norias de agua de Antonio Machado y su desazón existencial son transformadas por Gimferrer en un artificio festivo: la girándula, esa rueda de cohetes o de agua fontal que ya había dado título a un caligrama de Guillermo de Torre. Donde Machado se preguntara “¿Está seca/ la noria del pensamiento,/ los cangilones vacíos,/ girando, de sombra llenos?” (1989: 472), escribe Gimferrer: “se podría/ vivir en soledad o en éxtasis/ girándula del mar o rosa de los vientos” (2000: 103).

El carrusel del agua es, en los versos de “Cabalgata”, un carrusel de “miradas inmóviles” y “ojos fijos en el vacío” (2018: 231). El referente se ha desdibujado y hace mucho que la palabra dejó de nombrar. Así lo había sentenciado Adorno en sus *Notas sobre literatura*, tras constatar que Hölderlin trastornó el desarrollo de la lírica moderna y su empeño en apuntar al puro nombre. El poema se sostendría a partir de ese momento sobre una falta, señalando no tanto la muerte de Dios como su ausencia. Eso que Lacoue-Labarthe ha llamado, a través de Benjamin, *desmitologización de la poesía* o vaciamiento del mito, aludiendo a su desfiguración (2002). ¿Cómo no asomarse desde este ángulo a la obra de Gimferrer? A la palabra comunicándose a sí misma en “el despoblado de la selva de los mitos”. A eso que Adorno llama *lenguaje puro* e identifica con la prosa, entendida como una forma de sobriedad o de poema sin poesía semejante al del último Hölderlin. Quizá la otra cara de la misma moneda sea la radicalización de lo poético emprendida por modernistas, neobarrocos y novísimos: el desfallecimiento de la poesía tras su feliz saturación.

En *El final del poema. Estudios de poética y literatura* (1996), Agamben distingue entre la *harmonia austera* (o himno celebratorio de la palabra) y la *harmonia glaphyra* (o elegía consciente de que dicho himno ya no puede ser). Una deriva posmoderna de dicha división podría implicar una oscilación esquizoide entre ambas: una fiesta de la palabra que, como sucede en Gimferrer, esconde el reconocimiento de su propia imposibilidad. Un himno grotesco. De ahí quizá la gesticulación sobre las ruinas. El patetismo de mantener en pie un disfraz sin cuerpo.

El cuerpo que sí tiene el poema padece, sin embargo, una luxación constante: la falta de coincidencia entre sonido y sentido, en los encabalgamientos, el ritmo acentual, las rimas. Sólo el último verso, señala Agamben, permite una fusión entre ambos opuestos o quizás una separación definitiva que dejaría a su paso un espacio vacío. ¿*L'espai desert?* Cuando acabe el poema, nada habrá tenido lugar salvo el lugar. O así lo escribe Mallarmé: “Rien / n'aura eu lieu / que le lieu” (1945: 474-475). Has peregrinado hasta el espacio santo de la palabra, pero el tabernáculo estaba hueco. Y sin embargo queda el lamento por la falta. Es fácil recordar, en este punto, tres purezas de Gimferrer: la pérdida de la memoria, el desnudo y la adolescencia muerta. Tres imposibles. Porque la conciencia fluye siempre más abajo, murmurando algo que se oculta, lo no dicho, todo aquello por olvidar. Porque el desnudo ha sido suplantado por la máscara, el adorno, el disfraz neomodernista. Y porque la humanidad no se paraliza en su estado adolescente, o sea, en plena aspiración al ideal. Sin embargo, igual que

un eco en un edificio desmantelado, no deja de sonar el canto a dicha aspiración, la nostalgia de la fe en el puro nombre y la crónica evasiva de aquel amor. En *Arde el mar* leemos: "Si pierdo la memoria, qué pureza" (2000: 162). Y también: "Qué pureza un desnudo o adolescente muerto" (134). Tal vez lo posmoderno sea aquí la conciencia de una Modernidad frustrada y su homenaje complementario a lo que esta persiguió. En eso consiste, como ha señalado José Luis Rey (2005), la elegía gimferriana.

El lenguaje poético se piensa opaco, al menos desde Mallarmé. La otra cara de esa superficie radical es la forma convertida en esencia, la divinidad de Juan Ramón Jiménez y su poema "La transparencia, Dios, la transparencia". Mientras la opacidad mallarmeana contiene un vacío, la transparencia de Juan Ramón es plenitud. Aunque quizá no estuvieran tan lejos: ¿caso la autorreferencialidad lingüística del primero no es, en el segundo, autorreferencialidad del amor, la forma y la conciencia? En Gimferrer se empañan las ventanas, los ojos, los espejos. Y también la palabra que se dice a sí misma y en cuya oscuridad se obstina el mundo del poema "Exilio".

A estas alturas, puede entenderse la errancia de la poesía gimferriana como un peregrinaje perpetuo más que como un destierro. Este último implicaría la existencia (aunque fuera lejos de nosotros) del reino de lo sagrado, eso que ahora no es más que un hueco señalado por el poema. Ya no queda nada: el mundo es un libro por descifrar, sin que el recorrido de ese laberinto hermenéutico suponga el encuentro con ninguna forma de totalidad. Muy al contrario, en Gimferrer sigue insistiendo una especie de indiferenciación primordial que dialoga con el punto cero de Octavio Paz y la anulación total del ser: "Escuchando la nada, respirando una ausencia/ de aire en una campana neumática, en un cero/ barométrico, el vacío glacial,/ en un no-tiempo y en un no-espacio, el vacío" (1988: 275). Igual que en Mallarmé, tan sólo permanece el lugar del poema, un espacio absoluto "en el fondo del hoyo del ser" (277). La claridad se despoja hasta de sí misma, "para que veamos el espacio en el que no hay espacio,/ para que veamos el espacio que es todo el espacio" (277).

Son muchos los momentos en los que Gimferrer sintoniza con Borges, con su interpretación del mundo como libro y la conceptualización cabalística de lo sagrado, convertido ahora en un agujero que el verso asedia, rodea y protege. Igual que sucede en la poesía neobarroca, en la exterioridad desquiciada hay mucho de *horror vacui*. Aunque quizá lo que se esconde aquí no sea tan sólo un agujero. En su ensayo *El mono del desencanto*, Teresa Vilarós realiza un seguimiento del imaginario de lo fantasmal, entendido como un residuo ominoso que puede rastrearse en buena parte de la cultura española de la Transición.⁹ Obviando estas posibles resonancias, lo ominoso parece encarnarse en un símbolo

⁹ Escribe Vilarós: "Entre este mañana que no puede escribirse y el ayer borrado se encripta el fantasma del pasado, convirtiéndose para el inconsciente colectivo en eco de lo que Jacques Lacan denominó la 'Cosa', evocación de un algo ominoso al que es difícil acceder porque queda siempre fuera del significado [...]. En la España de la Transición "la Cosa" puede pensarse como la representación de la caída de nuestro pasado en el silencio y el olvido" (1998: 11).

muy Lewis Carroll, el del jardín, un espacio prohibido y al mismo tiempo deseado en la poesía de Gimferrer (“No salgáis al jardín”, 2000: 146).

Regresando a la cabalística, también podríamos leer al poeta catalán atendiendo al problema de la disminución de la divinidad a lo largo del proceso creativo. ¿Es posible escribir sin reducir el misterio del mundo? Tal vez sustituyendo la escala por el detalle y su incesante brotar. Brota la imagen, brota el espejo. Y aquí regresa Borges: si los espéculos son abominables porque multiplican el número de hombres, quizá también lo sea la especulación poética, en su producción infinita de realidad. La obra de Gimferrer (que incluye un libro titulado *Els miralls*) oscila entre esta abominación de la vida bruta emergiendo incontrolable y el vacío que esconde todo juego de espejos: un cristal enfrente de otro cristal, girando.

Si la realidad tiene, en Gimferrer, un carácter brumoso, a partir de *Amor en vilo* el vínculo insaciable entre deseo y fantasmagoría se resuelve por una vía erótica, que ya estaba presente en otros libros anteriores pero que resurge intensificada. Lejos de traducirse en nihilismo, el mundo vuelve a surgir desde el vacío convirtiendo a la poesía de esta última etapa en un arte de lo que rebosa. La realidad, antes falaz o etérea, puede al fin tocarse. Progresivamente, la transustanciación a la que ya aludía la poesía de Gimferrer desde el principio se va convirtiendo en una herramienta privilegiada. Lo que cambia no son las cualidades accidentales de la materia (apariencia, olor, textura) sino su sustancia: todo lo que existe es consagrado por la vía del amor. De forma paralela tiene lugar una encarnación: el mundo se transforma en cuerpo idolatrado. Proceso que, por cierto, ya estaba presente en un poema de *Mensaje del tetrarca*, aunque el agente del cambio fuera entonces la palabra: “Que, como llama volandera, el verbo / la carnación transmute a quien lo toca” (2000: 118). Nada más lejos de la posición escéptica de otras posmodernidades, como la del propio Burroughs, cuya entrada de diario suele citarse extractada, pero termina en realidad así: “Only thing can resolve conflict is love, like I felt for Fletch and Ruski, Spooner, and Calico. Pure love. What I feel for my cats past and present” (2000: 252).¹⁰ Al margen de una posible honestidad animalista, lo que destila Burroughs parece tener mucho de cinismo. Un cinismo análogo a aquel de Oscar Wilde que cuantos más hombres conocía más amaba a su perro. Al final de todo hay nada, pura nada.

Lejos ya de esa postura, la poesía de Gimferrer ha quedado expuesta a la revelación del amor. Frente a aquel éxtasis oscuro, de raíz tanática y resolución existencial, el éxtasis presente resuelve la paradoja del poema IV de *L'espai desert* y se decide por la plena claridad. El ser ya no se mira desde el otro lado del espejo, anulándose. Ahora es como si, en el centro de una habitación vacía, se levantara un aire inesperado, de imposible procedencia, y desordenara lo que no había: o sea, lo crease. El mundo vuelve así rematerializado (2008: 35):

¹⁰ “Lo único que puede solucionar el conflicto es el amor, como lo que siento por Fletch y Ruski, Spooner y Calico. Puro amor. Lo que siento por mis gatos pasados y presentes” (la traducción es mía).

este chasquido de palabras rotas
ha podido palpar hoy lo tangible,
la fruta de tus pechos y tus nalgas,
el arrebató de tu malvasía;
como respiran en la luz bengalas,
en la corporeidad arden conceptos,
tu cuerpo de jardín silabeado,
el alfabeto de la carnación

En *Tornado* (2008) este cambio se concreta en una temática que reaparecerá en adelante: la resurrección de los cuerpos que sigue a la iluminación. Si en los primeros poemarios ya se había aludido al “vivo sin vivir en mí” de Santa Teresa, el éxtasis sucede ahora “cuando me siento desvivir así,/ cuando te siento revivir a ti,/ cuando consiento en revirme en ti” (73). Los poemas comienzan a girar igual que una mezcladora: las hojas des encuadradas de nuestra vida se barajan, un cuerpo se convierte en otro, cambian los pensamientos y las cosas mientras se impone otra forma de reposo, la del movimiento sin fin. ¿No es el reposo acaso, como diría Rancière, un movimiento libre? (2011: 19) El martillo del amor crea, mata y resucita, no cierra nunca su fragua.

En este punto, sería fácil ceder a la tentación teleológica y afirmar que la poesía entera de Gimferrer conducía a este destino. Que hemos asistido a un progreso en el que unas fases habrían superado a otras, quedando todo redimido por la epifanía del amor. Sin embargo, más que un proyecto lineal, la obra de Gimferrer se evidencia a estas alturas como un complejo entramado de paradojas en el que la designación del hueco ya se había cruzado con algún canto a la plenitud (cruce, por cierto, muy propio de la mística). Por un lado, el cuerpo de la amada ha impuesto su presencia absoluta, reinando sobre la previa desolación existencial, discutiendo el vacío e incluso haciendo emerger la vida desde él, como si fuera un agujero negro invertido: el que expulsa el cosmos desde su nada. Por otro lado, la materia espectral de tantos poemas gimferrianos ya venía articulándose como un territorio ambivalente en el que todo lo oculto sugería su *estar ahí*.

La poesía no representa la verdad del mundo, sino que *es* en su verdad. En la verdad de los cuerpos y la verdad de la palabra. Un poema, diría Alain Badiou, fija aquello que desaparece produciendo su presencia.¹¹ Así, en el capítulo IV de la *Eneida*, Dido padece de insomnio porque sabe que está perdiendo a Eneas, vela el amor que se fuga, lo hace presente en los versos. “Nox erat” son las dos palabras con que comienza ese célebre pasaje de Virgilio y también el título de un poema de *Amor en vilo* (2006: 131). En este último, se hace posible la fusión

¹¹ Badiou afirmaba en su *Pequeño manual de inestética* (1998) que todo poema da a la lengua el poder de fijar eternamente la desaparición de aquello que presenta. O de producir la presencia misma como Idea reteniendo su desaparición. El poema hace posible dicho poder, lo pone en juego, pero no lo puede nombrar. La potencia del poema sería, en ese sentido, innombrable. En la poesía tendría lugar, de esta manera, lo que Badiou llama “ética del misterio”, entendida como “el respeto, por la potencia de una verdad, de su punto de impotencia” (2009: 69).

amorosa. Se hace posible ser “una sola rosa blanca”. Ser más que nunca, como la poesía, “una sola insurrección” (132).

4. CONCLUSIONES

A lo largo de las páginas precedentes, hemos visto cómo se problematizan los conceptos de poesía pura e impura desde su origen hasta su rearticulación posmoderna. Vimos cómo la moral estética del Modernismo supuso la exaltación de la pureza espiritualista y estética, mediante la expulsión de todo elemento biológico y empírico del sujeto, o sea, de todo eso que Agamben llama “zoé” o simple vida natural. Dentro de esa lógica se inscribiría la impugnación de la naturaleza como símbolo de la identidad americana del primer Rubén Darío (“¡Oh selva! Estás horrible”) y, en su desarrollo vanguardista, la llamada a la dominación de la belleza natural de Vicente Huidobro (“No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo”). Esta exclusión de la vida natural supondrá un acto fundacional del biopoder ejercido por la racionalidad política de la Modernidad. En su desarrollo fenomenológico, la pureza del esteticismo moral pasa a entender la poesía como una manifestación del Espíritu desprovisto de todos sus condicionantes. Y lo hace para decir tan solo la Forma. Contra ese idealismo surge la rehumanización vallejianana. Lejos de mantener en pie la contraposición entre lo trascendental y lo empírico, y, como ha señalado V. Pueyo, Vallejo convierte al alma en un cuerpo carente de forma, o sea, en masa. Sus poemas empiezan a comportarse como organismos vivos. Pero no fue ese el fin del trato con la pureza. Reformulando algunos de los presupuestos modernistas, autores como Pere Gimferrer, revisaron en las últimas décadas del siglo xx ciertas pautas del Modernismo desde una pérdida de confianza en la poesía como vehículo de la fusión con el absoluto. Hay en Gimferrer una fiesta de la palabra que esconde el reconocimiento de su propia imposibilidad. De ahí quizá el patetismo de mantener en pie un disfraz sin cuerpo. Y sin embargo, sorteando el nihilismo, el mundo vuelve a surgir desde el vacío por una vía amorosa que transforma la materia, el cuerpo del cuerpo, su realidad viva.

OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor W. (2003) *Notas sobre literatura. Obras completas* [1958-1965], vol. 11. Madrid, Akal.
- Agamben, Giorgio (1998): *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pre-Textos.
- (2016): *El final del poema. Estudios de poética y literatura* [1996]. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Antonelli, M. (2013): “Vitalismo y desobjetivación. La ética de la prudencia en Gilles Deleuze”, *Signos Filosóficos*, vol. xv, n.º 30, pp. 89-117.
- Badiou, Alain (2009): *Pequeño manual de inestética* [1998]. Buenos Aires, Prometeo.
- Berman, Marshall (1988): *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* [1982]. Madrid, Siglo XXI.

- Burroughs, William S. (2000): *Last Words: The Final Journals*. Nueva York, Grove Press.
- Braidotti, Rosi (2005): *Metamorfosis* [2002]. Madrid, Akal.
- Calinescu, Matei (1987): *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, Duke University Press.
- Chirinos, Eduardo (2013): "Palabras como cuerpos (breve introducción a poemas humanos)". En César Vallejo: *Poemas humanos*. Málaga, Luces de Gálibo, pp. 7-18.
- Darío, Rubén (1989): *Poesía*. La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- Deleuze, Gilles; Parnet, Claire (2004): *Diálogos*. Valencia, Pre-Textos.
- Esposito, Roberto (2006): *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires, Amorrurtu.
- Ferrari, Américo (1972): *El universo poético de César Vallejo*. Caracas, Monte Ávila.
- Flores, Ángel (ed.) (1971): *Aproximaciones a César Vallejo*. Nueva York, Las Américas.
- Foucault, Michel (2007): *Historia de la sexualidad, I. La voluntad de saber* [1976]. México/Buenos Aires/Madrid, Siglo XXI.
- Franco, Jean (1976): *The Dialectics of Poetry and Silence*. Londres, Cambridge University Press.
- Gimferrer, Pere (1978): *Radicalidades*. Barcelona, Antoni Bosch.
- (1988): *Espejo, espacio, apariciones* [1978]. Madrid, Visor.
- (2000): *Poemas (1962-1969)*. Ed. Julia Barella. Madrid, Visor.
- (2011): *Amor en velo* [2006]. Barcelona, Austral.
- (2008): *Tornado*. Barcelona, Seix Barral.
- Hart, Stephen (1987): *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*. Londres, Tamesis Books.
- Huidobro, Vicente (2003): *Obra poética*. ALLCA XX (Colección Archivos).
- Lacoue-Labarthe, Philippe (2007): *Heidegger. La política del poema* [2002]. Madrid, Trotta.
- Lemke, Thomas (2017): *Introducción a la biopolítica* [2007]. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Machado, Antonio (1989): *Poesía y prosa. Tomo II. Poesías completas*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Mallarmé, Stéphane (1945): *Œuvres complètes*. París, Gallimard.
- Martí, José (2001): *Obras completas*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- Martínez, Erika (2007): "La crítica del orientalismo en la literatura modernista hispanoamericana". En Ángel Esteban (ed.): *Darío a diario. Rubén y el Modernismo en las dos orillas*. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, pp. 489-512.
- (ed.). (2018): *Seremos claridad (antología 1962-2018)*. Granada, Ayuntamiento de Granada.
- Morán, Francisco (2005): "Volutas del deseo: hacia una lectura del orientalismo en el modernismo hispanoamericano", *MLN*, vol. 120, n.º 2, pp. 383-407.
- Negri, Antonio; Hardt, Michael (2002): *Imperio* [2000]. Barcelona, Paidós.
- Ortega, Julio (1970): "Lectura de *Trilce*", *Revista Iberoamericana*, n.º 73, abril-junio, pp. 165-189.
- (1970): *Figuración de la persona*, Barcelona, Edhasa.
- (1986): *La teoría poética de César Vallejo*. Washington, Del Sol editores.
- (1989): "Proceso de la nominación poética en Vallejo", *Hispania*, n.º 72, pp. 13-22.
- Pueyo Zoco, Víctor M. (2010): "*Desnúdese el desnudo*. Para seguir leyendo los *Poemas humanos* de César Vallejo", *Aula Lítica. Revista sobre poesía ibérica e iberoamericana*, n.º 1, pp. 1-16.

- Rancière, Jacques (2014): *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte* [2011]. Santander, Shangrila.
- (2011): "Arte del movimiento y movimiento del arte. Política, estética, acción", *Res Publica*, n.º 26, pp. 11-27.
- Rey, José Luis (2005): *Caligrafía del fuego. La poesía de Pere Gimferrer (1962-2001)*. Valencia, Pre-Textos.
- Rodríguez, Juan Carlos (1984): *La norma literaria*. Madrid, Alianza.
- ; Salvador, Álvaro (1994): "Modernismo y positivismo. El esteticismo moral" y "Rubén Darío" [1987]. En *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Akal, pp. 196-247.
- Salessi, Jorge (1995): *Médicos maleantes y maricas*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Salomon, Noël (1967): "Sur quelques aspects de lo humano dans *Poemas humanos* et *España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo", *Caravelle*, n.º 8, pp. 97-133.
- Sanguinetti, Edoardo (1969): *Vanguardia, ideología y lenguaje: ensayos*. Caracas, Monte Ávila.
- Vaihinger, Hans (2014): *The Philosophy of As If: A System of the Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind* [1911]. Hoboken, Routledge, Taylor and Francis.
- Vallejo, César (2013): *Poemas humanos*. Málaga, Luces de Gálibo.
- Vázquez, Francisco (2011): *La invención del racismo. Nacimiento de la biopolítica en España, 1600-1940*. Madrid, Akal.
- Vilarós, Teresa (1998): *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española*. Madrid, Siglo XXI.