

# La Poesía y la sílaba del no. (Notas para una aproximación a la Poética de la Experiencia)

Juan Carlos Rodríguez

## I. El núcleo central: Löwith y Derrida

Así sucede cuando te despiertas en la mañana del día que has aguardado durante toda una vida: no hay despertar.  
(Horace McCoy: **Dí adiós al mañana**)

37

**H**ablaré a partir de dos textos: uno espeluznante, otro discutible pero sugestivo. El libro espeluznante al que me refiero es **Mi vida en Alemania antes y después de 1933. Un testimonio**, de Karl Löwith. El libro sugerente es **Los espectros de Marx** de Jacques Derrida.

En el libro de Löwith hay dos pasajes que erizan. Su última asistencia a una clase de Heidegger: “Habló sobre los métodos del silencio, tema que Heidegger conocía muy bien”. Si tomamos la frase en un sentido literal drástico, aquí el “silencio/puñalada” sí que cobra toda su crudeza real. Löwith, medio judío, medio alemán que había sido considerado por Heidegger su “primer y único alumno”, es desposeído de su cátedra de filosofía y obligado a *exiliarse*. Y ahí el segundo texto que eriza la piel: Löwith, un teórico burgués más bien conservador que jamás había hablado de política en sus clases, decide concluir la última con una afirmación básica: lo importante no es *quién* se es (o ario o judío), sino *lo que* se es (lo que se hace, el trabajo que se aporta a la ciencia y a la cultura).

Evidentemente la cuestión habría que matizarla muchísimo más (Löwith en otras circunstancias lo habría hecho), pero lo que aquí nos importa es ese tajo

radical y decisivo entre *quién* se es (el supuesto origen subjetivo) y *lo que* se es (la objetividad del propio trabajo).

Porque esto nos lleva a nuestro primer planteamiento drástico: no *quién* es la poesía sino *qué es* lo que legitima ese *ser existente* al que llamamos poesía en tanto que formación discursiva.

Ahora bien, este primer planteamiento básico está cuajado de inconvenientes. Uno sobre todo, el que conlleva la articulación *pregunta/respuesta* en el enclave mismo de su formulación. La pregunta *¿qué es la poesía?*, incluso como objetividad, supone ya implícita la respuesta de que sabemos lo que es, aunque las respuestas puedan ser múltiples.

Marx señaló con absoluta pertinencia que, en el fondo, el problema no radica nunca en las respuestas, sino en la manera de plantear las preguntas. Lo cual es, evidentemente, ineludible, salvo por un matiz: que las preguntas están siempre trucadas por su inmersión en la memoria histórica, en la tradición ideológica en que se inscriben. Ese es el matiz necesario que destaca Derrida, la necesidad de pensar *antes* incluso de cualquier pregunta ya establecida.

No se trata de preguntarse

-qué es la poesía

-qué es la literatura

-qué es la política y la economía

-qué es la filosofía, etc.

puesto que la misma pregunta está ya magnetizada por el inconsciente hegemónico: lo que llamaré *la sílaba del sí*. *Sí*: ya sabemos lo que es la poesía, ahora sólo se trataría de plantear su *pregunta/ respuesta* correctamente.

Que Marx intentó *pensar antes* de todas las preguntas de la ideología burguesa, es también indudable. De ahí sus hallazgos, sus silencios y sus errores. Que Derrida haya resaltado este hecho es la sugerencia atrayente de su trabajo, como decimos.

Pero lo verdaderamente decisivo comienza ahora para nosotros. Las dos ilustraciones, la espeluznante de Löwith y la sugerente de Derrida (y del propio Marx) las hemos utilizado a propósito para arribar de manera brusca a un planteamiento que parece a estas alturas incontestable: la poesía se ha construido siempre (*siempre*: desde el XIV-XVI hasta hoy) desde *la sílaba del sí*, al menos en apariencia.

Este *al menos* es lo que vamos a tratar de analizar en las páginas siguientes pues, no lo olvidemos, desde el título lo que nosotros nos hemos trazado como límite del sentido poético es *la sílaba del no*. Vayamos por partes.

## II. Primera parte / primer enblema sintomal

1. No hay otra manera de enfocar la poesía en la España de la posguerra más

que a partir de la cuestión teórica de la *Normalización*.

Este fue el problema radical: restablecer la *normalización poética*. Por supuesto que en la primera posguerra -hasta los 60 diríamos- la cuestión seguía siendo un arrastre de materiales de derribo. El primer paso hacia la normalización era la incorporación de los vencidos. Pero es que la poesía había quedado rota, deshecha en cuanto *lenguaje en sí: la prosa poética*, heredera (o contemporánea) de Ortega y D'Ors, la había triturado: ¿Qué significaba la "unidad de destino en lo universal"? El hallazgo genial del *poema en prosa* se transformó (en Ortega por cuestiones de la traducción de la metafísica a la cotidianidad; en D'Ors por cuestiones de dar sustancia al esteticismo de lo vital del uniforme azul) se transformó, digo, en esa *prosa poética* que no decía nada más que su vaciedad y su hueco. La poesía se convirtió, siguiendo los pasos de tal prosa poética, en algo *anormal*. De ahí los desgarros: no iban descaminados *los sociales* o *los humanizadores* al hablar contra *los celestiales* o la parafernalia de *los metafísicos*.

2. Pero estas cuestiones temáticas no son más que indicios de una cuestión mucho más profunda. Un poco irónicamente podríamos hablar de que la *reconciliación* nacional, a nivel político, se conjugaba preciosamente con los diversos intentos por *normalizar* a la poesía. Pienso que esos diversos intentos cuajaron (al menos en primera instancia) en dos síntomas básicos:

1º) Los trabajos de Dámaso Alonso y su escuela por conseguir recuperar la tradición clásica, no sólo al margen de designios imperiales, sino -o sobre todo- tratando de *teorizar*, de *normativizar* esa poesía hecha añicos en sus confrontaciones metapoéticas en la primera posguerra a la que aludo. Ese proyecto de *pacificar* la poesía me parece más importante -a estas alturas- que el intento genial de **Hijos de la ira**. El proyecto de *pacificación* de Dámaso Alonso se empezó a lograr sobre todo, en la continuación de sus trabajos sobre Góngora, por ejemplo, pero fue algo que no culminó hasta que su mejor discípulo, Carlos Bousoño, publicó su **Teoría de la expresión poética**.

2º) Ahí, mal que bien, volvía a considerarse a la poesía como un hecho en sí: alcanzaba sus cimientos. Las polémicas de Barral (o de J.G.B.) sobre si la poesía era *comunicación* o si era *conocimiento* (tal como lo ha estudiado minuciosamente Luis García Montero a partir del diario de **Metropolitano**) eran ya un indicio claro de pacificación. Como el libro de Joan Ferrater, **Dinámica de la poesía**, o la traducción de la **Estructura de la lírica moderna** de H. Friedrich. La poesía comenzaba a *institucionalizarse* como poesía. Y en tanto que tal institucionalidad (o "índice de socialización", como diría Norbert Elias) los premios Nobel a J. R. Jiménez y posteriormente a V. Aleixandre tuvieron un efecto que sólo hoy podemos atisbar (como los Nadal o los Adonais).

Entre tanto, **Ínsula** hablaba de la poesía del exilio como si fuera poesía *nacio-*

nal<sup>1</sup>... Todo esto contaba, incluso las dos antologías de Castellet (la del rechazo frente al simbolismo y la de los novísimos): recordaban en cierto modo a las dos antologías de Gerardo Diego de antes de la guerra.

Quiero decir: en su diversidad de respuestas la poesía volvía a parecer adquirir su carácter de sociedad *civil*. Las respuestas, insisto y por supuesto, podían ser muy variables, pero la pregunta parecía ya institucionalizada: sí, ya sabemos lo que es la *poesía*. Ya sabíamos al fin en qué terreno jugar, aunque aquellos *oscuros* años no hubieran sido -para ella, para nosotros- más que unas *Vacaciones* trágicamente pagadas y Joan Oliver se hubiera transformado ya para siempre en Pere Quart, precisamente cuando su -casi- mejor poema estaba dedicado a la inauguración del "Nou Camp" (tots/ com/ un sol hom/ van al Estadi Nou/ van al Estadi) que se iniciaba como un poema épico a través de la despedida de Héctor... (como la **Longa noite de Pedra**, de Celso Emilio Ferreiro, o como en otro sentido, claro está, el **Arde el mar**, de Gimferrer). Cierto que la *normalización lingüística* que algunos de nosotros pensábamos, no tenía nada que ver con las proposiciones posteriores al respecto, por ejemplo, pero lo verdaderamente importante era la normalización poética (incluida, por supuesto, la normalización lingüística del castellano invadido por la malaria de la *prosa poética* e incluso del *sonetismo sin fin*). Ese fue, insisto, el primer signo de pacificación o reconciliación (el establecimiento de las reglas de juego) a nivel literario: en la poesía, en la novela (incluso en el teatro, el cine o la filosofía).

Por lo menos ya sabíamos eso, *las reglas del juego*.

Y sin embargo, qué duda cabe de que nadie podía dejar de intuir la trampa oculta bajo el *nuevo* establecimiento de la norma.

Evidentemente seguían latiendo los caracteres del realismo crítico, de la poesía metafísica, se difuminaban los sociales y los celestiales, pero la Norma, en fin, parecía establecida: las reglas del juego, digo. Fue lo que consiguieron los maestros de los 50.

Y fue entonces, a lo largo de los 60 y hasta mediados de los 70 cuando algo vino a enturbiar la cuestión. No fue el 68, que aquí surgió más bien en el 78, sino la más inesperada pregunta a la pregunta originaria. ¿Podía seguir aún siendo válida la pregunta "¿qué es la poesía?" (y por consiguiente su variabilidad de respuestas)?.

3. Pues lo importante sucedió: toda la *pacificación poética* normativa se basaba en un hecho básico: la supuesta existencia de un *lenguaje poético en sí*.

---

<sup>1</sup>Para todo este panorama de las revistas poéticas españolas de la época y, por supuesto, de las diversas tendencias poéticas, son desde luego imprescindibles los diversos estudios de Fanny Rubio y de Víctor García de la Concha, a los que remito al lector para cualquier tipo de especificación concreta.

Y lo que ignorábamos prácticamente en España era una sorpresa increíble, un terremoto que alteraba todos los criterios: desde finales de los años 50 lo que se estaba poniendo muy seriamente en duda tanto en Europa como en USA era precisamente la raíz del quid de la cuestión. O en otras palabras, lo que se ponía absolutamente en duda era que ese *lenguaje poético en sí existiera en cuanto que tal*.

Y las consecuencias históricas resultaban obvias: ese terremoto brutal ponía a la vez en duda precisamente la clave de lo que tanto había costado alcanzar en toda nuestra problemática de posguerra. Como digo, la pacificación de la Norma poética. O de otro modo, si la Norma poética "pacífica" -sic- quedaba arruinada desde afuera, entonces ¿qué hacer?

Es aquí donde deberíamos establecer nuestra segunda tesis clave: tras la *pacificación* poética, la *fractura* de la Norma. Fractura crítica: más que el lenguaje poético en sí, lo que se ponía en duda era su legitimación metodológica. ¿Existían de verdad los *métodos* más allá de las esferas de la propia *problemática ideológica/teórica* que los sostenían y que sostenía, por tanto, el imaginario del lenguaje poético?

Sobre todo si partíamos de la base de que, quiérase o no, la poesía es siempre un *objeto* construido por la *Crítica*.

### III. Segunda parte / segundo emblema sintomal: La quiebra de la cosa (literaria)

Tal quiebra de la cosa literaria (o del lenguaje poético en sí), no ya sólo como práctica ideológica, sino -o sobre todo- de sus *métodos* de legitimación, podríamos definirla en torno a dos hechos:

1. Cuando T.W. Adorno señaló, al principio de su póstuma **Teoría estética** (cito por la edición española de 1971, que traduce la alemana de 1970) señaló, digo, que: "Ha llegado a ser evidente que nada de lo referente al arte es evidente", estaba sin duda intentando hallar un lugar entre dos ejes predeterminados. Estos dos ejes: si traducíamos *arte* por *arte literario* lo que resultaba obvio era la multiplicidad de enfoques con que se intentaba establecer la pretendida legitimidad de la literatura. Si nos movíamos a nivel de métodos, cualquier método era válido (resulta transparente decirlo, pero ya lo demostró Descartes precisamente desde su **Discurso del método**. ¿Y por qué no las juveniles Reglas?). Puesto que, en efecto, todos llevaban en sí su propia carga de legitimación. Esta sería sin duda la primera cuestión a plantear: no el hecho de que si tal método era válido o no (repito: todos lo son internamente) sino más bien el hecho de la *problemática teórica* desde la que tales métodos se derivaban. Porque, curiosamente, es la *problemática teórica* la que legitima los métodos, y no a la inversa. Un ejemplo obvio: es la *problemática teórica fenomenológica* la que legitima

tanto el método *monográfico-poético* de Croce como el método *culturalista* de Vossler o Curtius (basta con ver la correspondencia, "Il Carteggio", entre Croce y Vossler, como la correspondencia entre Eliot y Curtius). Una sombra se entremezcló ahí: sin duda llevaba el nombre de Spitzer: era también una sombra fenomenológica, pero en España hizo estragos: maestros como Ortega, Dámaso Alonso, Amado Alonso, etc., brillaron literariamente a la sombra fenomenológica de Spitzer (o al menos del primer Spitzer). Y Spitzer era esto: *el desvío respecto de la norma*. Eso es lo que nos indicaba la individualidad de una obra, o, mejor, de un autor: *el estilo como desvío*. Eso encerraría la especificidad de lo literario. Evidentemente las cosas se complicaron cuando, *amablemente*, contra M. Pidal, Spitzer se alineó con Curtius para señalar una gratuidad tan obvia como que la llamada *Afrenta de Corpes* del Cid no tenía ninguna verificación real (*sic*) sino que era más bien una plastificación del *locus amoenus* latino, sólo que a la inversa. También Amado Alonso intervino en la cuestión al poner en duda la literalidad del "dios qué buen vasallo, si hubiera buen señor". Ese *si* se convirtió en controversia. Pero la controversia básica se desgarró cuando los críticos americanos Wimsatt y Bredsley (en su clásico artículo de 1946) establecieron la falsedad de lo que ellos llamaron la "Intentional fallacy": era imposible, dijeron, partir de la intencionalidad del autor para lograr la comprensión de una obra. Para ello se basaban, como es sabido, en la alteración del prólogo de una obra del escritor Congrave, del siglo XVII, practicando 11 alteraciones en dicho texto respecto a la edición de las obras de Congrave de 1710. Con una alteración mínima de comas, de mayúsculas y una también mínima alteración fonética (*Wrote* en lugar de *Wrougt*) bastaba para que el texto cambiara de sentido, borrando la intencionalidad del autor. Spitzer tomó nota, y en lo que Starobinski, en un artículo bastante claro, llamó la segunda etapa spitzeriana, éste abandonó la voluntad (o intencionalidad) de estilo por lo que podríamos llamar la voluntad de composición. Era un paso decisivo hacia la objetividad del texto. Mientras tanto fueron apareciendo la funcionalidad del texto y la lingüística del texto. Y en medio, como un eje nocional irreversible, la cuestión de la *Forma* y el *Contenido*, del *Realismo* y el *Intimismo*... ¿se trataba ahí de otras realidades *metódicas*? Sí, pero curiosamente dentro de una misma *problemática teórica*. Era de nuevo la Fenomenología: la Fenomenología estaba obsesionada con el hecho espiritual: era el nombre espiritual del positivismo, era el paso de *la cosa "en sí"* kantiana (demasiado abstracta) al "*en sí*" de *la cosa* positivista, sólo que ese "*en sí*" de *la cosa* (lo que Cassirer, Dilthey, etc., llamaron *ciencias de la cultura* vs. *ciencias de la naturaleza*) ese "*en sí*" de *la cosa* no podía ser ya material (como en la anatomía, como en la sociología) sino espiritual. El "*en sí*" de *la cosa* literaria no podía ser sino su forma lingüística. Claro que había otro equívoco decisivo ahí: ¿por qué *la lengua* tenía que ser *espíritu* y no *materia*? El

espiritualismo lingüístico no era más que un residuo de la tónica romántica acerca del espíritu de los pueblos (algo que lastimosamente aún perdura) sólo que ribeteada de perspectivas positivistas seudocientíficas: aunque fuera espiritual lo lingüístico era cosa *observable*: la única *literariedad* posible -en sí- para la Literatura. De un modo u otro fue así como aparecieron los formalistas rusos, los funcionalistas de Praga, y finalmente su trasplante al *New Criticism* americano. Se sabe: el Congreso de la primavera de 1958 en Bloomington (Indiana) significó la aparición decisiva del funcionalismo poético jakobsoniano, el célebre artículo de Jakobson (heredero del formalismo ruso y del funcionalismo praguense) bajo el título de **Lingüística y Poética**. Hasta hace poco tiempo parecía inmutable el esquema de sus cinco funciones (o seis, si añadimos la metalingüística) y de la correlación entre metáfora y metonimia en tanto que designaciones exactas del “*en sí*” de la cosa literaria. Y sin embargo hoy se habla con pleno descaro de la absoluta quiebra de la funcionalidad jakobsoniana: *la quiebra de la cosa se habría producido al fin. Tanto de la cosa en sí como del en sí de la cosa.*

2. Algo que sin embargo estaba, con todo, implícito en los propios planteamientos neofuncionalistas o neopositivistas: para hablar de “*en sí*” poético Jakobson había necesitado utilizar un eslogan político: “I like Ike”. A mí me gusta Eisenhower. ¿Era esto poesía? Las claves de tal funcionalidad se venían abajo: se suponía que lo propio del lenguaje poético era: a) su *referencia continua a sí mismo*; y b) en consecuencia su *no fungibilidad*. Pero tales supuestos valores poéticos no resultaban en absoluto específicos de la poesía. Aparecían en la prosa, en la publicidad, e incluso, y por supuesto, en cualquier eslogan político. ¿Entonces? El problema volvía a radicar en algo ya señalado por un viejo artículo de Dámaso Alonso: si el certificado que cuelga en cualquier despacho médico, esto es, el texto “Doctor en Medicina y Cirugía” resulta ser un endecasílabo perfecto, y por supuesto referido a sí mismo y en absoluto fungible: ¿cómo diferenciar lo que es poesía de lo que no lo es? Está claro que el Doctor Alonso hallaba la solución en la clave de la expresividad o la intencionalidad del autor: eso establecería la *marca* poética. Pero con ello volveríamos a la noción de intencionalidad y ésta estaba ya completamente arruinada. Curiosamente: Otto Appel ha señalado continuamente la diferencia cualitativa entre la ética *intencional* del kantismo y la ética weberiana de la *responsabilidad*: que la ética de la *intención* (o de la voluntad artística) no sea más que el soporte *no-dicho* de la estética kantiana y/o vanguardista es algo que casi todos los críticos válidos han señalado desde el propio posmodernismo (una vez más una cuestión -esta de la posmodernidad- de modas analógicas, jamás de conceptos más o menos serios). La otra solución fue la lingüística del texto o la metódica de la semiología y/o la semiótica. Aguiar de Silva, Jameson o Lodge, R. Williams, D.

Attridge, G. Leech o Jonathan Culler (entre otros muchos más) han puesto básicamente en entredicho tanto la *deconstrucción de Derrida* (el llamado posestructuralismo) como la lingüística del texto de Van Dyk y Petöfi, etc. Incluso Umberto Eco ha señalado que no puede existir una semiótica literaria sino teorías semióticas aplicables al texto. Y por supuesto que no sólo Welck, sino que el propio Sebeok corroborarían tal aseveración: hasta la *comunidad científica* de Khun tiene sus límites (como mostraron Althusser y Badiou de manera drástica).

Y no se trata de *teoricismos*: se trata del hecho obvio de que (aparte de la tradición convencional: la memoria estética que impregna a su práctica) la poesía -su Norma- está siempre, decíamos, construida desde un ámbito crítico/ideológico que se va filtrando por todos los huecos y que establece *lo que es y no es* poesía (o *buena o mala* poesía). Y mucho más hoy cuando la poesía se escribe y se lee desde un nivel cultural (no quiero decir *culturalista*) mucho más elevado que nunca.

#### IV. Tercera parte / tercer emblema sintomal

Por eso nos interesa esa progresiva disolución del supuesto *lenguaje poético en sí* que la teoría y la crítica, insisto, venían estableciendo desde finales de los 50 (como también a la inversa, por supuesto: por ejemplo la influencia de la escritura *beat* en las teorías de la contracultura en USA). Y por eso conviene resumir claramente la cuestión.

Quiero decir: la situación de la teoría y/o crítica actual a través de esta serie de procesos claves que acabamos de establecer puede esquematizarse, más o menos, así:

1º) Durante los años 50-60 se acabó con la *intencionalidad del autor* que había sido la clave de las ciencias humanas desde principios de siglo. Y los representantes básicos sobre los que recayó tal anulación de la intencionalidad fueron, sin duda, la Estilística y Spitzer. 2º) Durante los años 60-70 se pasó, por tanto, de la muerte del autor a la estructura del texto, *id est*, a una especial búsqueda del lenguaje poético en sí. Las claves fueron, obviamente, Jakobson y sus adherencias del Formalismo Ruso y el funcionalismo de Praga, tal como hemos señalado más arriba; pero también la nueva crítica norteamericana, el estructuralismo francés, etc. 3º) Como resultó imposible demostrar la *literariedad* del lenguaje poético en sí o del texto poético sin más, se pasó a hablar de la *textualidad* en general. Claves: la lingüística del texto de T. V. Dyck, las diversas pragmáticas o semióticas, etc. *Cfr.* al respecto el segundo Umberto Eco, las perspectivas de Todorov, la estética de la recepción de Jauss, la pragmática de Marcello Pagnini y, sobre todo, la *ciencia empírica* de Schmidt. 4º) Pero como esto parecía anular cualquier especificidad de lo literario, se buscó la recuperación de éste en diversos niveles, todos ensamblados: un nuevo retoricismo se imponía. Las



perspectivas del empirismo anglosajón -y sus huellas europeas- se arrojaron sobre el tema a través de una nueva reinterpretación del texto: desde el enunciado a la enunciación, desde la narración a la significación, desde el narrador al narratario, desde los *actos del habla* (de Austin o Searle) a la acumulación de tropos y figuras de Genette o el propio Paul de Man, desde el *dialogismo* de Bachtine al sociologismo sígnico -y panesteticista- de Lotman... Y finalmente, obvio, intentando superar (o asimilar o prolongar) la deconstrucción de Derrida, dando paso a las nuevas concepciones del género literario (como una complementación de la *serie literaria* de los formalistas rusos), desde el género del autor al de la recepción o a la propia crítica como género, etc. Las aportaciones de este nuevo formalismo (o neorretoricismo o pragmatismo) han sido sin duda muy importantes, y en muchos aspectos, pero no se apartan ni un ápice -salvo en la terminología- del horizonte ideológico que hemos venido trazando desde el principio: esa mezcla de empirismo y fenomenología que impregna cualquier discursividad actual. Con un solo matiz: hoy siempre estructurándose bajo el paraguas de la *teoría de la comunicación* y del *lingüístico empirista* anglosajón, en sus diversas variantes, desde Sebeok a Johnatan Culler, como apuntábamos.

Ahora bien, el problema crucial sigue radicando aquí: si, pese a todo, *el lenguaje poético en sí* es imposible de hallar, ¿cómo podríamos enfrentarnos a una poesía, la española, de los años 70-80, que se basaba precisamente en la *pacificación* de la norma literaria, en la provinciana creencia -pero tan providencial- de que ese *lenguaje poético en sí* era el terreno de juego donde todas las diferencias debían dirimirse?

Con una matización decisiva ahora. Pues es evidente que si la poesía nace desde un inconsciente ideológico (donde se incluye por supuesto el literario) las variaciones significativas de cualquier tipo son siempre un síntoma de lucha. Un campo de batalla, como decía Kant de la filosofía. Es este pequeño matiz el que nos diferencia, obviamente, de los pragmatismos más válidos. En ellos se inscribe -casi como una concesión- el hecho de que la enunciación abarca *también* a los sistemas ideológicos. Pero un sistema ideológico jamás existe propiamente hablando (salvo que se hable de ideología política, al estilo burgués habitual). Lo que planteo es precisamente lo contrario: ¿de dónde nace la enunciación (sino en el vacío de las musas, o sea, de la nada) salvo que nazca de un inconsciente derivado de unas relaciones sociales establecidas? La proposición debería, pues, más que invertirse, alterarse: no es que la enunciación incluya a los sistemas ideológicos -*sic*- es que no hay enunciación que no surja de un *determinado inconsciente ideológico*. El inconsciente ideológico que nos produce, produce todo también: desde la escritura al sexo (y no hace falta aludir a Lacan para indicarlo).

Es preciso de nuevo plantearnos pues las dos cuestiones previas ya establecidas: el preguntarnos *antes* de las preguntas y el establecer qué significa la *sílab del no*.

Pues, evidentemente, habíamos dejado colgado en el aire un problema decisivo: hemos venido detallando sistemáticamente la quiebra de la cosa literaria (en tanto que *lenguaje en sí*) a propósito de lo que se ignoraba en España (la quiebra de su legitimación teórica) pero ¿cómo *trabar* esa legitimación teórica con la propia práctica ideológica a la que acostumbramos a llamar poesía? ¿Cómo se derrumbó en la práctica la imagen del lenguaje poético en sí?

### V. Cuarta parte / cuarto emblema sintomal

Decía que nos habíamos olvidado de algo que estaba ahí al lado, oculto en la esquina. Este lado: de nuevo *la sílab del no*. En el capítulo XXV del libro primero de los **Ensayos**, Montaigne había dejado caer, como al desgaire, un par de líneas absolutamente decisivas: que su amigo La Boetie había señalado cómo los asiáticos (*sic*) se atenían a la servidumbre voluntaria porque no sabían pronunciar *la sílab del no*.

Servidumbre, o sea, todo lo contrario al sujeto libre. Por supuesto que La Boetie (en su libro **Contra Uno**) entraba de lleno en la política y en las luchas religiosas de la época. Pero ¿por qué Montaigne usa esa frase terrible, *la sílab del no*?

Hay una radical ambigüedad aquí, sin duda. Dice Marx que para que el dinero se convierta en capital, es preciso que el poseedor del dinero se encuentre en el mercado libre con el trabajador libre, esto es, libre de todo. De manera similar, para que el sujeto poético se pueda establecer, es preciso que se encuentre en el horizonte de la ideología con esa maravillosa falacia que es la libertad. De nuevo el sujeto *libre de todo*. Ahí, obviamente, la verdadera constitución del sujeto libre poético: *la poesía sería lo más íntimo, lo más verdadero de ese sujeto libre*<sup>2</sup>. Y, en efecto, así lo construyó la crítica. El lenguaje poético, en tanto que última verdad del lenguaje, de la nación, del individuo, la verdad indiscernible encarnada en el sujeto.

Pero no deja de ser sospechoso en su urdimbre más sombría que Montaigne, el creador del yo, se fijara precisamente en el hecho de que ese *yo* tuviese como sombra desdibujada la huella de la otra sílab: no la del *sí*, sino la sílab del *no*<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup>Lo más íntimo, o sea, lo más privado, lo más maravilloso o sensible: cosa, pues, de homosexuales o mujeres, y cada vez más conforme iba desapareciendo la poesía público/épica, desde Milton a Wordsworth etc. Y por supuesto conforme iba desapareciendo la poesía como mérito público y utilidad económica, claro.

<sup>3</sup>Si para ser *libre* se tiene que aprender *la sílab del no*, resulta indudable que el sujeto libre debe arrastrar consigo, en su construcción, esa *sílab del no* como su sombra permanente.

Lo planteó igualmente luego Diderot en **El sobrino de Rameau**. Una mañana sale a pasear, deja vagar su imaginación libremente (fuera de los cánones, como hacen los libertinos, dice: es la mejor definición del libertinaje que conozco), llueve, entra en un café de ajedrecistas (*id est*: la lógica) y allí se pasa horas y horas (Félix de Azúa lo ha descrito con pulcritud) hablando con el monstruo, el irracional, el inútil sobrino de Rameau (el antiguo músico favorito de la corte de Luis XIV, el que había desplazado a Lully): ¿Por qué dialogan, charlan durante horas el yo de la razón -o el de la poesía lógica- con el que es su otro, su irracional? (¿o se trata de un monólogo, como en **El sobrino de Wittgenstein** de Th. Bernhard?).

La respuesta a Diderot la daría Rimbaud, como es obvio, a fines del siglo siguiente. Aquella fórmula poética única: “Je est un autre”.

Nerval no estaba menos loco que Rimbaud. Arrastraba una langosta por París, atada a una correa como si fuera un perro. Y escribió por eso **Al dictado de la locura**. Rimbaud no volvió a coger la pluma más que para anotar los esclavos y las armas con los que traficaba en África. Cambia de vida, o sea, cambia de escritura. Pero la diferencia era abismal, Nerval había escrito “Je suis l'autre”. Ahí no había problema: el yo poético seguía existiendo. Rimbaud, en cambio, disloca la sintaxis para ponerlo todo patas arriba -o destrozar la cacharrería: “Je est un autre”.

*Yo es un otro* es, en efecto, el lenguaje de la histérica que Freud descubrió mucho más allá de la experiencia del diván. Nuestro propio yo es un otro.

Si decíamos:

a) Toda formación discursiva moderna depende de la construcción del sujeto libre.

b) Si todo sujeto poético está construido (o producido) tanto por el inconsciente ideológico (derivado de las nuevas relaciones sociales capitalistas) como por la crítica que lo normativizó (el lenguaje poético igual a la intimidad última del lenguaje o del sujeto).

c) Todo esto se venía abajo desde esta simple frase: “je est un autre”. La sospecha que se inscribía en la construcción del yo de Montaigne se confirmaba ahora definitivamente con Rimbaud: el yo no se construía a partir de la sílaba del sí, sino del maldito estigma que se arrastraba desde adentro: *yo es un otro*, es decir, *la sílaba del no*.

d) Fue entonces (a principios de los *horribles ochenta*) cuando nos empezamos a dar cuenta de que la *pacificación* lo había cambiado *todo de sitio*, como en otro aspecto lo había señalado Benedetti. En los años 80 se nos presentó esa contradicción insoportable que acabo de señalar más arriba: la práctica poética quería decir *sí* (dijo sí en la mayoría de las ocasiones, es decir, no dijo nada) pero la práctica teórica -pese a su conservadurismo innato- había introducido ya una

brecha irreversible: no se podía volver *a lo de antes*, porque el *lenguaje poético "en sí"* carecía de legitimación.

Nos dimos cuenta de otra serie de cuestiones básicas: que hacer un poema consiste, por ejemplo, en construir una verdad objetiva más allá de la relación sujeto/objeto. El sujeto no puede construir el objeto porque empieza por no existir (¡esa ilusión de las formas *a priori* del kantismo!) sino que él mismo es un objeto/objetal (sus pesadillas, sus fantasmas, sus fragmentos, sus deseos sin lugar), algo pues que no puede *proyectarse* (ni como expresión, ni como ilusión) en el objeto/objetivo que es el texto.

O de otro modo: el poema es siempre una respuesta (evasiva) a una pregunta que el (supuesto) sujeto se ha hecho sobre sí mismo, es decir, sobre la realidad ideológica y el inconsciente que lo constituye a él: *el valor de su autoría -sic-* consistiría pues en su capacidad de interrogación, de análisis, de esa realidad ideológica que lo arrastra hacia la pregunta primaria (de ahí la necesidad de corregir, reescribir, releer), como obliga al lector no a reconstruir el texto (la supuesta respuesta), sino al enigma que se esconde en él, esa pregunta básica que jamás tiene respuesta (de ahí la obligada *ambigüedad poética*: los poemas de amor de un heterosexual como Neruda *sirven* tanto como los poemas de amor de un homosexual como Lorca). En el ámbito de la ideología (de la poesía: su deseo y su silencio) es la propia ideología la única realidad productiva y/o productora: su inconsciente como generador de un objeto inasible.

No: la poesía no se había pacificado<sup>4</sup>. Había dejado de ser un lenguaje en sí, aunque la mayoría en los ochenta se empeñara en decir sí a ese lenguaje fantasmal que acababa por no descubrirse sino como lenguaje del poder (¿qué lenguaje no lo es, si es hegemónico?). La *pacificación* no podía, pues, implicar un volver atrás. Deleuze llevaba toda la razón: la poesía es siempre *nómada*, porque o vive de la contradicción del sentido, o no vive. Y el sentido -su límite- cambia a cada instante. Está escrita en el viento de la historia y por tanto es inútil tratar de fijarla -de *topologizarla*- en cualquier oasis. Aunque ella conozca muy bien su territorio: los pliegues, insisto, de la realidad ideológica y de su inconsciente.

## VI. Quinta parte / quinto emblema sintomal

En consecuencia: si partíamos de la base de que la poesía a) es un discurso ideológico, construido -o reglamentado- por la Norma crítica, pero estructurado desde la experiencia *nómada* de ese fantasma imaginario que es el *yo libre* (corroído por -o sustentado en- la *sílabas del no*), b) habría que concluir entonces

---

<sup>4</sup>Pues es evidente que tal pacificación -o normalización en líneas generales, como le hemos venido llamando- implicaba también, qué duda cabe, una *neutralización* estético/ideológica y una *fijación* ahistórica del canon de la poesía: *lo mismo* siempre habría sido *lo mismo*.

que para la poesía no hay más realidad vital que la ideología, *id est*, lo que se vive a través del inconsciente ideológico; y que c) por tanto no habría más posibilidad *experiencial* que la *aceptación* o *transformación* de ese mismo inconsciente ideológico (en todos sus niveles: en su escritura, en su estética, en su diversidad de relaciones vitales, en su propio interior...).

En los 70-80 la realidad ideológica vital había trastocado en efecto todos los papeles, tanto respecto a la práctica poética como respecto a su Norma crítica de legitimación. El *experiencialismo* de la generación de los 50 había supuesto, sí, una cotidianización concreta de la experiencia y sus lenguajes, pero sólo a nivel empirista (aún cuando se pretendiera realismo crítico), es decir, manteniendo aún el esquema de la dicotomía entre la vida y la poesía, entre la literatura y la realidad. Ahora, en cambio, todo había cambiado: la poesía empezaba a considerarse como una forma de vida (una forma de vida ideológica tan real como cualquier otra) y el nuevo *experiencialismo* cambiaba pues de sentido al partir de la nueva perspectiva ideológica (y de escritura) en que se inscribía.

También había cambiado drásticamente la realidad vital: el provincialismo nacionalista empezó a derrumbarse ante la obviedad del *mercado-mundo* determinante; la imagen del sujeto libre se había hecho añicos; y lo que es más: la relación privado/público (siempre decisiva) se había trasladado ahora *también al interior de lo privado*, bajo la fórmula clave de *subjetividad/representación*, y en torno a dos formas básicas, mercantilismo vs. idealismo y sus formas representativas.

A) *Idealismo*: la pasión subjetiva, pero exteriorizada representativamente, por lo estético, la belleza y la música, los viajes, las drogas, la naturaleza, el budismo y otras místicas, etc. B) *Mercantilismo*: la pasión subjetiva, pero exteriorizada representativamente, por el cuerpo, la posesión de cosas, las tarjetas de oro, las fiestas, el estatus... (el sexo se repartía entre ambos ámbitos). Este fue el verdadero cambio social que preanunció, y prolongó, el mercado-mundo del posterior *nuevo orden*: la introducción de la dicotomía privado/público en el ámbito mismo de lo privado. Con lo cual no sólo el sujeto libre se tambaleaba sino que la *secularización burguesa* que había dejado sin sentido a su vida, obligaba ahora a buscar un sentido nuevo tanto para el propio *interior* (reconciliación consigo mismo) como para la representación ante el *exterior* (quizás de ahí las diversas teorías sobre el *simulacro* y la *seducción*). Sólo que con un matiz clave: esta reduplicación de la ideología privado/público (en el interior de lo privado) no suponía en absoluto que el Idealismo fuera *lo poético*, y el Mercantilismo (o materialismo capitalista) *lo prosaico*. En absoluto: como lo muestra la realidad establecida (y su legitimación a través de los *media*) resulta obvio que para un mercantilista su BMW es su verdadera *poesía* (y en absoluto la prosa de la vida) tanto como un parque protegido para el idealismo naturista

o como una caricia melódica de Mozart para los panesteticistas, etc.

Ahora bien, y aquí lo decisivo: si la dicotomía privado/público se había introducido en el interior de lo privado ¿por qué lo privado no se iba a introducir en lo público? Comenzó a esbozarse así una nueva teoría de lo político como algo subjetivo, de lo social como correlación de singularidades, de la *objetivación*, en suma, del yo, a través de sus fragmentos, en un nuevo discurso que podríamos llamar sin sonrojo una *escritura del yo objetivado*, o una *nueva épica subjetiva*. La nueva escritura del *yo objetivado* (épico/subjetivo) que señaló por ejemplo Luis García Montero al enfrentarse al emblemático verso decimonónico del triste Padre Arolas (“Sé más feliz que yo”) y transformarlo en este nuevo inconsciente ideológico del yo objetivado: “Soy más feliz que yo”.

Quizás fuera el predominio aplastante de lo económico lo que introdujo la división privado/público en el interior de lo privado. Quizá fuera el impulso ideológico lo que introdujera a lo privado en el interior de lo público. De cualquier modo, y como dice Toni Negri, se trataría de crear una subjetividad alternativa, fuertemente ontologizada, en torno a la colaboración y la cooperación, frente al individualismo disgregativo, destructivo en su competitividad, creado por el capitalismo del Estado y el Mercado mundial. Tal subjetividad alternativa sería, obviamente, la base de esa *épica subjetiva* de la que hablamos.

50

## VII. Epílogo

Fue así, en fin, como nos fuimos dando cuenta de que no había un despertar “en la mañana del día que has aguardado durante toda una vida”. Fue en la dialéctica entre decir adiós al pasado y decir adiós al mañana como se empezó a pensar en la *otra sentimentalidad* a raíz del presente<sup>5</sup> (en todas sus varias diversificaciones: poéticas, ideológicas, sociales). Una manera distinta de ver el mundo, sintiéndolo, viviéndolo más allá de la dicotomía kantiana entre Razón/Sensibilidad. Y a raíz de la necesidad de introducir lo privado en lo público: una *otra* concepción de la poesía, del sujeto y de la vida; fue primero un grupo más o menos homogéneo (Javier Egea, Luis García Montero, Teresa Gómez, Jiménez Millán, Inmaculada Mengíbar, Ángeles Mora, Álvaro Salvador...), un grupo que, lógicamente, se iba a ir desparramando (o encontraba sus prójimos/próximos) en otros ámbitos andaluces (Salvago, Benítez Reyes, Fernández Palacios...), madrileños (Benjamín Prado), catalanes (Pere Rovira), gallegos (Ramiro Fonte).

---

<sup>5</sup>Hoy casi nadie habla ya de la otra sentimentalidad. Por diversas razones -algunas bastante obvias- el término se fue aguando paulatinamente, convirtiéndose primero en la *otra sensibilidad* (o sea, remitiéndolo a los orígenes kantianos ¡con los que se había pretendido romper!) y posteriormente transformándose en la *nueva sensibilidad*, y asimilándolo así fácilmente con la tradición clásica (aunque se tratara de la honestísima tradición machadiana). Pero tampoco era ese el caso.

Por ejemplo, a partir de la *Albada* de **El mal poema** de M. Machado y la *Albada* de Gil de Biedma. La metafísica de Manuel Machado (el día y la noche como contradicciones insuperables entre sí; el alba como frontera definitiva: “y el terminarse las peleas/ con transacciones lamentables/ y el hallar las mujeres feas/ y los amigos detestables”)<sup>6</sup>. El dejar de soñar cuando nos vamos a acostar: todo esto se transformaba en algo completamente diferente en J. G. B.; no había ya ruptura entre el alba y la noche, sino en tanto que la simple cotidianidad de cambiarse de traje y la brutalidad normal del portero que llama y que despierta. (Los eneasílabos malditos de Manuel Machado sí que tenían que ver, analógicamente, con la recuperación de la sextina catalano/provenzal de J. G. B.).

Acaso el secreto no estuviera quizás ni en la bohemia metafísica de Manuel Machado ni en la cotidianidad cínico/tierna de J. G. B., sino precisamente en el signo que flotaba entre las diferencias y que, en efecto, diferenciaba/unía a ambos poetas: el alba como frontera insoportable o como simple cotidianidad que suena a pájaros cabrones, a flores aún sin colocar y que duele.

Lógicamente a la descendencia -transformada, como he dicho- de esta cotidianización de la poética, establecida en el paradigma de los 50, se la acabaría por llamar (nueva u otra) *poesía de la experiencia*: más granadinos (Justo Navarro o José Carlos Rosales); más andaluces (como Lamillar o Abelardo Linares), o vascos (Jon Juaristi), valencianos (Carlos Marzal) y los más jóvenes, Luis Muñoz, Álvaro García, Vicente Gallego, Mesa Toré... O los aún más jóvenes: el magisterio indudable de R. Alberti, Ángel González o de Francisco Brines.

Pero, por supuesto, no se trata de una nómina, por lo demás suficientemente estudiada como indicábamos al principio. Y una serie de grupos que lógicamente, y como debe ser, aún manteniendo sus afinidades electivas, se ha disuelto en cada singularidad peculiar que busca su propio camino... quizás, sin embargo, para alcanzar a la larga un único horizonte común, como los *nómadas*.

Lo único que me preocupaba, desde este final, era precisamente cómo volver a pensar desde el principio: cómo pensar un *antes* de la pregunta ¿qué es la poesía y su sujeto?; ¿cómo inscribirse desde la nueva escritura poética en la *sílaba del no* sabiendo, dialécticamente, que lo que se pretendía decir era *sí* con todas sus contradicciones al otro mundo que intentaba crearse en el presente? ¿Quizás habría que dejar de hablar del personaje poético ficticio para ponerse a hablar de

---

<sup>6</sup>“Transacciones lamentables” es un verso tan absolutamente genial que borra en sí mismo todos los planteamientos sobre el lenguaje poético en sí. Maiakovski, en un texto titulado “Malas costumbres”, recordaba cómo su padre le hizo recitar en un cumpleaños un poema titulado “La contienda” de Lermontov (un gran poeta, por otra parte) donde aparecía la línea “rocas congéneres”. Y añadía Maiakovski: “No sabía lo que era un congénere y nunca después me he encontrado con un *congénere*. Luego me explicaron que eso era lo *poético*. Desde entonces lo detesto”.

la subjetilvildad/objetividad (o de la individualidad vital como poética de la escritura, más allá *-antes-* de la división entre lo privado y lo público), o quizá esa introducción de lo privado en lo público a la que hemos llamado *épica subjetiva*? De cualquier modo, un *otro mundo*, o sea, un *otro nombre*. Por eso, el verso que desde esta perspectiva me ha conmocionado desde dentro y para siempre, no podía ser más que este:

Qué raro que me llame Federico.