



Malos Tiempos Para La Lírica: Poesía Y Cancelación Del Espacio Público

Citation

Varon Gonzalez, Carlos. 2015. Malos Tiempos Para La Lírica: Poesía Y Cancelación Del Espacio Público. Doctoral dissertation, Harvard University, Graduate School of Arts & Sciences.

Permanent link

<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:17463125>

Terms of Use

This article was downloaded from Harvard University's DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Other Posted Material, as set forth at <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:dash.current.terms-of-use#LAA>

Share Your Story

The Harvard community has made this article openly available.
Please share how this access benefits you. [Submit a story](#).

[Accessibility](#)

Malos tiempos para la lírica: poesía y cancelación del espacio público

A dissertation presented

by

Carlos Varón González

to

The Romance Languages and Literatures Department

in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

Doctor of Philosophy

in the subject of

Romance Languages and Literatures

Harvard University

Cambridge, Massachusetts

December, 2014

© 2015 Carlos Varón González

Luis Fernández Cifuentes

Carlos Varón González

Malos tiempos para la lírica: poesía y cancelación del espacio público

Abstract

This dissertation studies the sociopolitical place of poetry in Transatlantic Hispanic culture within different crises of the public realm in the wake of the Spanish Civil War. It locates a tradition of authors who question autonomy as “integrity” or “wholeness” and who produce “broken”, “unfinished”, “absent” and “unimaginable” poems. The investigation of this trope helps discover how literature understands itself in relation to war, concentration camps, dictatorship, and post-dictatorship. Authors include: César Vallejo, María Zambrano, Max Aub, Gabriel Ferrater, and Roberto Bolaño.

TABLE OF CONTENTS

Title page	i
Copyright	ii
Abstract	iii
Table of contents	iv
Reconocimientos	v
Introducción	1
Capítulo I. El sacrificio esencial de la Segunda República: de “Pedro Rojas” a <i>La tumba de Antígona</i> .	13
Capítulo II. La imaginación concentracionaria: testimonio visual y ficcionalidad en <i>Diario de Djelfa</i>	78
Capítulo III. Gabriel Ferrater y el “Poema inacabat”: la finalidad de un poema sin fines	131
Capítulo IV. Roberto Bolaño: la retirada de lo poético	172
Appendix - Poemas de <i>España, aparta de mí este cáliz</i>	236
List of figures	239
Bibliography	240

Reconocimientos

Me gustaría expresar mi gratitud a los profesores, colegas y amigos que han hecho posible que esta tesis esté “menos inacabada”. Mi comité, compuesto por Luis Fernández-Cifuentes (Harvard University), Brad Epps (King’s College, University of Cambridge) y Tony Geist (University of Washington), ha pasado por varias etapas, planificaciones y pre-planificaciones de este proyecto y le ha dado forma tanto con sus comentarios, sus correcciones y sus preguntas como lo hizo, mucho antes de que escribir una tesis pasara siquiera por mi cabeza, con sus lecturas de Galdós, la generación del 27, Clarín o Goytisolo.

Releyendo la tesis, me doy cuenta de que en muchos momentos del texto, continúo implícitamente conversaciones que he mantenido y espero seguir manteniendo mucho tiempo con José Rabasa, Sergio Delgado, Daniel Aguirre, Christie McDonald y Susan Suleiman (Harvard), Leigh Mercer (Universidad de Washington) e Isabel Giménez Caro y Miguel Gallego Roca (Universidad de Almería). Agradezco a Joan Fox (UW) y María Luisa Parra, Adriana Gutiérrez y Sandra Naddaff (Harvard) la oportunidad de trabajar con ellas y que me enseñaran a enseñar. He canibalizado durante años la energía, el entusiasmo y la disposición de mis estudiantes y las conversaciones sobre lengua y literatura, cultura popular, arte, cine, Unamuno (con Kiernan Michau) o Bolaño (con Rebecca Elliot) me han enseñado a leer con los demás aun cuando estoy solo. En muchos momentos durante los últimos siete años, la ayuda de Mariano Siskind me ha sido fundamental en lo intelectual, lo profesional y lo personal. Además, tiene buen golpeo de balón con la derecha.

A Melissa Machit le debo una metáfora, la de la red que conformamos los estudiantes e instructores de este y otros departamentos: sea cual sea el problema que uno tenga, el entramado es tan intrincado, que, entre todos, se encargan de no dejarlo caer a uno y, entre todos, la red se mantiene en su lugar. Pensando (con desorden premeditado) en Eduardo Ledesma, Celeste Moreno, Adam Muri-Rosenthal, Caroline Laurent, Mona El Khoury, Marta Llorente, Eloi

Grasset, Sergi Rivero, Eléna Feijóo, Ernest Hartwell, Sanam Nader, Luis López, Julianne VanWagenen, David Yagüe, Antonio Arraiza, Juan Torbidoni, Simos Zenios, Franck Andrianarivo, Grégoire Menu, Alberto Castillo, Ana Yáñez, Teresa Gómez, Max Seawright y la propia Melissa, me es imposible no estar de acuerdo. A sus nombres habría que añadir los de Maud Schmitt, Marina Cayuela, María R. de Apodaca, Esther Quiñones, Paqui Martínez, Christina Hevia, Cascade Lineback, Juan Pablo Rodríguez-Argente del Castillo, Luis Corujo, Vanessa San Román, Javier Rodríguez, Azucena Ledezma, Kevin Bookhamer, Elena Carrión, Chris Eldrett y Mardou. Lo más entrañable de este tiempo, ha sido haber pasado el rato, día a día, con ellos. Rosario Hubert terminó llevándome a la quinta de Victoria Ocampo, pero también fue la primera que me llevó al Gato Rojo, el día que llegué a Harvard. Morgane Kieffer y Kyle Hall me dejaron que los llevara a ver películas de Preston Sturges y me hicieron una fiesta de cumpleaños en un castillo de Borgoña a cambio de una firma. Jorge Téllez, Lotte Buiting y yo hemos discutido nuestros proyectos de investigación (que es como llamamos a lo que estamos leyendo) en Cambridge, Nueva York, México, Chicago, Utrecht y Philadelphia. Mil veces, a partir de la noche del día que empezamos la orientación, Ana Tribín y Andrés Sanín y yo hemos arreglado el mundo con ideas brillantes que era fácil tener estando juntos. Mati tiene mucha suerte, y ellos con ella.

Quiero reconocer el apoyo infinito que he recibido siempre de mi hermano y de mis padres. Las conversaciones, las bromas, el esfuerzo por hacerme la vida más fácil, aunque fuera a distancia, han sido lo que ha hecho posible el trabajo de casi una década en EEUU. A Cefe, que ha pasado por un trance similar, no tengo que explicarle lo importante que ha sido y si él se enorgullece de mí como yo de él, me doy por más que satisfecho. Recuerdo conversaciones con mi padre de camino al colegio sobre las noticias del día, que yo no terminaba de comprender, y cómo mi madre celebraba mi afición por la lectura a la menor oportunidad. ¿Cómo no dedicársela, si esta tesis no viene a ser otra cosa que leer y discutir?

Introducción

Cesárea Tinajero es uno de los personajes más memorables de la literatura hispanoamericana reciente, por su nombre, que adquiere una estatura mítica entre los protagonistas de *Los detectives salvajes* (ganadora de los premios Herralde y Rómulo Gallegos), por su físico imponente, por su carácter taciturno, por lo original de su obra poética. Pero el lector la recordará *a pesar de que* su presencia en la novela es relativamente menor. Se menciona de inmediato, en la página trece, a la poeta apócrifa y se habla de ella de manera constante durante las primeras dos secciones de la novela. Sin embargo, no aparece hasta el final de la misma, después de una búsqueda de casi seiscientas páginas, en la página quinientos noventa y ocho. Seis páginas más tarde, ha muerto de dos balazos. Lo que sigue es su único poema conocido, “Sión”:

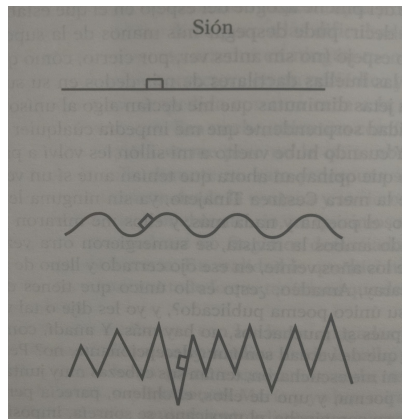


Figure 1

Su obra, como su presencia en la novela, es breve, mínima, pero significativa. Escribió, si se puede decir así, este poema justo antes de abandonar la poesía y perderse en un pueblo olvidado en el desierto de Sonora. Cuando los protagonistas de la novela encuentran el poema, intervienen sobre la imagen. Lo que añaden, desvelando el “contenido” del poema conforme lo alteran, es una vela al barco. Es posible que “Sión” sea la abreviatura de navegación, sugieren. Pero esta interpretación no termina de resolver la adivinanza. Van

proponiendo alternativas: quizá es el encefalograma de Achab, aunque quizá, por qué no, sea el de la ballena; quizá la figura original, sin velas, no fuera un barco, sino un ataúd a la deriva; quizá el poema de Cesárea Tinajera es en realidad la encarnación de un cuento de Alfonso Reyes; quizás es, dicen, la desolación de la poesía.

Esta última interpretación me resulta particularmente atractiva. Después de todo, es el último de los elementos de la lista y, por tanto, quizá, su conclusión, después de la cual los tres interlocutores, poetas que raramente escriben poesía, beben mezcal “Los asesinos” a la salud de Cesárea Tinajero. Pero también ilustra una de las comprensiones hegemónicas de la poesía, en la que la poesía y quien la practica se convierten en un objeto de marginación social y económica en un mundo sin poesía. Ésta es una imagen popular de la poesía, al menos entre los poetas. Son, se supone, malos tiempos para la lírica, sean los del totalitarismo nazi (Brecht) o los de la banalidad posmoderna (Golpes Bajos).

Mi tesis asume que ésa y otras creencias sobre la poesía, desde la métrica que le corresponde hasta su función social, pasando por los temas que le puedan ser propios o su presencia en otros textos y medios, dialogan con la imaginación política de su tiempo, estableciendo con ella una relación dialéctica (Fradinger). La poesía y cómo la imaginamos son un satélite más en la constelación de nuestras ideas políticas. La literatura define cuestiones políticas básicas como qué es un autor y cuál su relación con el texto que escribe, su audiencia y la red de mediaciones tecnológicas que la determinan, y se define en referencia a tales cuestiones. La estructura narrativa de textos como *Los detectives salvajes* no hubiera sido posible sin la compleja red de eventos, ideas, debates e inscripciones políticas que sobredeterminan la novela, tales como la memoria de Guerra Sucia, el fin de la Guerra Fría, etc. Al mismo tiempo, la novela se convierte en una respuesta a ese estado de cosas.

En mi tesis, leo así una serie de textos canónicos (*España, aparta de mí este cáliz*), textos marginales de autores canónicos (*Diario de Djelfa, La tumba de Antígona*), y textos

canónicos de literaturas menores (“Poema inacabat”), así como los de un autor contemporáneo con gran éxito de ventas y de crítica, como Roberto Bolaño. Mi lectura revela un tropo común en poemas, novelas, textos dramáticos y ensayos a ambos lados del Atlántico: este corpus (en el que se podrían incluir otras obras canónicas como *Luces de Bohemia* o *Paradiso*, o menos conocidas, como *Juan sin versos*, de José María Pemán, *Poetry is dead*, de Luna Miguel, o *Los ingrátidos*, de Valeria Luiselli) tiende a concebir la poesía no como una presencia completa y estable, algo que está ahí a nuestro alcance, sino como el fragmento de un todo ausente, el boceto de un modelo inacabado, el resto de un objeto roto en pedazos, el rastro de una fuga.

En estos autores hallamos una insistencia a veces obsesiva en escrituras y lenguajes que surgen de un sacrificio humano, versos inimaginados o inimaginables, poemas inacabados y poetas desaparecidos o desaparecidas. En los textos encontramos el intento de memorializar la muerte de los voluntarios de las milicias republicanas (Vallejo); a Antígona, que representa una razón poética silenciada por la tradición occidental de pensamiento filosófico y político (Zambrano); la tensión entre representación y ficción en el testimonio gráfico y poético de los campos de concentración (Aub); un poema que medita continuamente sobre su propia escritura y su inacabamiento en la Cataluña franquista (Ferrater); y los poetas sin poemas, ausentes, o mudos, de Bolaño.

Llamo “retirada de lo poético” a este tropo por tres razones. La primera es que los propios textos presentan la ausencia de lo poético (del poema o el poeta) en referencia a una presencia plena anterior (perdida) o posterior (prevista, deseada). Segundo, la desaparición de la poesía como presencia no es nunca absoluta, sino que deja siempre algo tras de sí, un rastro que inspira, como una pulsión, los textos que leemos. Por último, tercero, adelantando mi hipótesis, la retirada de la poesía responde al mismo impulso de lo que Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy llaman la “retirada de lo político”.

De acuerdo con estos autores, en Occidente hemos olvidado la posibilidad de cuestionar y debatir públicamente las condiciones de posibilidad implícitas en los tipos de metas, agentes y medios de lo que consideramos político. Schmitt y Arendt llaman a esas condiciones implícitas “lo” político. La tradición occidental ha concebido lo político como el antagonismo entre amigo y enemigo (Schmitt, Mouffe), como contrato social (Hobbes), como el gobierno de los expertos (Platón, Strauss), como virtud republicana (Rousseau, Arendt), o como práctica estética o simbólica (Rancière, Lefort).

La retirada de lo político tiene su contrapartida literaria en la retirada de lo poético. En la práctica Occidente sigue teniendo política y poesía, pero hemos perdido el ámbito y las prácticas desde los que la política y la poesía devienen prácticas significativas (tanto en el sentido de que sentimos que hay algo en juego en ellas y tiene sentido que participemos de ellas de manera apasionada, como en el sentido de que son prácticas a través de las cuales podamos producir significantes, prácticas y agentes políticos inéditos). Sin embargo, la retirada de lo político es también la apertura de un espacio imaginario desde el que cuestionar los fundamentos de la política realmente existente. Sostengo que dar nombre a las insuficiencias de la palabra poética respecto de la historia, la violencia o la economía, es también un intento de reclamar (y disputar el sentido de) lo poético. Si estos son “malos tiempos para la lírica” también son tiempos en los que la lírica nos ayuda a imaginar un espacio público posible.

Hannah Arendt define el espacio público como un

space of appearance in the widest sense of the word, namely, the space where I appear to others and others appear to me, where men exist not merely like other living or inanimate things but make their appearance explicitly. This space does not always exist, and although men are capable of deed and world, most of them—like the slave, the foreigner, and the barbarian in antiquity, like the laborer or craftsman prior to the modern age, the jobholder or businessman in our world—do not live in it. No man, moreover, can live in it all the time. To be deprived of it means to be deprived of reality, which, humanly and politically speaking, is the same as appearance. To men the reality of the world is guaranteed by the presence of others, by its appearing to all; “for what appears to all, this we call Being,”

[Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 1172b36] and whatever lacks this appearance comes and passes away like a dream, intimately exclusively our own but without reality (HC 198-199).

Lo que Arendt intenta delinear es una fenomenología política que privilegia la presencia entre los otros (en los términos de Nancy la com-parencia) del sujeto como el momento determinante de la existencia humana y la política como acción colectiva. Somos realmente quienes somos entre los otros, discutiendo y existiendo la composición y prioridades de la *polis*. Para entender mejor el concepto, podemos partir de qué *no* es el espacio público.

Que nuestra identidad se revela en el espacio público no se refiere a un reconocimiento legal del Estado como ciudadano. El espacio público es efímero, y no puede identificarse con unas instituciones legales concretas, cuyo componente regulatorio y normativo, en el mejor de los casos, está en una tensión productiva con el espacio público. En gran parte, aunque no exclusivamente, el espacio público pone en cuestión qué significa ser un ciudadano, la pertenencia a una comunidad política; cuáles son los requisitos, los derechos y deberes de la ciudadanía. El espacio público es el lugar material o simbólico en el que esos criterios se cuestionan con resultados imprevisibles. Es una práctica independiente, aunque no necesariamente incompatible, con las instituciones. Siguiendo con el ejemplo de la ciudadanía, podemos explicarlo en los términos de Rancière: la ciudadanía institucional es una categoría “policia”, en tanto que tiende al ordenamiento de las subjetividades, privilegiando a unas sobre otras o atribuyéndole a cada una prácticas y espacios que le serían propias, mientras que la “política” sería aquello que, precisamente, cuestiona el ordenamiento de la “policía” (siempre en el sentido de Rancière).

Aunque el espacio público es el espacio que Arendt privilegia, no es el único espacio importante. Es fácil entender como una existencia política sin interrupción, en la que todos los gestos cotidianos tuvieran una significación inmediatamente política, puede derivar

fácilmente en un panopticismo *à la 1984*. Por otro lado, y quizá más importante, la distinción privado / público es una ficción performativa que nos permite decidir qué debe ser objeto de debate público y qué una decisión particular (de un individuo o de una asociación privada). Lefort (50) sostiene que, de hecho, Arendt llega a su definición de espacio público por vía negativa: el espacio público es lo opuesto al nacional-socialismo y los campos de concentración. Enfatiza la distinción entre política, saber (en el sentido de verdad o *episteme*) y ley; acepta la división y el conflicto como condición *sine qua non* del espacio público; rechaza tanto la fantasía de una sociedad orgánica como una entidad trascendental (Dios, Patria, Verdad, etc.) como fundamentos de la comunidad política. Como ella lo entiende, se está apartando de una tradición de pensamiento político occidental que concibe la política como la fabricación o producción (*poiesis*) de unidad y armonía sociales. Las “desarmonías” que esa concepción pretende reprimir cambian según la época y el lugar. Quizá las que nos son más familiares sean el cuestionamiento de la religión, la identidad, la lengua, las relaciones económicas, sociales o sexuales hegemónicas o tradicionales de un Estado.

Entender el espacio público Arendtiano como una negación del régimen nacional-socialista, permite desvelar y explicar los puntos ciegos de su pensamiento. El nazismo se apoyaba en un nacionalismo particularista y racista como uno de sus puntos fundamentales; Arendt sospecha de toda afirmación identitaria. El nazismo tenía como una de sus preocupaciones la situación económica de Alemania; para Arendt, la economía es por definición un asunto privado. Estas sobrecorrecciones son los aspectos más polémicos de la teoría arendtiana. El primero está en tensión con desarrollos históricos posteriores como el Movimiento por los Derechos Civiles (con cuya estrategia disentía, si no con sus objetivos) o la segunda ola del feminismo, y toda política identitaria, en general. El segundo, la estricta autonomía que Arendt quiere reservar a lo político, invita las acusaciones de formalismo según las cuales apenas nada entra en el espacio de lo político tal y como ella lo circunscribe.

Eso no le ha impedido formar parte del aparato crítico de feministas como Bonnie Honig o Judith Butler y de un teórico de los movimientos sociales como Rancière. Desde distintos ángulos, Arendt les ofrece a estos y a otros autores una teoría inmanente de la democracia realmente existente (por inmanente, me refiero a una crítica que no se apoya en valores trascendentales, no debatibles públicamente, como Dios, la nación o, incluso, la revolución), y del conjunto de prácticas y expectativas inconscientes que la determinan. Para Honig, la descripción de la acción política como acto performativo (debatir, derogar, proclamar, juzgar), que rechaza agentes, espacios o temas políticos predeterminados invita a una crítica arendtiana de Arendt y su distinción constativa entre lo privado y lo público. La insistencia en lo performativo y lo innovador de la política arendtiana permite entender la actividad del espacio público como la interrupción de identidades preestablecidas, y no como la proscripción de toda identidad del ámbito de lo público (1995 144-150). A Butler, que cita a Honig, le interesa una forma de subjetivación estrictamente social y la idea de la acción política como acción concertada con los demás (que ella desplaza sobre el propio cuerpo) (Butler y Spivak, 24-26; Butler y Atanasiou 122-3, 179). Con Arendt, Rancière comparte la convicción de que la política trata de opiniones y perspectivas, no verdades, y que la democracia no es identificable simplemente con un sistema político, sino como una acción concertada espontánea y potencialmente disruptiva (Berkowitz web).

Una Arendt anti-identitaria coexiste con una Arendt que subraya el carácter contingente de lo político y que no prescribe ningún contenido. En el fondo, cualquier tema a priori social o económico puede según las circunstancias, alcanzar un carácter público. En el fondo, el espacio público pone sobre la mesa los presupuestos básicos de una comunidad política. La crítica al “totalitarismo blando” de las sociedades occidentales o a su totalitarismo latente o potencial, tal y como lo conceptualizan Lacoue-Labarthe y Nancy, por un lado, y Giorgio Agamben, por otro, se alimenta también de la importancia de la autonomía

(relativa) de lo político. ¿Quién y cómo se constituye una comunidad política? ¿A quién corresponde qué capacidades legislativas, ejecutivas y judiciales? En una comunidad que se define a partir de su carácter masivo, como la nación, ¿cuál es la relación entre el ciudadano, su voto y sus representantes? ¿Cuáles son los límites de la representación? El extraño, ¿es un invasor, un parásito o un huésped? ¿Cómo decidir quién se queda fuera, quién no pertenece, de los que comparten con los miembros de la comunidad un espacio geográfico concreto?

Cuestiones como éstas son seminales, propongo, tanto en el canon de la teoría política contemporánea (por lo menos en la continental) como en el de la literatura hispánica del siglo XX y XXI. La centralidad de cuestiones de ciudadanía, democracia y estado se puede percibir no sólo en el contenido de los textos literarios, sino en su estructura. Podemos mencionar varios ejemplos de los textos que me ocupan: el carácter “mudo”, inarticulado, del sacrificio central que figuras interpuestas deben interpretar y transmitir, en los textos que Vallejo y Zambrano consagran a la caída de la Segunda República; el poema como soporte de un espacio público imaginario en contrapartida a su cancelación ante la victoria y permanencia en el poder de Franco en Aub y Ferrater, o el rechazo a la sensación de armonía estructurada (disfrazada de prosperidad económica, de unidad social y de olvido) impuesta por las transiciones democráticas de las culturas postdictatoriales en lengua española, en Bolaño. Estos no son sólo una dramatización sublimada de los conflictos del siglo XX, sino prácticas activas, tomas de postura dentro de esos conflictos.

Desde ese punto de vista la relación de la retirada de lo poético y la retirada de lo político es alegórica. La retirada de lo poético es la representación literaria, crítica o no, de una serie de comprensiones de lo político (la soberanía, descrita en el primer capítulo), tecnologías de control social (el campo de concentración, descrito en el segundo), exclusiones simbólicas y político-legales (las mujeres, la nacionalidad catalana, en el tercero) y afectos (las dificultades al representar el trauma post-totalitario, en el cuarto). Pero la

retirada de lo poético, además de representarlas, es el lugar de encuentro de ideas, prácticas y representaciones políticas. Con los cuatro capítulos que componen esta tesis, intento añadirme a un tipo de conversación cada vez más frecuente en otras literaturas sobre la relación entre literatura y existencia social que, sin embargo, evite el rescate nostálgico de un pasado idealizado (Nickels, Nealon, Fradinger, Izenberg, Phillips).

He dividido la tesis en cuatro capítulos a partir de cuatro configuraciones políticas diferentes que resultaron de la Guerra Civil española: guerra, campos de concentración, dictadura y post-dictadura. Para examinarlas, utilizo autores que se han preocupado de ellas y, en la mayoría de los casos, plantean de manera explícita los límites expresivos de la literatura para tratarlas. En cada capítulo, aprovecho la filosofía política de Hannah Arendt o conceptos inspirados por ella (caso de Agamben y de los deconstruccionistas franceses) para ayudarme a delinear el tipo de asociación y participación políticas implícitas en el texto literario.

Así pues, el primer capítulo pone en diálogo la representación del sacrificio ante la República y la Guerra Civil en *España, aparta de mí este cáliz*, de César Vallejo, y *La tumba de Antígona*, de María Zambrano. Aunque los textos sean muy diferentes, presentan importantes puntos en común: la voluntad de renovar el tipo de discurso del que se sienten parte (poético y filosófico, respectivamente); la idea de que la República supone una innovación radical de las relaciones sociales y que es, al mismo tiempo, la víctima del sacrificio que las prefigura; la presencia de figuras con rasgos cristológicos sin que el discurso de ninguno de los dos obtenga su legitimación en Dios o en otras entidades transcendentales; y, por último, la reivindicación de la poesía a la hora de articular y memorializar a la víctima sacrificial junto a la constatación de la incompreensión generalizada del lenguaje poético.

Para intentar descubrir qué los une, me inspiro en la lectura que Hubert Dreyfus y Sean Kelly (que parten, a su vez, de Heidegger) hacen de Jesucristo. Según los filósofos americanos, Jesucristo encarna una reconfiguración de las prácticas de fondo (principios ontológicos

implícitos) que caracterizan a un “mundo”. El voluntario republicano y Antígona representan una reconfiguración similar que, en el contexto de la Guerra Civil, sugiere una lectura política: la República constituye un horizonte utópico e inédito de asociación política horizontal sin principios ni fines trascendentes. Las referencias a Cristo sacralizan la fundación de un nuevo tipo de poder republicano, intentando legitimar un tipo de poder secular, basado exclusivamente en la asociación de individuos en igualdad de condiciones. Aunque pueden encontrarse puntos ciegos en Vallejo (el género), Zambrano (la clase) y Arendt (la historicidad de la Revolución), los tres rechazan el fundacionalismo político (la idea de que haya un *arkhe* o un *telos* prepolíticos que legitimen el sistema) y sugieren que hay unos principios implícitos fundamentales que posibilitan nuestras ideas políticas que se pueden (y quizá se deben) transformar.

Tras la guerra, muchos exiliados españoles en Francia acabaron en campos de concentración. Max Aub fue uno de ellos y uno de los autores en español cuya obra ha trabajado mejor las complejidades específicas de la condición concentracionaria en obras como *Campo francés*, *Manuscrito cuervo* o *Diario de Djelfa*, del que me ocupé en el segundo capítulo. Aub dice ceñirse en él a la representación documental de la experiencia biográfica del autor en el campo de concentración de Djelfa (Argelia). Las fotografías que acompañan el texto parecen corroborar la veracidad de éste e ilustrarlo, pero terminan por complicar su estatuto ficcional. Un yo poético que se define por lo que ve, quién lo ve, y las dificultades eventuales que encuentra para ver (lo borroso, lo indistinguible), refuerza y socava, alternativamente, el sentido de que la imagen provee un asidero más estable entre el libro y la realidad. Sin embargo, enmarcándolo en la obra de Aub, vemos cómo existe en el libro una tensión entre el intento de reproducción de una verdad inalcanzable (la experiencia de los que no sobrevivieron el campo de concentración) y la producción de “verdades” que no se corresponden necesariamente con la verdad factual (y que Aub entiende como ficcionalización).

Desde la fenomenología política (Arendt) y la biopolítica (Agamben) podemos entender las paradojas políticas del campo de concentración como una espacialización de posibilidades

políticas latentes en los sistemas políticos occidentales y que Aub transforma en relaciones visuales en el texto. Pero también podemos entender que el libro de Aub va más allá de la constatación pesimista de la imposibilidad de testimoniar lo real. La creación de ficciones tiene mucho en común con la acción política según la entiende Arendt, la imagen en Aub es también imaginación de un espacio común desde el que memorializar e introducir en el espacio público a los que fueron privados de él durante la Segunda Guerra Mundial.

En el interior de la Dictadura, Gabriel Ferrater intenta reconectar con el ejercicio de la intelectualidad crítica e independiente en lengua catalana, que la dictadura impide mediante el control de los espacios de debate público. Ante la persecución del catalán como lengua literaria, la poesía catalana se había ceñido a un estilo archiliterario, formalizado. Ferrater disuena en ese entorno como escritor de poemas que pueden ser elípticos y ambiguos, pero en los que destaca el lenguaje coloquial como norma. En el tercer capítulo estudio su “Poema inacabat” (al que acompaña una “Tornada”). Son textos largos, digresivos, en los que se entrelazan los temas: un cuento sobre el amor de dos jóvenes de Reus, en el ambiente de la Cataluña provinciana de posguerra; la relación entre el yo poético y su pareja, Helena, en Barcelona; el comentario sobre la estructura del poema. Me interesa especialmente este último, aunque no se puede separar de las anteriores. Un poema “inacabado” comenta su propio inacabamiento, sin terminar de explicarlo.

Leo el inacabamiento del poema de Ferrater como el rechazo al acabamiento del debate público en el Estado español. Como intelectual crítico, Ferrater se imagina en una situación económica insostenible y apartada de la modernidad cultural. El inacabamiento del poema sintomatiza la incapacidad de solucionar esa situación a través de la poesía. Pero, al mismo tiempo, el poema ataca distintas teleologías que implican fines (*teloi*) tácitos, sean económicos (maximización del beneficio frente al poema como “exvoto”), sociales (el matrimonio como relación privilegiada entre hombre y mujer), o la literatura (la conclusión o “cierre” del poema). A través del inacabamiento, el poema de Ferrater extraña (“corroe”, en los términos del propio

Ferrater) distintas metanarrativas de la ideología dominante de su época, provocando la duda y la reflexión crítica sobre posibilidades alternativas.

En el último capítulo, paso de la poesía a las narrativas sobre poetas de Roberto Bolaño. Bolaño estructura la mayoría de sus novelas a partir de un poeta o varios poetas ausentes a los que los personajes principales buscan o sobre los que investigan. Cuando esos poetas se hacen presentes, perturban de forma inquietante o violenta la normalidad del resto de personajes, pero también revelan que la normalidad está fundada a partir de actos de violencia naturalizados. En distintos escenarios geográficos (Chile, España, París, México, etc.) e históricos (desde 1937 hasta el comienzo del siglo XXI), la poesía en estas novelas se define por estar siempre en otro lado.

La retirada de la poesía en la obra de Bolaño emblemata lo que en el contexto de la filosofía política Nancy y Lacoue-Labarthe han llamado retirada de lo político: la conversación sobre lo político (el establecimiento de una comunidad, cómo decidimos quién pertenece a ella y a quién excluye, qué objetivos sirve, cómo la definimos, cómo participamos en ella) ha dado paso a la conversación sobre la política (cuál es la estrategia a seguir cuando han sido ya dados un Estado, unas instituciones, unos agentes y unas reglas) que invisibiliza la violencia que ha engendrado el presente que vivimos. Pero también supone la premisa de que hay un afuera del pensamiento hegemónico (la normalidad) que lo puede perturbar. La retirada de lo poético es un afuera desde el que podemos repensar y redefinir nuestra relación con él.

CHAPTER I.

El sacrificio esencial de la Segunda República: de “Pedro Rojas” a La tumba de Antígona

To be a poet in a destitute time means: to attend, singing, to the trace of the fugitive gods.

M. Heidegger, “What Are Poets For?”

César Vallejo y María Zambrano, desde géneros diferentes, son dos de las figuras más influyentes de la poesía en español a ambos lados del Atlántico, como ponen de manifiesto las obras de J. Á. Valente, Chantal Maillard, Eduardo Milán, o Fina García Marruz. Se suele asociar a Vallejo, con el anticonformismo estético, lingüístico y político de la vanguardia; a Zambrano, con la poesía entendida como forma de conocimiento, a menudo de carácter místico. Sin embargo, sugiero que los dos entran en diálogo a través de sus formas de entender la relación de su escritura (poética y filosófica, respectivamente) con la Guerra Civil española. Ese diálogo constituye una de las primeras reflexiones conscientes sobre el papel de la poesía hispánica ante los problemas políticos y estéticos derivados del autoritarismo político del siglo XX. En esa reflexión, la muerte de personajes como Pedro Rojas o Antígona es lo que, paradójicamente, permite que el personaje se exprese en un lenguaje que corresponde a nuevas relaciones sociopolíticas.

En la Guerra Civil, dos bandos heterogéneos (Iglesia, carlistas, Falange, etc. por un lado; liberales, comunistas anarquistas, etc., por otro) intentan inaugurar o proteger dos concepciones diferentes de la comunidad política¹ no siempre compatibles con las exigencias del espacio

¹ Para Nancy, que define la comunidad por vía negativa, la comunidad no es un territorio físico determinado, la suma de una población o una esencia común. La comunidad se define a partir de una ausencia compartida: la de aquello que la unificaría sin fisura. Ver capítulo 4, sobre Bolaño, o las conclusiones del capítulo 2, sobre Aub.

público. Entiendo por espacio público, siguiendo a Hannah Arendt, la posibilidad de la participación universal ciudadana en un debate público que defina los principios, metas, reglas, participantes y objetivos de una comunidad política. El espacio público no es un medio para un fin: no persigue ni la resolución de problemas sociales (aunque el contenido del debate público pueda consistir en problemas sociales) ni la formación de un consenso (o expresión de una voluntad general). El espacio público se caracteriza por el disenso y el agonismo o espíritu de lucha (1958 34-41). El espacio público es un espacio de contiendas argumentales irresolubles entre intereses e ideas de “bien” plurales y ese conflicto permanente es su único fin.

¿De dónde emana la legitimidad de la comunidad? Vallejo y Zambrano valoran la incorporación al servicio y el discurso público de sectores de la población tradicionalmente dados de lado, como los obreros y las mujeres. ¿Cómo decidir quién forma parte de la comunidad política? ¿Cómo transforma el espacio público la participación de colectivos que se definen a partir de preocupaciones particulares, como las de los obreros o las mujeres? Para responder a esas preguntas, planteo que figuras como Pedro Rojas (en Vallejo) o Antígona (en María Zambrano) representan lo que Sean Kelly y Hubert Dreyfus, interpretando a Heidegger, llaman *obra*: un discurso que aspira a cambiar los principios implícitos de una cultura. Escribiendo en momentos diferentes, Vallejo o Zambrano exponen la singularidad transformadora de esos personajes en la forma y el fondo de sus textos. El objetivo último de figuras como Rojas o Antígona puede explicarse a partir de los escritos de Arendt sobre violencia y autoridad: el personaje sacrificial representa el intento de desarrollar un tipo de poder político alternativo al autoritarismo centralizado que representa el franquismo. El autoritarismo franquista supone el monopolio del ejercicio legítimo de la violencia (Weber, ver apartado 3 de este capítulo) y la decisión antipolítica (es decir, no sometida a debate público). Vallejo y Zambrano, a pesar de sus diferencias, comparten el deseo de una comunidad en la que ciudadanos en igualdad de condiciones determinen los problemas, objetivos e instituciones comunes, sin apoyarse en justificaciones extrapolíticas como la Patria, Dios, o el destino.

César Vallejo: un cadáver lleno de mundo.

Vallejo viajó por primera vez a España en 1925. Después volvería en breves visitas en 1926 y 1927 y residiría en Madrid durante 1931 por problemas políticos con su visado francés. Allí entabló amistad con José Bergamín y Gerardo Diego, que lo ayudaron a publicar una segunda edición de *Trilce*. Cuando estalló la Guerra Civil, ayudó a fundar los Comités para la Defensa de la República Española en París y, junto a Neruda, Siqueiros, García Monge y Aníbal Ponce, ayudó a publicar *Nuestra España* (1936). En diciembre de 1937, viajó como representante de Perú al Segundo Congreso de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Organizado desde París por Bergamín, Max Aub y María Teresa León, el Congreso se celebró en Valencia en julio del 37, como estaba previsto, a pesar de la Guerra. Vallejo regresó a París días después del Congreso, y murió en menos de un año. Escribió hasta sesenta y siete poemas después del Congreso, frente a los cuarenta y siete de los trece años anteriores. Entre los sesenta y siete, aparece un ciclo de quince textos sobre la Guerra Civil, reunidos bajo el título de uno de ellos (quizá a iniciativa de su viuda): *España, aparta de mí este cáliz* (de ahora en adelante, *España*). La primera edición (que se pensaba destruida hasta 1983), la realizó Altolaguirre en 1939.

La poesía de Vallejo, como la de tantos poetas contemporáneos, abandona la posibilidad de una relación unívoca con el lenguaje. La sensación de coherencia del mundo y su consistencia con las leyes clásicas de la ciencia se fragmenta: la tristeza puede golpearle la cabeza (“Considerando en frío, imparcialmente”); la nieve puede ser cálida (“Sombrero, abrigo, guantes”); Dios se ha convertido en un ser orgánico, capaz de enfermar (“Espergesia”), etc. Uno de los elementos de la vida humana que más se ve afectado es el lenguaje. El de Vallejo es un mundo en el que la "tinta" deja de ser un elemento pasivo, mero instrumento o soporte, en el

ejercicio de la escritura (“el verso [es] perseguido por la tinta fatal” 219²), hay dificultades para nombrar que se resuelven mediante repeticiones compulsivas y transgresiones de las convenciones tipográficas (“nombre nombre nombre nombrE”, 164), y las faltas de ortografía que al principio se atribuyen a Pedro Rojas terminan por transferirse al texto del poema:

Solía escribir con su dedo grande en el aire:
“¡Viban los compañeros! Pedro Rojas”,
de Miranda de Ebro, padre y hombre,
marido y hombre, ferroviario y hombre,
padre y más hombre, Pedro y sus dos muertes
[...] Pedro Rojas, así, después de muerto
se levantó, besó su catafalco ensangrentado,
lloró por España
y volvió a escribir con el dedo en el aire:
“-Viban los compañeros! Pedro Rojas”.
Su cadáver estaba lleno de mundo (467-9).

El poema llamado “Pedro Rojas” (sin título en el original), es un buen ejemplo del tema que me ocupa. Vallejo suspende en el poema una regla del mundo empírico ilustrado (la actividad individual termina con la muerte del individuo), suspende determinadas reglas del lenguaje (la ortografía), o suspende ambas (la necesidad de un soporte físico para que el lenguaje escrito sea legible). El protagonista epónimo, escribe en el aire con el dedo como, nos cuenta el poema, solía hacer ya antes de muerto. Pero hay una diferencia fundamental respecto de su antigua escritura: ahora su cadáver está “lleno de mundo”. Hay algo especial en el tipo de lenguaje al que acceden algunos de los soldados de *España* después de muertos (aunque no siempre estén “muertos”, en la acepción más literal de la palabra).

La problematización de la dicotomía vida / muerte está presente a lo largo de toda la obra de César Vallejo, hasta el punto de que parte de la crítica la considera uno de sus motivos fundamentales. Para Fernández Cifuentes, que compara un texto publicado en 1918 con uno fechado en octubre de 1937, el tema de la muerte es un “elemento que da unidad a su poesía y al mismo tiempo puede ser tomado como piedra de toque que descubra sus cambios profundos”

² Todas las citas de la poesía de Vallejo, proceden de Vallejo (2010).

(373). Michèle Ramond, sitúa la muerte en el centro de las ideas de Vallejo acerca del lenguaje (“La lengua acaece poema, o sea cadáver, la lengua es poema que cae y al que vemos caer” (Ramond 193) (puede verse también Franco 1976 234-239).

En Vallejo, una relación poco convencional con la muerte puede seguir una o varias tendencias: la continuación del topos de “amor más poderoso que la muerte” (“Pagana”, “Fresco”) o del sexo como *petite morte* (“Tálamo eterno”, “Desnudo en el barro”, “[Trilce XXX]”, “[Trilce LXXVI]”), la “paganización” (Xirau 77) de símbolos católicos relacionados con la muerte (“Comunión”, “Nochebuena”, “Ágape”). A éstas puede añadirse la del desdoblamiento del yo-escritor en un “yo” (primera persona del singular) que coexiste con un “César Vallejo” definido por una relación íntima con la escritura y la muerte (“[Trilce LV]”, [“En suma no poseo para escribir mi vida...”). Progresivamente, Vallejo pasa de un desarrollo post-simbolista de *topoi* reconocibles de la tradición lírica al desarrollo de un complejo sistema personal de relaciones entre vida y muerte como uno de sus temas recurrentes.

En los *Poemas póstumos* escritos entre 1923 y 1937³, la muerte no se puede separar de la identidad: es congénita, como en “París, Octubre 1936”, o incluso precede al momento de la enunciación, como en el recuerdo de la propia muerte en “Piedra negra sobre una piedra blanca”. La muerte es el momento determinante, el “más grave” de la vida (233): la muerte se convierte en el momento fatídico e íntimo que define al individuo. Poemas como “Escarnecido, aclimatado al bien, mórbido, hurente” transforman la vida cotidiana en una secuencia de días marcados por la muerte como destino final (“féretro numeral” 367). Sin embargo, marcada por su escepticismo sobre la vida ultraterrena, esta muerte como principio de individuación es diferente de la muerte cristiana (condición de la vida verdadera) (Hart 1998 716). “La violencia de las horas” deja claro

³ La primera edición parisina de *Poemas humanos* reúne la mayoría de textos literarios de Vallejo posteriores a *Trilce*, clasificables en dos grandes períodos: el período de los llamados “Poemas en prosa” (1923-1929) y el de los llamados “Poemas humanos” (1931-1937). Es importante notar que los poemas escritos después de su viaje a España están rigurosamente fechados (no así los escritos entre el 23 y el 37) (Hart 2002 604).

que la sola certeza de la existencia es la muerte que se avecina. La muerte, y no el mundo (fragmentado), Dios (muerto), o la sociedad (alienadora), parece la única certeza humana.

Vallejo relaciona la fragmentación y finitud del yo con la fragmentación y finitud del lenguaje. En “En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte”, aparece de forma más clara la reconciliación problemática del concepto y el mundo, mediada por la muerte de un yo siempre-ya dividido (yo poético / "César Vallejo") (Hart 1998 717-719). Una de las causas de la escisión del sujeto es que sólo puede afirmarse en un lenguaje. “César Vallejo, el acento con que amas, el verbo con que escribes, el vientecillo con que oyes, sólo saben de ti por tu garganta” (439). No hay una sustancia ontológica o natural del sujeto anterior a su representación lingüística. Su existencia es meramente verbal/poética, afirmable sólo en el “acento”, el “verbo”, el “vientecillo”. La existencia secundaria, dependiente de la representación verbal, contrasta con la naturaleza primaria de su alrededor (el aire es “sencillo”, el hierro existe “por sí solo”) en la que no puede integrarse. Carece de un canto como el del gorrión (natural, espontáneo, no representativo, que no se refiere a una realidad con la que no puede identificarse), se desdobra: “al cabo de la escalonada naturaleza y del gorrión / en bloque, me duermo, mano a mano con mi sombra” (439).

En toda la obra de Vallejo, la aparición de su nombre propio no indica la plena presencia del yo, sino su “otricación” (Hart 1998 717), la transformación del sujeto hablante en sujeto del que se habla. Cuando aparece en los poemas, el nombre “César Vallejo” se refiere al sujeto que escribe y se asocia con frecuencia a términos como “acento”. El personaje-escritor “César Vallejo” tiene un cierto grado de autonomía respecto del yo del poema. El final del poema revela que entre ambos sujetos existe una relación afectiva (aunque ambivalente): “¡César Vallejo, te odio con ternura!” (439).

En una versión primitiva del poema, el segundo verso (descartado) da un detalle importante de cómo entiende Vallejo la relación entre vida y muerte: “En suma, yo me curo con la muerte las llagas de la vida” (438). Vallejo emplea lo que Clayton llama “lenguaje corporal”

(“body language”): “a conjoined semiotics of word and gesture [...] [that] always foregrounds the activities of bodies attempting to articulate themselves in a shattered context” (2). La muerte, sobre todo como la vamos a ver en los poemas de *España*, instaura la posibilidad de una comunidad de aspiración universal. La lágrima derramada por una comunidad afectiva (en “En suma”, César Vallejo derrama una lágrima por la dicha de los hombres”, 439), expresa la empatía entre iguales mediante signos corporales como respuesta a la crisis del lenguaje poético. “En suma, para expresar mi vida, no poseo sino mi muerte” sitúa en el sufrimiento fisiológico y la muerte de un individuo la condición de posibilidad de un lenguaje nuevo y de una relación fraternal entre los miembros de una comunidad (como veremos más adelante, la comunidad que Vallejo imagina universal presupone, sin embargo, la masculinidad de sus participantes).

Vallejo no se arroga, en tanto que poeta, un papel especial en el proceso revolucionario o en la resistencia contra la explotación económica capitalista, la alienación del individuo moderno o la violencia del golpe de Estado franquista. No hay una relación causal entre la novedad del lenguaje que imagina, capaz de acercar signo y realidad vivida, y el establecimiento de una comunidad fraternal universal. Pero la diferencia entre los poemas del ciclo de *España* y los *Poemas póstumos* que lo preceden es la relación entre combatiente y poeta de *España*. La experiencia del Congreso de Escritores Antifascistas, junto a su comprensión del ejército republicano, renueva en Vallejo sus esperanzas sobre la función social de la poesía.

Aunque no posea una legitimidad política especial, la poesía tiene, para Vallejo, una relación especial con el lenguaje. En un célebre pasaje de *El arte y la revolución*, Vallejo explica cómo la poesía tiene sus propias reglas autónomas. Mejor dicho: cada poeta establece de manera autónoma las reglas que se deben aplicar al lenguaje de sus poemas. Pese a su carácter general, el pasaje describe bien el caso particular de Vallejo:

La gramática, como norma colectiva en poesía carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica... El poeta puede hasta cambiar, en cierto modo, la estructura literal y fonética de una misma palabra, según los casos. (1978 152)

Los ejemplos de esta teoría abundan en Vallejo. Aparecen desde palabras inventadas (*Trilce*) y enálages (desplazamientos gramaticales de una palabra: “corazónmente”), hasta la ruptura de convenciones ortográficas (“vaveo”) y tipográficas (“nombrE”, “odumodneurtse”). Vallejo aprovecha la arbitrariedad del signo lingüístico para transformar una parte del lenguaje ya existente (no es un lenguaje enteramente nuevo, inventado a partir de cero). Si parte de su ansiedad (y la de gran parte de la modernidad) es la constatación de que el lenguaje es una mediación no transparente de la realidad, Vallejo maximiza las posibilidades productivas del lenguaje, creando palabras y construcciones insólitas, pero lo hace al precio de dificultar su comprensión.

Algunos críticos como Bary (1992) leen las innovaciones lingüísticas de Vallejo como la expresión privilegiada de sus inquietudes políticas. Significantes y significados no precederían a su articulación en las realizaciones concretas del propio poema. En cambio, la poesía convencional de “compromiso”, enfatizaría el contenido y daría por buena, si no transparente, la significación (“meaning”). La postura contraria sería la interrupción de la significación como el único objetivo político de la poesía (Bary 1147). Se replantea así la oposición entre una poesía comunicante y una poesía hermética. La política de la poética de Vallejo presenta una tercera vía: un proceso dificultoso de construcción de una forma nueva de significación que, además de comunicar, reconozca sus propias condiciones sociales, colectivas y performativas (1152).

Michelle Clayton parece encontrar la tercera vía de la que habla Britton en la semantización del cuerpo en el gesto, la lágrima, el sudor, etc. Clayton habla de un “lenguaje corporal” (“body language”, 2): en el contexto de una modernidad que sólo permite al sujeto percibir fragmentos de lo real, Vallejo explora las posibilidades semióticas de cuerpos como reconciliación de sujeto y mundo. Ya entre *Trilce* y su viaje a España en 1936, Vallejo se muestra atento al carácter social de los cuerpos (que suelen ser los cuerpos de los otros) y del lenguaje (el lenguaje oficial que silencia los cuerpos de los obreros o el lenguaje del propio Vallejo, cuya posición de clase le impide dialogar con ellos de igual a igual). Los puntos de encuentro entre el

yo y el otro (Clayton 3) se encuentran en 1) las funciones corporales básicas, el placer y el dolor; 2) la empatía el sufrimiento corporal del Otro (esfuerzo, dolor, etc.); 3) la fragmentación de la experiencia del cuerpo propio y el ajeno.

En “Pequeño responso” (incluido íntegro al final del capítulo), del cadáver del héroe anónimo brota un libro: “Un libro quedó al borde de su cintura muerta, / un libro retoñaba de su cadáver muerto” (485). Los poemas de *España* rechazan tanto la comunicabilidad como la incomunicabilidad absolutas (“entre el decirlo y el callarlo”, 485). El lenguaje vallejiano, como plantea Clayton, persigue su incorporación, su materialización en cuerpos concretos. El cuerpo que encarna el poema de España es el cuerpo herido, maltratado, del combatiente, una “poesía del pómulo morado” (485). La permanencia del cuerpo republicano surge en forma de escritura: un libro. El poema comienza con ese objeto concreto, un “resto”, un fragmento resultante, asociado al cadáver del republicano, con el que se relaciona por contigüidad (el libro está “al borde de su cintura muerta”). La conexión de cadáver y libro los convierten en lugar de contacto de la escritura y la vida. Por un lado, el cadáver origina una escritura legible; por otro lado, el libro, que hunde sus raíces en el cadáver, se convierte en vida, ya que adquiere características orgánicas. En ese sentido, el libro supone una continuidad de la vida: de la vida individual “natural” del combatiente, a la vida colectiva “cultural”, del libro.

Vallejo utiliza uno de sus tropos más característicos: la hipálage, el desplazamiento sobre un sustantivo de una cualidad o acción más propia de otro sustantivo cercano en el texto. “[C]intura muerta” fragmenta la mortalidad del cuerpo/cadáver; “poesía del pómulo morado” desplaza sobre el texto poético que estamos leyendo la lesión del cuerpo del combatiente; “sudaba de tristeza” proyecta sobre el cadáver tanto el esfuerzo físico como los sentimientos de sus camaradas. Las hipálages ponen en contacto al cadáver con la “textualidad” (la “poesía del pómulo morado” parece referirse al libro que “retoña” del cadáver, pero también puede aludir al texto del poema) y con la comunidad de partisanos.

El rito funerario es compartido: todos sudan, incluido el cadáver; todos cargan con el cuerpo (el “hombligo”). El muerto se convierte en algo que identifica a una comunidad. Frente a la lógica del antagonismo político, que constituye una comunidad (un “nosotros”) a partir de la oposición con un enemigo externo (un “ellos”), entre el tercer y el cuarto verso el “nosotros” se transforma en “ellos”, al menos en este caso: “Se llevaron al héroe, / y corpórea y aciaga entró su boca en nuestro aliento; / sudamos todos, el hombligo auestas” (485). Los congregados junto al muerto asumen como propia la expresividad del cadáver, con la boca del difunto entrando en el aliento de los que lo consideran algo propio. Esto no quiere decir que no haya un “ellos”, un enemigo. Lo destacable es que el “nosotros” no se define a partir del antagonismo con ese enemigo y que, potencialmente, podría asumirlo como siempre-ya propio. El “ellos” sólo aparece en el poema en el sujeto elidido del tercer verso (“se llevaron al héroe” 485). En lugar de partir del antagonismo como criterio, la comunidad se define a partir de la ausencia de un miembro no individualizado de la comunidad. “La obsesión por la palabra escrita como instrumento de dominación y de liberación [...] aquí [en los poemas de España] encuentra una expresión colectiva en el sacrificio del pueblo español” (Geist 503).

El nosotros incorpora parte del cuerpo del fallecido: “corpórea y aciaga entró su boca en nuestro aliento”. La parte que se incorpora es la boca (símbolo del lenguaje y de la comida). Su función gramatical parece asociar al cadáver con la formación de la comunidad. Tiendo a leerlo como complemento predicativo, que afecta a sujeto -con el que concuerda- y verbo (o, en otros casos, al objeto y al verbo: “Juan llamó borracho a su exnovia” / “Juan llamó borracha a su exnovia”, respectivamente). Incluso si se interpreta que no se trata de un complemento predicativo, sino de un hipérbaton que llama a engaño (y que, “ordenado” correspondería a: “Su boca [que es] corpórea y aciaga entró en nuestro aliento”), los adjetivos siguen mediando la relación entre el “cadáver” y la aparición de un “nosotros”. La “boca” que asimilan los supervivientes se define a partir de dos adjetivos: el uno indica la materialidad corporal de la comunidad que se establece; el otro, la ausencia trágica que la determina.

El resto que le queda a la comunidad es el libro. La vida a partir de la muerte tiene forma de un objeto que, aunque participa de cualidades materiales de la naturaleza (“retoña”), se diferencia fundamentalmente de ésta en que es un objeto artificial. Vallejo añade a la idea de vida más allá de la muerte el carácter de producto humano del libro: el texto nace de la vida pero no regresa a un estado natural original o puro. Por el contrario, se convierte en una forma de lenguaje, precaria, herida, pero conectada con la afectividad del corazón.

Poesía del pómulo morado, entre el decirlo
y el callarlo,
poesía en la carta moral que acompañara
a su corazón.
Quedóse el libro y nada más, que no hay
insectos en la tumba,
y quedó al borde de su manga, el aire remojándose
y haciéndose gaseoso, infinito. (485)

La primera frase, que no contiene verbos principales (el único verbo conjugado es el de la cláusula adjetiva, “callara”), presenta el paralelismo “poesía + complemento del nombre”. La leo como aposición del sujeto de la oración anterior, repetido hasta tres veces (aunque puede interpretarse que lo sea del cadáver). Si el cadáver se convierte en una materialización del lenguaje (en un libro), el libro adquiere por su parte un cuerpo humano magullado (pómulo morado). La tarea y las posibilidades del libro son limitadas, ya que “quedóse el libro y nada más, que no hay / insectos en la tumba”. Hay que notar el tiempo del verbo “acompañara”: entiendo que usa el imperfecto de subjuntivo porque, tras su muerte, la “carta moral” ya no acompaña a su corazón. La “carta moral” es la única referencia a la vida del combatiente fallecido. Por un lado, la palabra española “carta” se refiere a un mensaje enviado a otra persona, y se relaciona con términos como “libro” o poesía en que todos son tipos de “textos”, como explica Jean Franco (237). Pero, por otro lado, propongo leer “carta” también como ‘mapa’, en el sentido de “carta náutica” o, siguiendo un procedimiento que Vallejo usa en varias ocasiones, acudiendo al sentido común del cognado francés, *carte*. En tanto que “mapa”, el corazón del miliciano iba acompañado por un documento que *representa* la realidad física y permite a su receptor

orientarse en ella. En tanto que “moral”, la representación del mundo, la orientación en el mundo, o ambas, adquieren un sentido metafísico. Para precisar: la carta/mapa moral no se inspira en el heroísmo o los argumentos del combatiente, sino en su “corazón”, la afectividad.

Comenzamos a vislumbrar el cometido que Vallejo reserva a la poesía en el contexto de la Guerra Civil. El poeta es el testigo del fenómeno. Su mirada sirve de intermediaria en la conmemoración de un ejemplo cuyo valor político merece la pena de ser recordado. El final del poema matiza la función del poeta, ya que sugiere que su aportación es modesta comparada con el sacrificio del voluntario:

Todos sudamos, el ombligo a cuestras,
también sudaba de tristeza el muerto
y un libro, yo lo vi sentidamente,
un libro, atrás un libro, arriba un libro
retoñó del cadáver ex abrupto. (485).

El poema termina de forma circular repitiendo los elementos con los que comenzaba (primero, el colectivo; luego, el libro). De nuevo, un sintagma (ex abrupto) conecta libro y cadáver, se interprete como complemento predicativo (un libro retoñó de esta manera -ex abrupto- del cadáver), o como hipálage (un libro retoñó de un cadáver ex abrupto -y no de otro tipo de cadáver-). Obviamente, Vallejo está jugando con el significante “exabrupto”. Al separar prefijo (“ex”) y lexema (“abrupto”), parodia la fórmula latina “ex nihilo”, ‘de la nada’ y con ella la ideología de un sujeto autónomo creador. No es el yo poético, sino el miliciano (¿abruptamente?) muerto, el productor de la escritura. La labor del yo es la de testimoniar el doble “milagro” (secular): en primer lugar, de la persistencia del miliciano muerto, ahora en forma de texto; en segundo lugar, de un tipo de signo en el que cuerpo y lenguaje son uno. La muerte de miles de milicianos constituye un mensaje que no necesita del poeta que lo magnifique ni traduzca. Pero al mismo tiempo, es un mensaje que requiere ser leído de una manera específica: en una comunidad igualitaria en la que la participación sólo requiere un cuerpo capaz de empatía con el sufrimiento (sudar con el muerto) y el trabajo (llevándose al héroe a cuestras). La función del poeta es, por un lado, la de una mirada que percibe lo inusual de la muerte del

combatiente y, por otro, la de su articulación en un lenguaje consciente de sus propias limitaciones.

Otra instancia de relativización de la muerte es el caso de Pedro Rojas, que, tras su muerte, escribe en el aire la frase “¡Viban los compañeros! Pedro Rojas”. Frente a “Pequeño responso”, en el que la muerte permitía al “ellos” convertirse en “nosotros”, en “Pedro Rojas” tenemos dos colectivos opuestos a los que la voz poética se refiere en tercera persona: los enemigos, implícitos en la fórmula “lo han matado”; y los “compañeros”, que aparecen por primera vez en la frase que escribe el propio Rojas. El poema individualiza a Pedro Rojas pero también lo desdobra en “sus dos muertes” (468).

Se trata de un individuo concreto, con nombre y apellidos, pero que se define por una humanidad básica identificada con la masculinidad de clase trabajadora: “padre y hombre, / marido y hombre, ferroviario y hombre, / padre y más hombre” (468). Vélez y Merino (118-132) explican que Vallejo se inspira en el cadáver de un miliciano anónimo (“Santiago Rojas” en el manuscrito de *Visión del Perú*) hallado al comienzo de la Guerra, con dos cosas en los bolsillos: la anotación con la que empieza el poema y la cuchara de madera del penal del que venía, a la que también va a hacer referencia. Vallejo da nombre y función social a un cadáver del que apenas tiene otras noticias. Los milicianos de Vallejo pueden adquirir relieve individual, pero sus características se ciñen exclusivamente a actividades profesionales o relaciones familiares básicas, que los integran en un colectivo público (sindicato, partido) o privado (familia): ferroviarios, campesinos, padres, yernos.

En la tradición occidental se suele identificar la muerte como un momento determinante en la historia del individuo, en tanto que radicalmente intransferible e irrepetible. En el caso de Pedro Rojas, es su posición particular en el seno de unas relaciones privadas y públicas generales. De hecho, contra las leyes naturales, la muerte de Pedro Rojas se desdobra (“Pedro y sus dos muertes”), como después lo hará su resurrección momentánea. El desdoblamiento está mediado

por la intervención de la escritura, repitiendo la disociación de la que hablaba en “En suma, para expresar mi vida no poseo sino mi muerte”.

Papel de viento, lo han matado: ¡pasa!
Pluma de carne, lo han matado: ¡pasa!
¡Abisa a todos los compañeros pronto! (467)

El yo poético invita a la diseminación de las noticias de la muerte de Rojas. La escritura (papel y pluma) es el modelo de la diseminación, y se despliega, en distintas metáforas, como "papel de viento" (que quizá se refiera a un telegrama, en tanto que mensaje enviado sin el soporte material del papel) y como el boca a boca, en tanto que comunicación presencial ("pluma de carne"). El nombre también se escinde ("a Pedro, a Rojas"). Sugiero que la división Pedro / Rojas debe entenderse de la misma manera que la división yo / César Vallejo de los poemas póstumos no incluidos en el ciclo de *España*. Es decir, la mediación de la escritura produce un desdoblamiento entre dos tipos de existencia: por un lado, la existencia corporal, definida por necesidades y preocupaciones fisiológicas básicas; por otro lado, la inmortalidad del reconocimiento público que tiende a ser incorpórea.

El primer tipo de existencia permite la comunidad de afecto y necesidades básicas. Articula una comunidad a partir funciones y gestos corporales básicos: "sudar", en "Pequeño responso"; comer, en el poema a Pedro Rojas; abrazar, en "Masa". Pero tiene la desventaja de la mortalidad. A Pedro Rojas lo matan "al pie de su dedo grande" (466); el libro de "Pequeño responso", surge al borde de la cintura muerta del combatiente. El segundo tipo de existencia va más allá de la vida natural (que no puede existir tras la muerte): es el Pedro Rojas que, contra nuestra experiencia, se levanta después de muerto, besa su catafalco y echa a andar.

Los soldados republicanos encarnan ambas formas de existencia. Casi anónimos, perfilados sólo en algún detalle simbólico, han muerto defendiendo de manera espontánea la causa de la República: una constitución horizontal del poder público, frente al bando rival, que encarna la muerte como medio para producir una comunidad sin disidencia interna. El soldado que aparece en la poesía de la guerra de ambos bandos se ve obligado a matar. Pero el soldado de

Vallejo tiene la particularidad de que mata a "la muerte", y lo hace con voluntad de reconciliación universal, por la "libertad de todos, / del explotado y del explotador" (457).

El último verso de "Pedro Rojas" traduce literalmente una expresión idiomática francesa (*plein du monde*, 'repleto', 'a rebosar') para describir el cadáver de manera simbólica: "su cadáver estaba lleno de mundo" (469)⁴. Desde la muerte, el cuerpo de Rojas se ha convertido en un recipiente capaz de estar "lleno". Es un espacio capaz de albergar una fraternidad universal inédita. El cadáver es, al mismo tiempo, la metonimia de la causa republicana (entendida como sacrificio de personas anónimas por la comunidad política horizontal) y un símbolo que aglutina una comunidad imaginaria de la que el muerto no forma parte de la misma manera que los "vivos". El soldado sacrificado es una figura marcada por su retirada⁵. Del soldado de "Pequeño responso" queda sólo un libro como resto/rastro (*trace*); el de "Masa", tras lograr que todos los hombres del mundo se agrupen en una causa solidaria común, se marcha sin decir palabra; de Pedro Rojas, queda el cadáver junto a su mensaje.

El mensaje de Pedro Rojas ("Viban los compañeros! Pedro Rojas") supone dos características que lo alejan de la escritura cotidiana. La primera es que está escrito en el aire con "su dedo grande". La segunda, la falta de ortografía, que la voz poética reproduce en su propio discurso.

Pedro Rojas escribe en el aire con su dedo. Es decir, no tenemos sino la transcripción, estrictamente verbal que del mensaje hace el yo poético. Su cuerpo inscribe en el aire la solidaridad de Pedro Rojas con sus compañeros. Tras su sacrificio, su cuerpo ha experimentado un proceso de agigantamiento: "dedo grande", "en su cuerpo un gran cuerpo", un niño "que creció" (467).

La falta de ortografía en la palabra "viban" connota el origen de clase de Pedro Rojas. Dos veces, en el segundo y penúltimo verso, aparece entre comillas, atribuida a Pedro Rojas, que

⁴ El afortunado verso inspira los títulos de libros tanto en verso (Pérez Montalbán, española) como en prosa (Jorge Aguilar Mora, mexicano).

⁵ Sobre la idea de retirada, aplicada a la poesía, puede verse el capítulo 4.

escribía en el aire con su dedo antes de su muerte ("solía escribir") y después (en la acción que nos narra el poema, en pretérito perfecto: "escribió"). Pero aparece otra vez en la cuarta y en la sexta estrofa. Mientras que en su primera iteración aparece con las "comillas" que determinan que se trata de una cita, aparece después asumida como propia por el yo poético, reforzado por el hecho de que la "b" reaparece en palabras que no estaban en el texto original de Pedro Rojas ("abisa a los compañeros", mi subrayado CVG) La cuarta estrofa es especialmente explícita al respecto:

¡Viban los compañeros
a la cabecera de su aire escrito!
¡Viban con esta b del buitre en las entrañas
de Pedro
y de Rojas, del héroe y del mártir! (467)

El pasaje tiene ecos del final del poema LII de Trilce: "esos sus días, buenos con b de baldío / que insisten en salirse al pobre / por la culata de la v / dentilabial que vela en él" (197). Sin embargo, el texto identifica a Pedro Rojas con la b que reaparece en "abisan" que anida en las "entrañas" de su cuerpo. Pedro Rojas se asocia con Prometeo, el titán que arrebató el fuego a los dioses para dárselo a los hombres y cuyo castigo es que un buitre le devore las entrañas. El yo poético repite la b en tanto que resto distintivo de la vida de Pedro Rojas, como los compañeros del cadáver de "Pequeño responso" incorporaban su "boca", enlazando el texto del poema con el cuerpo de Rojas. Como el de aquél, el sacrificio de Rojas también instaaura una comunidad de "compañeros / a la cabecera de su aire escrito".

El cadáver de Pedro Rojas y el libro que "retoña" del "héroe de la República" están investidos del aura que les confiere haber servido de soporte para la realización del amor-ágape de todos los hombres. Como lo que queda de Ramón Collar (481-483) o Ernesto Zúñiga (477), se trata de menudencias: una cuchara de madera, unas "cositas", un zapato o un libro, respectivamente. El carácter de objetos cuyo valor de uso o cuyo valor de cambio es reducido no impide que su valor simbólico sea enorme. Son objetos menores, incapaces de insertarse en una

narrativa heroica, pero aparentemente capaces de congregarse a su alrededor a una comunidad de ciudadanos anónimos en tanto que conectados con un miliciano fallecido.

Por ejemplo, el "trono" de Ernesto Zúñiga, en "Cortejo tras la toma de Bilbao", representa ese "fetichismo de lo cotidiano". El yo-poético describe al soldado republicano, Zúñiga, narrador de "Cortejo tras la toma de Bilbao", su propia muerte (la posición y estado de su cadáver). Mediante la epífora (repetición de una palabra o grupo de palabras al final de la frase o el verso) "están andando en tu trono", que se repite varias veces a lo largo del poema, el yo poético subraya la relación del tú Ernesto Zúñiga con la masa anónima que camina junto al muerto ("están andando [...] / Han dicho: "Cómo! Dónde...", expresándose / en trozos de paloma", 477). Sólo al final del poema se revela exactamente en qué consiste el "trono" del muerto, hacia el que andan sus compañeros: "¿Qué trono? ¡Tu zapato derecho! ¡Tu zapato!" (477).

La cotidianidad del zapato le resta valor de cambio; la fragmentariedad en tanto que zapato desaparejado, valor de uso. Pero, el zapato es el vínculo entre el muerto (del que es una metonimia) y la masa doliente del cortejo (cuya característica principal, "estar andando", puede entenderse como símbolo). Parecería que Vallejo ironiza al llamar "trono" al zapato, al describir a Zúñiga como "camarada caballo entre hombre y fiera", o al hablar de los "finísimos andrajos" del cortejo. Pero, el tono enfático que le dan las repeticiones, las exclamaciones, determinadas metáforas ("herido mortalmente de vida, camarada") y el léxico ("famosamente", "guerrero"), invitan a leer el poema como una inversión de los valores tradicionales: el escaso valor del zapato es lo que lo habilita como monumento; el físico poco impresionante de Zúñiga ("edad flaca", "huesecillos"), lo que lo hace heroico; los andrajos del cortejo, lo que los hace dignos del sacrificio de un héroe anti-épico como Zúñiga.

La cuchara de madera de Pedro Rojas es uno de los objetos-fetiches más memorables de *España*. Para Britton, la cuchara es un símbolo, pero es un símbolo especial: si un símbolo es una realidad material (por ejemplo, una balanza) que remite a una realidad inmaterial (la justicia), la cuchara es una realidad material cuyo referente inmaterial es la primacía de la materialidad

elemental de la comida. Que Pedro Rojas lleve siempre junto a sí la cuchara, "despierto o bien cuando dormía" (467), la identifica con él, y nos sirve para dar profundidad al personaje (de nuevo a través de la hipálage: "cuchara muerta" 467). El paralelismo con el primer verso ("*Solía escribir con su dedo grande en el aire [...] Pedro también solía comer*" 467, mi subrayado, CVG) conecta la escritura con el acto de comer, una de las operaciones fisiológicas básicas de las que habla Clayton.

La cuchara es un objeto que permite la comparación de dos formas distintas de comunidad: la comunidad privada, familiar, de la comida ("solía comer, / entre las criaturas de su carne") y la comunidad pública que sigue al sacrificio de Pedro Rojas, en la forma de duelo por su muerte ("¡Abisa a los compañeros pronto! / ¡Viban los compañeros al pie de esta cuchara para siempre!").

La comida como acto corporal básico que generalmente reúne en torno a una misma mesa a sujetos iguales pero con lugares diferenciados⁶, nos ayuda a comprender parte de lo que Vallejo entiende por "mundo". Para el peruano, es importante que en el ejército republicano concurren voluntarios de diferentes nacionalidades (según se aprecia en el "Himno a los voluntarios de la República"). Ello se debe a que para él, como para muchos intelectuales, el conflicto entre República y autoritarismo es siempre-ya un conflicto universal. Vallejo habla de los mendigos de París, Roma, Praga, etc. (471) y los "niños del mundo" (497). No son ejemplos casuales. Como propone Clayton (241), "mundo" se refiere tanto a la comunidad internacional como a un "mínimo común denominador" humano. La de Pedro Rojas es una cuchara común, que le permite "vivir dulcemente / en representación de todo el mundo". La identificación de Rojas con la comunidad que lo sobrevive depende de su identificación con las actividades que pasaban por universales: ser un niño y crecer, relaciones familiares y sexuales cisgenéricas, trabajo ("obrero").

⁶ Utilizo el ejemplo preferido de Arendt sobre el "mundo" o "espacio público". Ver el capítulo 3, sobre Gabriel Ferrater.

Vallejo interpela a la comunidad internacional, dándole la vuelta al argumento de la no intervención en un conflicto doméstico: sí, el conflicto es local y, precisamente por eso, universal. Esgrime como prueba una lista heterogénea de escritores, científicos y milicianos españoles de repercusión internacional ("Himno", 451). Pero, sobre todo, el "mundo" es una fraternidad universal por venir, anunciada por los milicianos republicanos:

Proletario que mueres de universo, ¡en qué frenética armonía
acabará tu grandeza, tu miseria, tu vorágine impelente,
tu violencia metódica, tu caos teórico y práctico, tu gana
dantesca, españolísima, de amar, aunque sea a traición, a tu enemigo! (451)

El miliciano que lucha por la causa proletaria lucha también por su enemigo: no busca la destrucción de la diferencia, sino su reconciliación en una comunidad sin recurso a una entidad metafísica que la justifique; una comunidad en la que todos sus miembros participen en igualdad de condiciones (en otras palabras una comunidad "secular", como explico más adelante). Esa comunidad no ha existido todavía. Según Vallejo, la han impedido diferencias insalvables de distribución de recursos materiales⁷ (a Vallejo le resultan invisibles las diferencias de reconocimiento simbólico, por ejemplo, del trabajo reproductivo de la mujer).

Esta comunidad no debe confundirse con otras comunidades basadas en el sacrificio del soldado anónimo (implícito en el proyecto original del monumento del Valle de los Caídos) o en la supresión de la diferencia (la amenaza interior -"malos" españoles por sus creencias religiosas, orientación sexual, convicciones políticas, etc.- o exterior -influencias extranjeras-). Primero, Vallejo evita sublimar los horrores de la guerra (que no justifica con una narrativa heroica). "Horrísima es la guerra", dice, y pasa a subrayar la materialidad de la violencia, el tacto, el olor (487), sin sugerir que la comunidad venidera la justifique o que justifique la muerte individual del voluntario. Segundo, la comunidad resultante no supone la imposición de un bando sobre otro, sino una situación nueva, con resonancias edénicas: "lid en la que ya nadie es derrotado" (471).

⁷ Zambrano comparte con Vallejo la orientación universalista. Su Antígona nunca olvida su parentesco con Etéocles o con el propio Creón. La diferencia es que el impedimento fundamental para Vallejo es la clase, mientras que para Zambrano es una tendencia a la violencia hacia el Otro inscrita en la razón occidental, como veremos.

Personificada en Pedro Rojas, la del soldado republicano es una muerte sacrificial ("exangüe criatura, / agitada por una piedra inmóvil, / se sacrifica" 451) que forma parte de un "mundo" que no existe hasta la desaparición de Pedro Rojas. Éste representa a sus compañeros en tanto que poseedor de una humanidad básica cuyo significante es la cuchara ("vivir dulcemente /en representación de todo el mundo") y, al mismo tiempo, permite con su muerte que sus compañeros sobrevivan. El voluntario republicano muerto se convierte en un sujeto sacrificial que representa a los miembros de una comunidad utópica que no existe hasta su sacrificio⁸. El contrapunto de la celebración de los combatientes republicanos es la denuncia de las fuerzas franquistas.

Es importante recordar que para Vallejo la muerte no es lo contrario de la vida, sino que ambas se implican mutuamente. En "[Me viene, hay días, una gana ubérrima]" (poema ajeno a los de *España*), la voz poética expresa el deseo de aliviar la existencia cotidiana del ciudadano anónimo, culminando en su deseo de "ayudarle a matar al matador -cosa terrible- / y [...] ser bueno conmigo / en todo" (413). Varios de los elementos del pasaje se repiten en "Himno a los voluntarios de la República":

¡Voluntarios,
por la vida, por los buenos, matad
a la muerte, matad a los malos!
[...] Para que vosotros,
voluntarios de España y del mundo vinierais,
soñé que era yo bueno y era para ver
vuestra sangre, voluntarios... (457).

Esta vez, la muerte de la muerte aparece como interpelación, y no como deseo privado. La cuestión ética ("ser bueno") depende de la acción de los voluntarios, no del yo poético, que se limita a registrar el sacrificio ajeno. En ambos casos, vemos que matar a la muerte y la bondad se asocian. En ambos poemas, muerte de la muerte y bonhomía suponen un tipo de relación ética del

⁸ La inversión distópica de ese sacrificio es el "homo sacer" de Agamben como exterior constitutivo del poder soberano (ver capítulo 2). La estructura de un sujeto anónimo cuya desaparición constituye otro horizonte político es similar a la que propone Bolaño, aunque más pesimista. Bolaño utiliza al propio Vallejo como sujeto sacrificial. Puede verse el capítulo 4, lo dicho sobre la novela *Monsieur Pain*.

uno con el otro. La diferencia entre el poema que pertenece al ciclo de España y el otro es que en el primero la agencia cae en el lado del otro: en "Himno" son los voluntarios y no el yo poético, los que deben matar a la muerte y cuyo sacrificio (su "sangre") hace bueno al poeta, que funciona como testigo, como en "Pequeño responso" ("yo lo vi").

Los "malos" son los que se alinean con la muerte. Vallejo asocia la muerte con el lado franquista, como lo hacen incluso algunos militares como Millán Astray, autor del pseudolegendario grito contra Unamuno ("¡Viva la muerte!"), y del falangista Serrano Suñer, que lo popularizó (Thomas 294-295).

Es en ese contexto que hay que considerar el "matar a la muerte": los republicanos son "voluntarios de la vida" (455), "voluntarios por la vida" (456), "la vida sigue con tambor" a la Málaga republicana (463), y Ernesto Zúñiga está "herido mortalmente de vida" (477). La vida por la que luchan es una de reconciliación universal, en la que el proletario "muere de universo" (451) y los mendigos del mundo participan de la lucha (471). Por contra, "otros matan / al niño, a su juguete que se para [...] / Matan al libro, a sus casos auxiliares / [...] al mendigo que ayer cantaba enfrente" (455), otros bombardean los cementerios (461).

A este "otros" se opone un proyecto universalista, basado en la existencia cotidiana y las secciones desprotegidas de la población, enemigo de la grandeza: el soldado republicano tiene como objetivo no la grandeza de la nación, o la victoria de una metanarrativa (que aparece en otros poemas de la guerra, como los de Alberti o Hernández), sino la victoria de un tipo de poder, nuevo y paradójico ("llenáis de poderosos débiles el mundo", 461). Cuando el soldado republicano encuentra la muerte, se caracteriza por objetos humildes, frente a la retórica grandilocuente de luceros, montañas y banderas, que representa la muerte en el franquismo. Vallejo detecta en el bando franquista una contradicción. Por un lado, percibe una fijación fetichista por el militarismo y la violencia en el terreno simbólico-cultural: el soldado es un héroe épico. Por otro lado, el tipo de violencia que se exalta, no es el que se practica. En los "bombardeos de cementerios" la tecnología aplicada al terreno bélico "industrializa" la muerte. A

pesar de fetichizar un tipo de violencia bélica heroica, individual, al pie del terreno, la práctica de la guerra moderna produce los cadáveres en masa. La muerte que ocasiona el bando franquista es ontológicamente inferior a la muerte tradicional, porque la “Cruzada” no es más que una fábrica de muertos: "no es un sér, muerte violenta / sino, apenas, pálido suceso" (473).

La muerte sacrificial de los soldados republicanos de los poemas de Vallejo no es la muerte en masa del soldado anónimo de la Gran Guerra, ni se justifica en función de una realidad trascendente como la patria (si acaso la justicia social o la "comunidad" resultante podría ser una tal causa, pero Vallejo se cuida de encarnarla en los cuerpos concretos que aparecen en el poema) (Franco 230). Vallejo está intentando justificar la violencia contra las fuerzas franquistas. La fórmula abstracta “matar a la muerte” se traduce en una fórmula más específica: “matar a los malos”. El razonamiento de Vallejo parece ser que la violencia del soldado republicano es especial en que es violencia contra la violencia, la muerte de la muerte, una muerte especial que interrumpa el ciclo de muerte.

Cuando Vallejo habla de matar a la muerte en “Himno” o en “[Me viene, hay días...]” está citando textualmente la Biblia. De familia católica (su abuelo había sido sacerdote), utiliza numerosos símbolos religiosos. No se puede hablar de César Vallejo sin hablar de catolicismo, pero parece exagerado hablar de César Vallejo como autor católico (puede verse, por ejemplo, Noriega), ni siquiera en el sentido en el que se puede hablar del catolicismo heterodoxo de Unamuno o Bergamín, puesto que Dios es en el mejor de los casos un dios ausente (Xirau) y la vida más allá de la muerte, puesta en duda (Hart 1998 716).

En todo caso, podemos hablar de César Vallejo como un poeta religioso sin Dios. La muerte de Dios diagnosticada por Nietzsche no quiere decir inexistencia de Dios o falsedad de la idea de Dios, sino que ha desaparecido en la cultura occidental la creencia en la entidad trascendental que solía dar sentido a relaciones y prácticas individuales y colectivas. Xirau (71) lee el “Lomismo”: como la “nivelación” de lo real ante la ausencia de lo divino (el término es de Xirau; Coyné habla de cristianismo “de-divinizado” 151). La ausencia de Dios no significa que la

idea de Dios haya sido siempre falsa pero sólo ahora nos demos cuenta, sino que experimentamos la sensación de pérdida del fundamento último de sentido en nuestra cultura. Sin fundamento último ni experiencia de lo sagrado, nada tiene un valor especial, un valor en sí mismo. Vallejo reconoce esa desacralización, y los nuevos problemas de legitimación del sujeto y de las prácticas sociales que supone, pero no es un nostálgico: no quiere regresar a unas creencias perdidas para siempre⁹ (aunque experimente nostalgia de la creencia infantil en *Heraldos*).

Por un lado, Vallejo intenta reconectar el sujeto individual con la naturaleza y con la comunidad a través de un lenguaje nuevo. Por otro, intenta descubrir una presencia nueva de lo sagrado, que sea distinta a la representación de un solo Poder centralizado y transcendental (Dios). Objetos cotidianos, como una cuchara de palo pueden fundar una comunidad política igualitaria. Son objetos que representan una realidad inmanente (la comida, por ejemplo), que no remiten a una realidad transcendente y articulan relaciones humanas (frente a la representación transcendente de símbolos religiosos tradicionales). Es a esto a lo que se refiere Xirau cuando habla de Vallejo como poeta religioso: Vallejo es un “poeta de la relación, de la religación” (107).

El mejor ejemplo de la "religación" en Vallejo es el mesianismo del voluntario que da la vida por la República y transforma las relaciones sociales existentes con su sacrificio: su existencia no se interrumpe con su muerte sino que es a partir de ella y de la consiguiente transformación de las prácticas sociales existentes que los supervivientes pueden habilitar un espacio de encuentro. Puede resultar extraño en un primer momento, pero es precisamente entonces que Vallejo acude al Nuevo Testamento de manera más directa: no hay tanta diferencia entre "su cadáver estaba lleno de mundo" (469) y "En el mundo estaba, y el mundo por él fue hecho; pero el mundo no le conoció" (Jn: 10). La misión del voluntario, "matar a la muerte", es muy parecida a la de Cristo, que vino para "destruir por medio de la muerte al que tenía el

⁹ El diagnóstico de Zambrano es idéntico (puede verse su ensayo “Nostalgia de la tierra”); no así su solución, que investiga en momentos específicos de la tradición (cristianismo primitivo, misticismo sufi, tradición literaria) ejemplos con el potencial de revivir una experiencia de lo sagrado que sean compatibles con la experiencia de la modernidad.

imperio de la muerte, esto es, al diablo" (Hebreos 2:14), o cuyo "postrer enemigo que será destruido es la muerte" (Corintios 15:26). Vallejo está desplegando una imaginería y un lenguaje religiosos, desplazándolo, haciendo que significantes que denotan una constelación de elementos religiosos se resemanticen y remitan a ideas seculares (por ejemplo, marxistas).

Algo hay en los poemas sobre los voluntarios de la Guerra Civil que lo anima a definir a su republicano sacrificado según la mitología cristológica. ¿Qué? No puede ser la transgresión de las leyes naturales del universo, ya que los poemas de *Trilce* desafían el principio de identidad o las leyes de la geometría sin necesidad de referencias bíblicas. ¿Cómo hay que entender las metamorfosis, la muerte de la muerte, la resurrección, en *España, aparta de mí este cáliz*? Propongo que la lectura secular que Sean Kelly y Hubert Dreyfus hacen de Jesucristo como elemento clave de una ruptura epistémica en la historia occidental nos ayuda a entender cómo funciona el tropo del miliciano muerto que aúna nueva vida, nuevo lenguaje, y nueva comunidad.

Kelly y Dreyfus parten del Heidegger de "El origen de la obra de arte", el cual llama *obra* (*werk*) a determinadas prácticas culturales¹⁰. La función de las *obras* es agrupar y poner de manifiesto los presupuestos ontológicos implícitos de una cultura ("prácticas de fondo"). Kelly y Dreyfus llaman a eso "articulación", en el sentido de dar una estructura coherente a varios elementos dispersos, pero también en el de pronunciar claramente.

Por ejemplo, el templo griego o la *Orestíada* "manifested and focused for all Athenians what they were up to as Athenians" (Dreyfus y Kelly 126). Algunas *obras* expresan y hacen manifiestas las "prácticas de fondo" de una cultura: los principios inconscientes (sobre el hombre, el mundo, la vida cotidiana, etc.) que dan sentido a la visión del mundo de esa cultura y son su condición de posibilidad. Son lo que hace que admirar a un santo tenga sentido en la Europa medieval pero no en la Grecia clásica, donde un santo no sería más que alguien débil que deja que

¹⁰ Uso *obra* (en cursiva), cuando utilizo el término según lo entienden Dreyfus y Kelly. Un uso similar puede encontrarse en Sallis o, con un tono más crítico, en Derrida, Lacoue-Labarthe, Nancy, Villa o Arendt (sobre la cual puede verse primera sección del capítulo sobre Ferrater). Sobre los problemas teóricos y políticos de la concepción de la polis como si fuera una *obra* puede verse la discusión de Nancy en el capítulo 4.

otros se impongan. O, a la inversa, que Ulises y Aquiles no sean para la Edad Media más que pecadores arrastrados por impulsos.

The job of a work of art is to disclose a world, give meaning, and reveal truth. In this sense, works of art working can be thought of as sacred [...]. They are a nonhuman authority that gives meaning and purpose to those whose lives are illuminated by them. (127)¹¹

La lista incompleta de *obras* que da Heidegger incluye: la “obra de arte”, el “gesto que instituye una ciudad”, la proximidad del “ser que más es de todos los seres”, el “sacrificio esencial”, o el cuestionamiento del pensar “en tanto que pensar del ser” (Heidegger 1975, 61-2). La “obra” de arte es una de sus posibles manifestaciones, ya que entiende “arte” y “poesía” en el sentido griego de *tekhne* (técnica, artesanía) y *poiesis* (producción). No todo lo que nosotros llamaríamos una *obra* admite su definición, ni llamaríamos “obra” (u “obra de arte”) a todos los fenómenos que él cita como tales. De hecho, sería el sacrificio de los milicianos republicanos, y no los poemas, los que Vallejo piensa como si fueran una obra (los poemas serían la “articulación” o “mediación” de la *obra*).

Kelly y Dreyfus sugieren que hay un segundo tipo de *obra*, menos frecuente, que no “articula” las prácticas de fondo, sino que las “reconfigura”. Este tipo de *obra* encarna de forma paradigmática un cambio en la comprensión del mundo y del ser humano que cuestiona y puede llegar a cambiar los presupuestos en los que se basa una cultura. Una *obra reconfiguradora* presenta tres características básicas:

-Contexto: la obra de arte aparece en el contexto de unas prácticas de fondo específicas, los principios tácitos de una comunidad. La obra articuladora expresa lo que existe de forma implícita: el héroe griego no necesita que le recuerden constantemente qué es un dios o qué tipo de heroísmo es deseable. En cambio, la obra reconfiguradora, manifiesta prácticas de fondo inéditas (o marginales) de una cultura, que puede aceptarlas como propias o no. El ejemplo de

¹¹ La fórmula “works of art working” es de Heidegger. No todas las *obras obran* siempre: requieren un tipo especial de atención por parte de una persona o grupos preparados para percibir su *obrar*. El ejemplo más básico es el del lenguaje: frente mí, que no hablo chino, un poema de Li-Po no *obra*. El arte religioso puede no *obrar* para mí, que soy ateo. Si lo hace, lo hace de manera diferente de lo que lo hacía para un creyente del siglo XII.

Dreyfus de una eficaz obra reconfiguradora como veremos, es Jesucristo. Su ejemplo de una obra reconfiguradora que fracasa es el festival de Woodstock de 1969.

-Encarnación: la obra no explica ni representa las nuevas prácticas de fondo de una cultura, sino que las encarna. El templo griego no "explica" en qué consiste pertenecer a la Atenas clásica, ni "representa" nada. Sólo "está" y, en el siglo 5 a.C. encarnaba y daba sentido a determinados presupuestos de su cultura (como la relación entre hombres y dioses).

-Inarticulación: el reconfigurador tiene problemas insertándose en su contexto. Representa o encarna prácticas para las que no existen antecedentes, ni categorías conceptuales, ni un lenguaje. Por tanto, necesita una "articulación": un exegeta que haga accesibles o comprensibles las prácticas que encarna la *obra*. Alguien que comunique y haga comprensible el nuevo estilo de vida que representa.

El ejemplo de los filósofos norteamericanos es Jesucristo. Coincide con el paso de una comprensión de lo humano como obediencia a la Ley y el particularismo del "pueblo elegido" (que tiene una relación especial con Dios vedada al resto de la humanidad), a la hegemonía de la interioridad (el sentimiento) y el universalismo (el amor universal agapeano, tan importante para Vallejo). El trato a los leprosos y los milagros del paralítico o del ciego, revelan el choque entre estas dos concepciones. Sus contemporáneos no se sorprenden de que opere un milagro sobrenatural sino de que ose trabajar durante el Sabbath, contra la letra de la Ley del contrato con Dios que determinaba la autocomprensión dominante de los judíos.

Los mandamientos especifican acciones externas del individuo: harás esto, no harás esto otro. La excepción es el décimo mandamiento, concerniente al deseo: no codiciarás (desde un punto de vista moderno, puede leerse la presencia subyacente del deseo en varios de los otros mandamientos). Jesucristo, leído no como divinidad ni como persona histórica, sino como encarnación y manifestación de una transformación fenomenológica de Occidente, corresponde a las características que Heidegger encuentra en la obra de arte. Reconfigura las prácticas de fondo, enfatizando la interioridad, que sólo aparecía de forma marginal en la Ley. Representa en su

modo de vida toda una concepción de la existencia que no tenía sentido antes de su llegada. Habla con parábolas, de manera indirecta y a veces críptica, hasta el punto de que no siempre se lo reconoció como divinidad (Juan 1:10). Precisa de apóstoles como Juan o Pablo que explican quién y qué es y por qué merece la pena seguir su ejemplo.

El voluntario republicano se convierte en los poemas de *España* en una especie de "Cristo secular", que presenta los elementos que Dreyfus y Kelly encuentran en el tipo de *obra* de Jesucristo y el cambio en las prácticas de fondo que representa:

Contexto: Pedro Rojas y los otros voluntarios sacrificados aparecen en un contexto de alienación, ansiedad y fragmentación, que en *España* se debe a la guerra, pero que en *Trilce* u otros *Poemas humanos* aparece como un mundo desacralizado (Xirau 71). La resurrección de los milicianos y las repercusiones universales de ésta (llenos de "mundo") se entienden como un hecho sin antecedentes que rompe con las reglas de la existencia humana.

Encarnación: Frente al desasosiego del mundo desde el nihilismo impuesto por la muerte de valores trascendentales, Pedro Rojas, el miliciano muerto en combate, encarna una concepción inédita del ser humano: su cuerpo es una forma de escritura, su vida no termina con la muerte, su muerte instaaura relaciones inéditas de fraternidad universal, cuando "se amarán todos los hombres / y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos tristes" (453). La irrupción de lo que Vallejo entiende como un nuevo modelo de organización política coincide con su salida del silencio poético, pero también con un nuevo tono, más esperanzado, en su poesía.

Inarticulación: César Vallejo se presenta a sí mismo como el articulador (o "mediador", como diría Zambrano) de la *obra* de los voluntarios, personajes con una relación "extrañada" con el lenguaje a través de las faltas de ortografía o la aparición "ex abrupto". En los términos del yo poético: "Para que vosotros, / voluntarios de España y del mundo vinierais / soñé que era yo bueno y era para ver / vuestra sangre, voluntarios..." (457). César Vallejo es el que ve "sentidamente" (485) la "poesía de pómulo morado" del sacrificio del soldado republicano (485).

Por supuesto, existen diferencias históricas, ontológicas, teológicas y narrativas entre los poemas a los soldados republicanos y el Cristo del evangelio (sobre todo para quien acepte una interpretación sobrenatural de este último). Pero Cristo y Pedro Rojas presentan un paralelo estructural. No propongo que Vallejo vacíe de contenido las citas, ecos y referencias cristianas de sus textos, reduciéndolos a metáforas de origen religioso con significado secular. El contexto familiar de Vallejo (su abuelo sacerdote), su historia personal (su origen peruano, su viaje a la URSS), o el papel cultural de la religión y la Iglesia en la Guerra Civil, cargan de significación emblemas como la cruz o referencias como la resurrección. En parte, Vallejo se está apropiando para el bando republicano de símbolos judeocristianos, como hace en "Himno a los voluntarios de la República" con la tradición cultural (Goya, Calderón, etc.).

Hay otras referencias religiosas en su obra, que pueden compararse con las de *España*. Por ejemplo, en *Heraldos negros* encontramos "Ágape": puede referirse al amor universal de Dios hacia el hombre y del hombre hacia Dios y el prójimo, que contrasta con la soledad radical del yo poético del poema y el silencio de Dios. Parece haber algo particular en el uso de la idea de sacrificio en estos poemas. Esa particularidad tiene que ver con el contexto político. El miliciano que vuelve de la muerte o mata a la muerte connota un deseo de transformación sociopolítica y cultural radical. Pedro Rojas o Ernesto Zúñiga, a pesar de la violencia de la que son víctimas, expresan de manera más positiva que los obreros de los *Poemas humanos* el deseo vallejiano de fraternidad universal¹²: su sacrificio permite una comunidad secular.

Heidegger habla de "sacrificio esencial" como una de las funciones potenciales de la *obra de arte*. Aunque Dreyfus y Kelly no lo desarrollen, creo que podemos entender el "sacrificio esencial" como un sacrificio tan decisivo que acaba con el sacrificio. La muerte de Jesús opera (simbólicamente) el cambio, la ruptura con el paradigma precedente. La crucifixión de Cristo "mata a la muerte" porque su protagonista representa a todos los seres humanos y muere por ellos en la cruz. Es "el cordero de Dios" (Juan 1:29), el sacrificio orquestado por la Divinidad misma,

¹² Similar a textos como "Gleba", que no pertenece al ciclo de *España*, pero fue escrito en la misma época.

que hace de los sacrificios rituales judíos para expiar los pecados de los hombres, una ceremonia innecesaria tras el "sacrificio esencial" (Hebreos 10).

La muerte-no-muerte del miliciano republicano se debe a que los efectos de su autosacrificio, como el de Cristo, sobreviven en lo que Vallejo imagina (o quiere imaginar) como el cambio epocal de un mundo, en el que las antiguas reglas han quedado obsoletas. Según lo imagina, es el triunfo de una relación de solidaridad universal entre los hombres. El sacrificio y resurrección en el evangelio y en Vallejo no pueden separarse de un cambio radical de la percepción del sujeto y el mundo. El primer emblema, mesiánico, de las nuevas prácticas de fondo, surge en el contexto de unas prácticas de fondo rivales que están fuertemente arraigadas en las instituciones, en las costumbres y en el lenguaje: la alienación que describen los *Poemas humanos* que preceden a los poemas del ciclo de *España* (los poemas incluidos en *Poemas humanos* de tono más optimista son contemporáneos). Las resurrecciones de Pedro Rojas o del soldado de "Masa" no pueden entenderse como la prolongación de la vida individual del sujeto moderno (atomístico), sino que son el punto de partida de un principio común que instaaura prácticas sociales igualitarias (Noriega 50).

En *Contra el secreto profesional* explica: "La piedad y la misericordia de los hombres por los hombres. Si a la hora de la muerte de un hombre, se reuniese la piedad de todos los hombres para no dejarle morir, ese hombre no moriría" (71)¹³. Quizá esa posibilidad utópica se vea de manera más clara en "Masa" (491), pero "Pedro Rojas" o "Pequeño responso" muestran que en cada caso la muerte de la víctima sacrificial es la que posibilita, primero, la comunidad universal, basada en aflicciones corporales o emocionales (hambre, comer, llorar, sudar, etc.). El gozne del fenómeno individual de la muerte y la comunidad que establece es el mundo de las emociones (sobre todo la ternura) y las sensaciones corporales (sobre todo el dolor). El cuerpo de los débiles de la España de la República, de "los niños de España", inaugura un lenguaje nuevo o,

¹³ El término "piedad" reaparece de manera diferente, pero importante en el pensamiento de Zambrano.

cuando menos, lo desea, ante la obsolescencia del lenguaje anterior "¿Cómo va el corderillo a continuar / atado por la pata al gran tintero!".

¿Qué es tan novedoso en la experiencia de las milicias republicanas, que llena a Vallejo de esta esperanza? A pesar de las alusiones cristológicas, Vallejo desea e intuye en las milicias republicanas un modelo de comunidad secular. Charles Taylor sostiene que una de las características del espacio público es su carácter secular, característica que define a partir de dos oposiciones básicas. Primero, una comunidad¹⁴ secular no se funda en una entidad metafísica. No hay una relación de continuidad entre Dios, una idea trascendente o la gran cadena del Ser y la constitución de una comunidad. Segundo, una sociedad secular no se funda a partir de un pasado inmemorial (*arkhē*) o un destino futuro (*telos*). Para Taylor, "secular" no significa "independiente de la religión", sino, etimológicamente, "del siglo", perteneciente al tiempo profano. "[C]ommon action is not made possible by a framework that needs to be established in some action-transcendent dimension: either by an act of God, or in a great chain [of being], or by a law coming down to us since out of time. This is what is radically secular." (267).

En la participación de los voluntarios de las milicias republicanas, Vallejo encuentra un tipo de asociación política que encarna el ideal de una comunidad secular. La organización y acción de los voluntarios de las milicias republicanas son una estructura horizontal y auto gobernada sin precedentes históricos, definida en oposición a la estructura no secular de la mitología del soldado anónimo de la Primera Guerra Mundial¹⁵. Contra éste, la acción de los voluntarios anónimos, no profesionales, no reclutados, los constituye en una "self-motivating and self-organizing organization [...] a reflex response beyond ideology" (Clayton 240). Estos soldados colaboran en una acción anónima, colectiva y espontánea: cuerpos que se movilizan sin

¹⁴ Taylor usa el término "sociedad". Creo que "sociedad" implica una perspectiva (o una voluntad de perspectiva) "científica", exterior al objeto de estudio. En esta tesis, favorezco el uso de "comunidad", estudiado por Nancy o Esposito (ver capítulo 4).

¹⁵ La de Vallejo es una versión, cuanto menos, estilizada: el ejército republicano recibió 120000 voluntarios durante los primeros meses de la contienda. Hacia el final, había movilizó a más de 1700000 (Matthews 3).

legitimarse mediante una entidad metafísica superior al colectivo (Dios, Patria, Partido), sino de la *res publica*, la asociación política de individuos que participan en ella en igualdad de condiciones. En ese sentido, el de Vallejo es un Cristo "secular" (cabe preguntar si ese proyecto es sostenible a largo plazo, en la práctica, o si se trata de un modelo normativo ideal mediante el que inspirar distintas prácticas "imperfectas").

Pero Vallejo no vivió el final de la guerra. Muchos de los que lo sobrevivieron se vieron abocados al exilio y a ver cómo el franquismo reprimía una constitución secular de la comunidad. Dreyfus y Kelly explican que, a menudo, la reconfiguración de las prácticas de fondo fracasa: "There are always powerful conservative forces in the culture that tend to destroy the new understanding or take it over and mobilize it for the current order. If the new world fails, therefore, it is necessarily measured against the current understanding, and under this norm it can look ridiculous" (128).

Según el BOE del 7 de agosto de 1937, Franco es el "autor de la era Histórica donde España adquiere las posibilidades de realizar su destino, y con él los anhelos del movimiento, el Jefe asume en su entera plenitud la más absoluta autoridad. El Jefe responde ante Dios y ante la Historia" (Reig Tapia 156). Según el título segundo de la Constitución del 78, el Rey es el "legítimo heredero de la dinastía histórica" (art. 57.1). La versión que María Zambrano nos da de Antígona es el reverso melancólico de la esperanza de César Vallejo, que se esfuerza por demostrar la contemporaneidad política de Antígona como paradigma sacrificial y como recordatorio del fracaso de la República.

María Zambrano: el delirio y el tirano

María Zambrano y su marido, secretario de la Embajada, estaban en Chile cuando estalló la guerra civil, momento en el que volvió como voluntaria. De vuelta, le impresionan Simone Weil y César Vallejo, y se afianza su amistad con Bergamín y Emilio Prados. Amiga también de algunos de los componentes de la llamada Joven Literatura, se encargó junto a Dieste, Sánchez

Barbudo, Gaya, Serrano Plaja y Gil-Albert de *Hora de España*, revista de la izquierda no comunista que se publicó de enero del 37 a noviembre del 38, y en la que colaboraron Chacel, Cernuda, Dámaso Alonso, León Felipe, Max Aub y Antonio Machado. Actúa como consejera de Propaganda y, después, de Infancia Evacuada. Tuvo problemas con la censura de Wenceslao Roces, pero actuó, junto a Tomás Navarro Tomás o Antonio Machado, como intermediaria entre intelectuales y el gobierno republicano.

En 1939 se exilia a Francia. Viaja a México y su hermana se queda en París. A principios de los cuarenta, enseña filosofía en Cuba y Puerto Rico. En el 46 se reúne con su hermana, que nunca superó las "torturas físicas y psicológicas que le infligieron los nazis" (Moreno Sanz 2003 698). Reside en México, Cuba, Roma, Francia, Suiza e Italia, acompañada por su hermana. A pesar de contar con buenas relaciones con figuras influyentes del mundo cultural europeo y latinoamericano (Camus, Char, Morante, Alfonso Reyes, Lezama Lima...) y con la joven poesía española de los 60 (Valente, Gil de Biedma, Ullán), pasó constantes dificultades económicas. Su consagración en España comienza a partir de 1981, con el Premio Príncipe de Asturias, una entrevista en RNE y un número monográfico del suplemento literario de *Pueblo*. Decide volver a España en 1982, a "dar alguna clase de filosofía, a morir, a irme muriendo así" (2003 724). Motivos de salud impiden su vuelta hasta 1984, cuando llega a Madrid. Recibe el Cervantes en 1988. Muere en Madrid, en 1991.

Partiendo de las críticas de Kierkegaard y Nietzsche al racionalismo universalista, de la razón histórica orteguiana, de la fenomenología de la conciencia y de la tradición literario-teológica mística, Zambrano desarrolla un pensamiento original: sin salir de la filosofía, Zambrano rastrea en la tradición filosófica una interrogación violenta de la experiencia humana del mundo. Quiere proponer una nueva manera de filosofar que evite esa violencia. A partir de los años cuarenta, Zambrano identifica la violencia conceptual filosófica con la violencia histórica de los regímenes autoritarios. Ambas son el producto de la voluntad de poder, que da autonomía al

sujeto a costa de desarraigarlo. La subjetividad occidental, paranoica y solipsista, se afirma mediante la autoridad sobre el Otro.

Para Zambrano, la filosofía, que privilegia con conceptos metafísicos (en los términos de Heidegger) o presencias (en los de Derrida) puede corregir su tendencia a reprimir la otredad si aprende de la receptividad de la poesía. En 1939 escribe *Filosofía y poesía* y lo publica en el FCE. El libro intenta poner en diálogo ambos discursos, separados por su uso tradicional: donde el sujeto de la filosofía es un sujeto ahistórico y universal, el de la poesía es particular; donde la filosofía es búsqueda, la poesía es hallazgo inesperado; donde la filosofía es sistematicidad, la poesía es "ametódica". La poesía representa lo otro en tanto que un tipo de *logos* que no es razón ni verdad. Zambrano propone una nueva "razón poética", un ejercicio filosófico que produzca conocimiento pero que aprenda de la poesía la receptividad de lo otro de la razón y el sujeto: "descifrar una imagen onírica, una historia soñada, no puede ser analizarla. [...] [E]s conducirla a la claridad de la conciencia y la razón, acompañándola desde el sombrío lugar, desde el infierno atemporal donde yace [...], razón poética que es, al par, metafísica y religiosa" (SC, 77).

Esta oscilación entre diferentes registros verbales explica el estilo de María Zambrano, a veces críptico, entre la filosofía, la crítica literaria, y la literatura (Johnson 1996 216). La razón poética puede vehicularse en prosa o verso. "Será la misma en géneros diferentes" (ReS 103, puede verse también Iglesias 22). *La tumba de Antígona* desafía categorías de género literario: Ana Bundgard lo llama "relato dialogado en prosa" (citada en Trueba Mira 16); Santiago, extenso poema en prosa. Para Zambrano, el género literario no es una forma preexistente a la obra, sino una forma de conocimiento específica, que se desarrolla y manifiesta en la obra que el poeta produce abriéndose a su entorno. Zambrano acuña un género con una relación íntima con la razón poética y cuyas características retóricas se acomodan al texto de *La tumba de Antígona*: el "delirio", como veremos. El de Antígona, según la primera entrada de su cuaderno de trabajo en

la que la menciona en julio de 1948, es un “[d]elirio por el trastueque de la separación entre la vida y la muerte” (*TdA* 268¹⁶).

Publica el “Delirio de Antígona” en la revista cubana *Orígenes*, ya en 1948. Vuelve a aparecer en su cuaderno de trabajo de 1958, durante su exilio en Roma. En 1967, publica *La tumba de Antígona en Siglo XXI* (México). Se trata de uno de los pocos libros que concibe de modo íntegro, en lugar de una colección de ensayos (Trueba Mira 13). El prólogo, un ensayo más convencionalmente filosófico, aparece ese mismo año en *Revista de Occidente*: “¿podía Antígona darse la muerte, ella que no había dispuesto nunca de su vida?” (*TdA* 145). Por último, reaparece en *El sueño creador*, de 1986: “Antígona se convirtió en vida más allá de la muerte” (*TdA* 257).

Zambrano utiliza el mito de Antígona para plasmar sus teorías sobre la tradición del pensamiento político de occidente, que identifica, como muchos autores, con Platón (para un planteamiento contrario, puede verse Lefort). Esta tradición tiende a la represión del otro y habría causado el castigo de Antígona. El “delirio” de Antígona la conduce a una transformación inédita de la historia de las ideas (ontológicas y políticas) que le permite reconocer el problema e intuir una comunidad alternativa que sea ajena al autoritarismo. Hasta que llegue ese momento, la razón poética puede mediar la presencia del Otro sin someterla a violencia simbólica, siempre y cuando esté atenta a no reducir la otredad a sus propios términos. El sacrificio mítico de Antígona tiene su paralelo histórico en el suicidio de Sócrates: ambos son las víctimas trágicas del nacimiento de la ciudad y el ciudadano.

La versión canónica del mito de Antígona se solidifica en dos de las tragedias del ciclo tebano de Sófocles: *Edipo en Colono* y, por supuesto, *Antígona*. Tras la muerte de Edipo en el exilio, Tebas decide conceder el gobierno a sus hijos varones, Etéocles y Polinices, por turnos. Cuando, al final del primer turno, Etéocles decide no ceder su puesto a Polinices, éste se levanta en armas contra su hermano. La guerra civil termina con la muerte de ambos, el uno a manos del

¹⁶ Utilizo las siguientes abreviaturas: *TdA* (*La tumba de Antígona*); *FyP* (*Filosofía y poesía*); *SC* (*El sueño creador*); *PyD* (*Persona y democracia*); *CB* (*Claros de bosque*); *ReS* (*La razón en la sombra*).

otro. El gobierno pasa a Creonte, hermano de Yocasta y tío de Etéocles, Polinices, Antígona e Ismene. Creonte, como castigo contra el que se levantó en armas contra la ciudad, dictamina que Polinice no será enterrado. La tragedia de título epónimo, empieza cuando Antígona decide contravenir las órdenes de su tío (la ley de la *polis*) para seguir la costumbre de la tierra y enterrar a los suyos (la ley de los dioses). El resto de la trama es más o menos sencillo en lo que concierne a Antígona: es descubierta, no niega su crimen, su tío la condena a morir enterrada en una cueva, en el interior de la cual se ahorca.

Según George Steiner, Antígona fue la tragedia griega más celebrada y comentada hasta que la lectura de Freud, puso el mito de Edipo en el centro de la discusión sobre la subjetividad. Racine, Shelley, Hegel, Kierkegaard o Wagner, están entre los autores que consideraban *Antígona* una de las obras maestras de la literatura universal (Steiner 4-5). Zambrano, que se considera filósofa en última instancia, responde explícitamente a Hegel y Kierkegaard, pero también hay que leerla en el contexto del resurgimiento del personaje en la literatura europea de los años cuarenta, para la que la necesidad de tomar partido y la legitimidad de un poder autoritario están en primer plano.

No tendría sentido decir que la tragedia de Sófocles (o la leyenda que la precede) se politizan después del gobierno de Pétain (Anouilh) o del ascenso y caída del Tercer Reich (Brecht) o de la victoria de Franco (Zambrano, Bergamín, Pemán, Espriu). *Antígona* es una obra ambigua cuyos interrogantes sobre ley, poder y legitimidad políticos, opinión pública y censura o el rol social de hombres y mujeres, entre otras cosas, son acuciantes e irresolubles. Ya las versiones de Hölderlin, Hegel o Kierkegaard son inseparables de las ansiedades generadas por la Revolución Francesa, en los dos primeros, y sobre la sociedad de masas, en el tercero.

Sin embargo, la rebeldía de Antígona frente al jefe de un gobierno militarizado en tiempo de guerra civil, la complicada relación entre la ley de la ciudad y el duelo individual, el cuestionamiento del poder sobre los cuerpos, la incertidumbre sobre el futuro de la *polis*, la hacen un personaje clave de la tradición cultural occidental para los autores europeos que comienzan a

dudar de la autoridad moral de la cultural occidental. En tiempos de fosas comunes, un tirano que prohíbe los ritos funerarios del enemigo cobra nueva trascendencia.

La tendencia generalizada es la fascinación con Antígona como encarnación de la desobediencia civil. A partir de ahí, caben variaciones. Brecht utiliza la traducción de Hölderlin apropiándose uno de los símbolos de la literatura alemana para ridiculizar a Creón/Hitler. Anouilh escribe durante la Ocupación una obra sin mensaje o héroes claros, con un coro que en vez de cantar el poder de la humanidad, como en el original, se mofa de las convenciones de la tragedia. En España, no es difícil ver cómo las distintas Antígonas, enfatizan la importancia de la guerra civil por la que acaba de pasar Tebas. “A[ntígona] es la tragedia de la guerra civil, de la fraternidad”, dice Zambrano en uno de sus cuadernos personales (2012 263). Etéocles y Polinices aparecen como personajes (Espriu), sombras (Bergamín) o como interlocutores (Zambrano) que acompañan a Antígona. En estos casos, son la metonimia de la contienda bélica de cuya violencia Tebas todavía se resiente.

En la *Antígona* de Pemán (1946), la única que celebra jubilosamente la victoria otorgada por los dioses a un “pueblo generoso” (11), sólo se los nombra. Pemán identifica su Tebas con un mundo cristiano en el que una relación armónica entre familia, religión y Estado precede y sigue a la trama: la tragedia que vemos es la interrupción momentánea de la armonía entre familia y Estado; la causa de la interrupción es la guerra civil que no vemos, decidida por los dioses. Etéocles y Polinices son hermanos unidos por un amor más allá de la muerte. La mujer, para Pemán, tiene una conexión especial con la naturaleza, con la familia y con Dios. Antígona es la mujer “pura” (virgen) que corrige el exceso de celo de un soberano demasiado patriótico, pero amable. Al final de la obra, se corrige y reconcilia la ley de la ciudad con la ley de los dioses que le han dado el gobierno al soberano: tolera el entierro de Polinices, al darse cuenta (en cuatro versos) de la “poca templanza” a la que lo ha llevado “la soledad del tirano” (193).

La sangre de Antígona (1955), de Bergamín, no se abre con la celebración de la victoria, sino con el recuerdo de la guerra. Las diferencias con la obra de Pemán son evidentes. A pesar del

catolicismo de Bergamín, el amor de Antígona afirma el carácter secular de sus acciones: “Yo no sacrifico mi corazón a los dioses, sino a los hombres” (16). El gobierno de Creón es autoritario y continúa mediante otros medios la violencia de la guerra: “Vosotros habéis negado ese amor con vuestra Ley, / con vuestras murallas, con vuestra fuerza. / Y queréis prolongar el odio, más allá de la muerte” (34). Identifica la Ley con la fuerza (“somos fuertes porque obedecemos la ley”, dicen los soldados de Creón, 20) y la guerra civil continúa después de la victoria. Es una “Antígona” más próxima a la de Zambrano, con una teoría del poder estatal muy parecida, sobre la que volveremos, pero su actitud es más agresiva.

Entre la acción secular de Antígona en la Tebas de Bergamín y la victoria divina de Creón, en la Tebas de Pemán, está la Tebas que Espriu describe en 1939 (estrenada en 1955), en la que Etéocles y Polinices se matan ante un dios impasible (de forma coherente con el resto de su obra). Más influido por *Los siete contra Tebas* (Esquilo) que el resto de las Antígonas, Espriu subraya una confrontación fratricida en la que ninguno de los hermanos tiene razón sobre el otro: “Parleu igual, amb paraules contràries. No vindrà la pau” (25). Antígona acepta su muerte como medio para lograr su objetivo: devolver, a cualquier precio, la paz a Tebas. Así se dirige a los tebanos antes de morir: “Torna a les cases, poble de Cadmos! [...] Honra, poble, el teu príncep i oblida el que et divideix. Treballa, unit i en pau, per la grandesa de la ciutat” (55). Escrita al final de la guerra, Espriu convierte a Antígona en un chivo expiatorio que permite el “olvido” y el regreso a la normalidad.

Pero en 1963, quince años de “normalidad” más tarde, introduce un personaje nuevo que acerca la tragedia al tono y el mensaje de la versión de Bergamín o de Zambrano (la nueva versión se estrena en 1969). Se trata de un “Lúcid Conseller”, *alter-ego* de Espriu, que al final de la obra niega que el sacrificio de Antígona sirviera para lograr la paz de la ciudad. Incluso critica el deseo de paz de la protagonista y la ambigüedad del intelectual que se mueve entre la crítica y el miedo: “I com establir i repartir . . . responsabilitats i culpes? La responsabilitat, per exemple,

del nostre silenci, fill tant del que sé que anomenes la meva distanciada lucidesa com del que permetràs que qualifiqui de temor, el teu temor de desplaure al nou rei” (73).

La de Pemán y la del joven Espriu son adaptaciones excepcionales del mito, viendo la tendencia de una época durante la cual se suele mirar a Creón con resentimiento y a una Antígona rebelde con admiración. Más coherentes con la versión predominante de la tragedia desde 1945, los autores exiliados (Zambrano y Bergamín) la proponen como ejemplo de disidencia en un Estado autoritario. Todas las versiones de autores nacidos en España subrayan el hecho de que la guerra de Tebas la emprendieran dos hermanos y la cuestión de la legitimidad del gobierno de Creón.

La Antígona de Zambrano difiere de otras versiones del personaje en que la acción comienza cuando Antígona ha sido ya encerrada en la cueva donde morirá. Allí, no se suicida, como en la versión de Sófocles, sino que, en un desarrollo más amplio del “delirio” de 1948, se dirige a varios de los personajes de la tragedia original (Ismene, Creón, Hemón), a personajes pertenecientes al mito pero sólo mencionados en la tragedia de Sófocles (Yocasta, Edipo, Étocles y Polinices) y a otros inventados por Zambrano (una Harpía, Ana la nodriza, dos desconocidos). Rememora su historia y se pregunta por el sentido de la guerra, por el crimen de sus padres, por la relación entre violencia, poder y razón, por el exilio, por la muerte que la espera. El transcurrir de la noche transforma su conciencia y la prepara para su sacrificio.

Como en Vallejo, el sujeto sacrificial cobra tintes bíblicos. La cristianización de Antígona es frecuente desde el siglo XVI: “The [...] motifs of virginity, of nocturnal burial, of sacrificial love, the Sophoclean sense of action as compassion, of heroism as freely shared agony, all these are exact annunciations or prefigurations of Christian truths” (Steiner 140). Zambrano introduce a Antígona en una temporalidad lineal judeocristiana, en la que ocupa un lugar especial. En el prólogo, Zambrano habla de “Pasión” (150), bajo el signo del “Dios desconocido” (154). Se encuentran ecos evangélicos en el mismo espacio de la obra: una cueva en la que la ley humana la encierra pero en el seno de la cual se produce una transformación trascendental del sujeto

sacrificial (durante la resurrección de Cristo; durante la condena de Antígona). Uno de los motivos por los que la encierran es que obedece a una Nueva Ley, como la que anuncia Jesucristo con su autosacrificio: “Y consumaré para con la casa de Israel y para con la casa de Judá un nuevo pacto” (Hebreos 8:13).

Pero, además de ecos textuales y argumentales del evangelio, la Antígona de Zambrano contiene las características de la *obra de arte* heideggeriana que Kelly y Dreyfus encontraban en Jesucristo y que yo extrapolé a algunos personajes vallejanos. Para mi análisis, Zambrano presenta la ventaja añadida de que estudia de manera consciente la relación entre sacrificio y *polis* en *La tumba de Antígona* y otros textos, así que traza de forma más explícita su comprensión de lo político. Pero antes, ¿presenta Antígona la estructura tripartita de la *obra* heideggeriana?

Recordemos que, primero, la *obra* surge ante un “contexto”, unas prácticas de fondo siempre implícitas (preexistentes o inéditas) y que dan sentido a los actos cotidianos de una cultura: Jesucristo aparecía en el seno de una red de prácticas sociales hebraicas basadas en la acción exterior respecto de una Ley, en las que detectaba la posibilidad latente de una reconfiguración basada en los sentimientos internos del individuo. Pedro Rojas aparecía en un mundo desacralizado, fragmentado y reificante, en el que detectaba de manera latente la posibilidad de una comunidad basada en el reconocimiento social del trabajo y las funciones corporales básicas. En el caso de Antígona, la oposición que Antígona establece entre Ley Nueva y Ley Vieja (a las que se adhieren, respectivamente, Antígona y Creón) refleja la oposición de las prácticas de fondo inéditas que surgen en el seno de unas prácticas de fondo preexistentes.

Cada una de estas leyes no es tanto un conjunto de normas específicas (la prohibición de enterrar a Polinices, por ejemplo), como maneras de entender la condición humana de las que se deducen las normas y los diferentes regímenes políticos. Antígona se sitúa en el *contexto* de la hegemonía de la concepción del poder del tirano (o de la concepción “filosófica” del mundo que Zambrano identifica con éste), una posición que sería deslegitimada si triunfa la Ley Nueva. Creón encarna la hegemonía del modelo autoritario de poder y conocimiento. Es el último en

bajar a su tumba y la protagonista se refiere a él como “ése del poder, el que mandaba” (183), el “Juez” (204, 208),

Zambrano continúa el paralelismo entre el Platón de *Filosofía y literatura* y el tirano de Tebas: Platón “formula con rigidez” (FyP 39), “posee” la palabra, se convierte en su “dueño” (FyP 42), mientras que Creón no quiere oír a Antígona (TdA 221) y le insiste “óyeme, por última vez te lo digo [...] Óyeme, niña, Antígona, óyeme. [...] Escúchame, Antígona” (TdA 222). Creón es el tirano que “decreta” (FyP 43) la expulsión de la poesía de la polis, como Creón es “Juez” que “condena siempre” (183), que “tenía que condenarme, pues que su Ley es ésta, condenar” (204). Su autoridad se funda en el monopolio sobre el ejercicio legal de la violencia.

El Sol platónico identifica, produce dicotomías exclusionarias, imponiendo el principio de identidad lógico: “Todo lo que descende del Sol es doble: luz y sombra, día y noche; sueño y vigilia; hermanos que viven uno de la muerte del otro. Hermano y esposo que no pueden ser uno solo. Amor dividido” (231). El problema del Sol platónico es que es cegador y elimina las sombras que él mismo produce: se queda con uno solo de los polos, la luz, y desdeña el otro, precisamente el que complace al poeta en su alteridad ininteligible: las sombras. Las prácticas de fondo indican a Creón que uno está con él o contra él, imponiendo el antagonismo de lo político: parafraseando a von Clausewitz, la política es la continuación de una guerra primordial por otros medios. En los términos de Antígona: “El Rey no lo es si no ha matado, si no mata, si no sigue matando. [...] Hay que matar, matarse en uno mismo y en otro” (208).

Frente a la luz cegadora del Sol, Zambrano opone la luz suave de la aurora, que ilumina pero no ciega ni disipa las sombras¹⁷; que Antígona espera y cuya aparición coincide con su muerte y el final de la obra. Cuando Creón le ofrece a Antígona que salga con él a la luz del sol, ella lo rechaza. Su espacio es el de la cueva. A la Ley Nueva le corresponde otro tipo de luz: “como lámparas que alumbran desde adentro, que guían los pasos del hombre, siempre errante

¹⁷ La aurora es un motivo recurrente en poemas dedicados a María Zambrano por Antonio Colinas (“La voz”), José-Miguel Ullán (“Un dibujo para María Zambrano”) o Amalia Iglesias (“El día sin aurora”).

sobre la Tierra” (227). La iluminación que le interesa a Antígona no es la de la racionalidad lógica, sino la de la interioridad afectiva.

Da pocos detalles sobre la Nueva Ley. Primero, sabemos que el espectro de Polinices le propone que huya con él a fundar la ciudad de los hermanos “donde no habrá hijos ni padres” frente a una Tebas “donde siempre manda alguien antes de nacer” (215). Se trata también de una comunidad política secular formada por iguales y que rechaza una autoridad trascendente u originaria. Segundo, sabemos que en la ciudad de los hermanos no hay sol, sino una luz que no deslumbra (como la luz de la aurora) y que allí “nos dejarán nacer del todo” (215). El “nacimiento” nos remite a la metaforología de la obra más filosófica de Zambrano (*FyP* 11), según la cual la razón poética transforma la conciencia del que se deja embargar por ella como un renacimiento simbólico que la ciudad de los hermanos permitiría (frente al autoritarismo de la Tebas de Creón). Tercero, en ella se interrumpirá el ciclo de violencia sobre el que se funda la autoridad política de la Ley vieja: “En ella no hay sacrificio, y el amor, hermana, no está cercado por la muerte” (215).

La división entre vieja y nueva ley es más fluida de lo que parece. Por un lado, Etéocles y Polinices parecen representar políticas contrarias: Etéocles actúa como delegado de Creón, es la continuidad de un Poder soberano cuya legitimidad depende de la represión de un Otro externo o interno; Polinices es la posibilidad de una nueva alternativa igualitaria. Antígona parece apreciar la propuesta de una tal ciudad de los hermanos. Pero por otro lado, Zambrano se sirve de los distintos personajes para mostrar que, dentro de una escala, todos se arrojan la autoridad sobre Antígona: el Tirano (Creón), el hermano autoritario (Etéocles), el marido (Hemón) e incluso el hermano amante (Polinices).

Frente a Antígona, que acompaña a Edipo al exilio, sus hermanos asumen su herencia de forma selectiva: se sienten herederos del mando, pero no del pecado. Cuando Polinices explica “El ser [que nos dio Edipo] estaba maldito”, Antígona replica “¿Y el poder no lo estaba?” (211). El deseo de poder hace que Etéocles y Polinices renieguen del Padre y de su crimen, pero no de la

legitimidad de sus aspiraciones al reino, olvidando que su herencia lo es tanto la del heredero legítimo del trono (por ascendencia) como la de su usurpador (por regicidio).

La guerra civil es el resultado del deseo de poder de los hermanos. Polinices es tan excluyente respecto a la posibilidad de consensuar una salida política pacífica como Etéocles: “¿Ves ahora, hermana, cómo la única salida era, es la mía?” (213). En última instancia, Polinices piensa el poder de manera autoritaria, “filosófica”. Se arroga la certeza de que su posición no sólo es superior a la de Etéocles, sino que es la única vía legítima, afirmándose a sí mismo a costa del Otro, en lugar de abrirse a la posibilidad de diálogo. A Polinices le falta la piedad que define a Antígona y la razón poética (que Polinices no termine de dar ese paso está relacionado con el género, como veremos).

La piedad es un concepto clave en el aparato conceptual de Zambrano. Describe una actitud existencial de apertura a lo otro (no “al” Otro, concepto antropocéntrico): piedad es “saber tratar adecuadamente con lo otro [...] [Lo otro es] una realidad perteneciente a otra región o plano del ser en que estamos los seres humanos, o una realidad que linda o está más allá de los linderos del ser” (*El hombre y lo divino* 191). Es importante señalar que la razón poética no se limita a ser, como la “razón racionalista”, medio de conocimiento “adecuado a lo que ya es” (*CB* 147). La razón poética hace que el sujeto se abra a lo otro sin hacerlo propio, sin “traducirlo”, o “hablar en su nombre”. Esta apertura a una otredad radical no traducible a conceptos racionales es uno de los principales problemas de la “articulación”.

La segunda característica que Kelly y Dreyfus subrayan es que la *obra* rearticuladora (que encarna unas prácticas de fondo inéditas para las que no existen ni una tradición ni un lenguaje) resulta incomprensible en el contexto en el que surge, y necesita, para resultar comprensible, un “articulador”, una interpretación o “traducción”. Jesucristo tiene a los apóstoles, especialmente a Pablo. Pedro Rojas tiene los poemas tardíos de Vallejo, cuyo yo poético se presenta como el testigo del sacrificio de los voluntarios.

La ley Nueva a la que se adhiere Antígona presenta problemas conceptuales similares a los que Kelly y Dreyfus encuentran en Jesucristo y esos problemas se transfieren a la forma del texto: el delirio. Ni Creón, ni Etéocles y ni siquiera Polinices, pueden entender a Antígona. Todos son conscientes de la dificultad, impotentes. Cuando Antígona pide a Creón que entregue a Ismene un último mensaje, sabe que su lenguaje es idiosincrático y se cuida de advertirle: “no cambies mis palabras” (222). Creón, que también lo sabe, teme no ser capaz de reproducirlo (el mensaje no es tan largo): “¿Y cómo voy yo a decirle todo eso? Eso son cosas tuyas” (222). Etéocles (213) y Polinices (208) tienen el mismo problema.

Ya en la tradición, frente a Creón, Antígona funda su lenguaje en una otredad radical, un ejercicio imposible que Steiner (271) compara al evangelio de Juan. Zambrano vuelve a recurrir a un tipo específico de luz: “Tu palabra, luz, sin que yo la entienda, dámela, luz, que no me dejas. La palabra nacida en ti, y no en ese Sol” (177). Antígona accede a la palabra (“tengo voz, tengo voz...”) al ponerse el Sol que no deja ver por su luz excesiva (“Ahora no luce ya el Sol, y comienza a estar claro, tan claro” 185). Antígona se sirve de un lenguaje que no identifica verdad con verdad objetiva, y que a juicio de Creón es un lenguaje incomprensible, “histórico”. Sin articulador, Antígona les resulta incomprensible a sus hermanos o a su tío, incluso a su hermana o a Ana la nodriza, ya que se expresa en un lenguaje que a ellos se les escapa.

Se trata del lenguaje del delirio, que no presupone una diferencia entre el yo y lo otro, entre lo racional y lo irracional. La dificultad del lenguaje estriba en que la experiencia histórica o metafísica que intenta describir escapa al lenguaje ordinario. Está entre la poesía y la filosofía porque el lenguaje de Antígona es anterior a la escisión del logos en palabra irracional (poesía) y razón y verdad (filosofía). “It is raw, fleshly, passionate, bloody life” (Johnson 1996 217). Estilísticamente, es un lenguaje expresivo, lleno de exclamaciones, titubeos e interrogaciones retóricas. Repite una serie de imágenes, símbolos y metáforas interrelacionados (por ejemplo, las manifestaciones de distintos tipos de luz, pero también los animales: larvas, mariposas, abejas,

corderos, palomas, alondras...) y, a través de repeticiones anafóricas y polisíndetos, genera ecos y resonancias.

El delirio no es “traducible” ya que no pueden separarse las palabras con las que llega (por eso Antígona insiste a Creón que no la parafrasee). Pero, si ninguno de los interlocutores de Antígona en la obra la comprende, ¿quién (y cuándo) recibe su mensaje y nos lo transmite? Al final del texto, cuando Antígona perece, llegan a la tumba dos desconocidos. El pasaje tiene connotaciones fantásticas y los detalles, desde la identidad de los desconocidos al estado físico de Antígona, no están claros: se da a entender que Antígona está al borde preciso de la muerte, y que sólo al final decidirán su suerte (o, quizá, la de su alma). Ellos son sus primeros articuladores. Por eso, ellos son también los primeros en enfrentarse a los problemas de su “articulación”. El primero quiere sacar a Antígona al espacio público para que hable directamente a las gentes. El segundo le recuerda que cuando estuvo entre las gentes fue marginada (exiliada, escondida, condenada). El primero quiere preservar y diseminar su mensaje. El segundo, confortarla después de su sufrimiento.

El primero se resiste a las razones del segundo; siente el deber de articular la palabra de Antígona: “Vendré aquí, me acercaré por la noche para recoger su palabra en el silencio” (236). El segundo le explica que su destino es éste, precisamente, pero que no debe apresurarse: “La oirás más claramente de lejos, aunque estés sumergido en otros asuntos. Pues que tú la oirás el primero. Y esas palabras que se aglomeran ahora en tu garganta saldrán sin que lo notes. Su voz desatará tu lengua. Vete ahora” (236). El segundo desconocido le recuerda al primero que no se trata de apropiarse de manera activa de la voz de Antígona, sino de recibirla de manera pasiva sin forzar su recepción, dándole espacio y tiempo, de forma epifánica.

La descripción de la poesía de *Filosofía y poesía* reconoce el delirio como el vehículo de una voz que se abre a lo Otro de la razón y del yo y deja que hable a través de ella: “[La poesía] [t]raiciona a la razón usando su vehículo: la palabra, para dejar que por ella hablen las sombras, para hacer de ella la forma del delirio” (*FyP* 33). La referencia a las “sombras” es sugestiva, en la

medida en la que puede interpretarse que, en el texto, los otros personajes no comparecen realmente ante Antígona, sino que sólo existen en su imaginación (especialmente en el caso de personajes que sólo aparecen como narratarios silenciosos del monólogo de la protagonista, como Ismene y Yocasta) (Wilkinson 82).

El segundo desconocido recuerda al primero que debe respetar la otredad de la voz de Antígona si quiere preservar lo que le es específico, dejándole un espacio y un tiempo propios, para que se manifieste en sus propios términos: “Tienes que alejarte. [...] Tienes que esperarla” (235). ¿Qué es lo específico de Antígona? Antígona es la que escucha, la que recibe a los otros, la que guarda la memoria de los muertos. Es decir, el articulador de Antígona tiene la tarea autorreferencial de articular la articulación, preocupándose de no ignorar pero tampoco “traducir” la otredad (de la razón, de lo político) ni convertirla en un mero objeto de conocimiento sobre el que la razón pueda operar.

Zambrano llama "mediación" a una representación de la otredad crítica consciente de sus peligros (objetivación, explotación) y límites. La mediación no es “hablar por el otro” ni “hacer hablar al otro”, sino hacer oír en el propio lenguaje consciente, racional del *logos* "a las almas, las creencias, a los saberes sepultados por la prisa y la vanidad del hombre occidental" (*Algunos lugares de la poesía* 76), sin traducirlas al *logos* mismo¹⁸. Por eso es importante no tener "prisa" o "estar lejos", para preservar la otredad de la experiencia que la razón poética quiere mediar. Antígona media la experiencia "muda" de su madre y su hermana, ausentes y sin voz propia, en sus monólogos, y el primer desconocido "oír" la voz de Antígona¹⁹. Más adelante trataré de cómo la propia Zambrano puede estar cumpliendo un papel similar al de las mujeres de la obra, y

¹⁸ Las coincidencias entre este aspecto del pensamiento de Zambrano y el de Spivak en “Can the Subaltern Speak?” pueden explicarse a partir de la lectura crítica que ambas hacen de Hegel y Heidegger.

¹⁹ La lectura de Zambrano critica implícitamente la de Hegel: Antígona no representa la “inmediatez” de lo ético, es decir, la familia (Hegel 261) (Creón representaría su “mediación”, el Estado). Antígona es el lugar donde lo familiar y el Estado entran en conflicto, y media el reconocimiento público de aquellos que no reciben reconocimiento “espontáneo” del Estado.

cómo sugiere que la razón poética, aunque universalmente accesible, parece más propensa a encarnarse en cuerpos femeninos.

Zambrano se atribuye la misma función al final del prólogo. “[Antígona seguirá delirando] [m]ientras la historia familiar, la de las entrañas, exija sacrificio, mientras la ciudad y su ley no se rindan, ellas, a la luz vivificante. Y no será extraño así, que alguien escuche este delirio y lo transcriba fielmente” (173), escribe, refiriéndose a sí misma, en la primera autoalusión de la obra (la relación entre las hermanas encierra otra). Antígona se convierte en metonimia de las víctimas de la historia. Ismene, los desconocidos o Zambrano intentan servir de mediadores de su voz sin apropiársela. El delirio no es una descripción con pretensiones de verdad objetiva (basada en los documentos -historiográfica, biográfica- o en la experiencia directa –testimonial-²⁰) sino que preserva la otredad, más allá de la referencialidad del lenguaje, de la experiencia que describe. El ejemplo más relevante sería el del “Delirio de Antígona”, embrión de *La tumba de Antígona*, que recuerda al estilo del José Ángel Valente de *No amanece el cantor*: “Mis hermanos sin gloria, caídos al pie de nada. Y más infortunados que yo, errantes, sin centro adonde encaminarse”.

En tercer lugar, la *obra* “encarna” las prácticas de fondo, no las explica o proclama: Jesús práctica el amor universal con los leprosos y los enfermos más allá de lo que dictan las costumbres o la letra de la Ley, puesto que encarna su espíritu. La muerte del voluntario republicano, para Vallejo, encarna un nuevo tipo de acción política, horizontal y autogestionada. Su cadáver es el escenario de relaciones sociales inéditas. En el caso de Antígona (siempre según Zambrano) se trata de una relación con la otredad: el derrotado político (Polinices), pero también las víctimas de la historia (Edipo exiliado, Ismene y Yocasta, silenciadas).

²⁰ Aub y Bolaño ironizan sobre ambos recursos. En el caso de Aub, puede verse la sección 2, sobre testimonio, del capítulo siguiente. En el de Bolaño, puede pensarse en la interacción de figuras ficticias (Cesárea Tinajero), ficcionalizadas (Ulises Lima, trasunto de Mario Santiago) e históricas (Octavio Paz) en *Los detectives salvajes*, que parodia la literatura testimonial.

Por supuesto, existen diferencias (teológicas, literarias, etc.), pero Jesucristo, Pedro Rojas o Antígona encarnan la transición entre dos cosmovisiones contradictorias. Los tres textos son partidarios de la nueva cosmovisión, cristiana o republicana. Son personajes cuya importancia se vislumbra en su relación idiosincrásica con (entre) la vida y la muerte, y que los hace las víctimas propicias de un sacrificio que habilita el acceso del resto de la comunidad a unas nuevas prácticas de fondo, al margen de que esas prácticas de fondo triunfen (como en el caso del cristianismo) o no (como en el caso de la República).

Antígona está en el centro de los problemas políticos (y, por tanto, familiares) de Tebas. Con su sacrificio y el fin de la línea de los descendientes de Edipo, comienza, según Zambrano, un periodo nuevo en la historia de las ideas. Cuando María Zambrano habla de Antígona como “aurora de la conciencia”, se refiere a ese cambio fundamental, relacionado con el nacimiento de la democracia clásica, de la filosofía (que Zambrano quiere transformar, sin renunciar a ella), y la posibilidad de instaurar unas relaciones políticas que minimicen la violencia y el autoritarismo.

Vidal-Naquet (181-182) explica que en la tragedia griega Tebas es un escenario en el que se proyectan todas las ansiedades que despiertan los experimentos políticos de Atenas desde las Guerras Médicas: exceso de poder de familias aristocráticas, problemas de legitimidad en la línea de sucesión, etc. La tragedia permite contraponer una Atenas idealizada y una Tebas monstruosa: incesto, regicidio, despotismo. En la versión clásica del mito, Antígona no sólo pertenece a la familia que rige una polis inestable, sino que es resultado (hija de un incesto) y causa (en tanto que desobedece la Ley) de la inestabilidad.

El propio personaje encarna la inestabilidad en tanto que no se atiene a las oposiciones básicas con que la tradición occidental ha definido al sujeto: es rebelde (con la ley de la *polis*) por obediencia (a la ley de los dioses); sus acciones privadas (enterrar a su familia) son acciones políticas (enfrentarse al gobernante); vive para la muerte (tanto en el sentido de que sus acciones están determinadas por los muertos de su familia como en el sentido de que elige su propia muerte).

La Antígona de Zambrano es consciente de que la caracteriza la transgresión: “Yo pasé la raya y la traspasé, la volví a pasar y a repasar, yendo y viniendo a la tierra prohibida” (*TdA* 183). Sus juegos van más allá de las “rayas” preestablecidas del juego infantil, y se ve obligada a ir más allá de las prácticas de fondo de su cultura (para las que sólo tiene sentido obedecer al gobernante si se quiere pertenecer a la ciudad). *La tumba de Antígona* es la lenta transición de Antígona a su “renacimiento”: la transformación de la mentalidad hasta alcanzar la “conciencia”. Por “conciencia”, Zambrano se refiere a una autocomprensión del individuo que aparece en la Grecia clásica, según la cual cada ser humano es un ser en sí mismo, independientemente de designios divinos (*PyD* 127).

Polis, ciudadano y conciencia son indisolubles. La ciudad o *polis* permite la aparición del ciudadano o *polites*, que piensa y actúa por sí mismo: impone interacciones entre iguales, los ciudadanos (aunque con una definición muy excluyente de quién es un ciudadano, que deja fuera a mujeres y esclavos). Estas interacciones dan por sentada la pre-existencia de un espacio compartido, la ciudad. El ciudadano pertenece a la ciudad y la ciudad le pertenece; pertenece a su conciencia y su conciencia le pertenece. Zambrano explica el nacimiento de la filosofía en ese contexto: Sócrates es el que pasa de examinar su propia conciencia a hacer que los otros ciudadanos examinen su conciencia. Ello lo lleva a la muerte (*PyD* 139-140).

El sacrificio de Sócrates es similar al de Antígona: la misma ciudad a la que pertenecen y sin la que no podrían explicar qué los hace especiales (la filosofía, la tragedia) es la que los condena. Mueren por ella después de cambiar su mentalidad: “Pues que el amor y su ritual viaje a los inferos es quien alumbra el nacimiento de la conciencia. Antígona lo muestra. Sócrates lo cumplió a su modo. Ellos dos son las víctimas del sacrificio que el “milagro griego” nos muestra, nos tiende. Y los dos perecen por la ciudad, en virtud de las leyes de la ciudad que trascienden. Por la Nueva Ley, diríamos” (*TdA* 150). Como en Vallejo, la desaparición del sujeto sacrificial, un sujeto especial, entre la vida y la muerte, transforma la comunidad por la que se sacrifica, instaurando una comunidad política secular (“mundana” en el léxico de Zambrano, *PyD* 105).

Vallejo escribe sobre la Guerra Civil desde la incertidumbre del desenlace de la propia guerra, todavía en curso. Zambrano reescribe en 1948 (“Delirio de Antígona”), 1952 (*Delirio y destino*), 1965 (*SC*) y 1966 (*TdA*), una historia que ya para Sófocles ocurría en un pasado mítico. No sin cierta melancolía, Zambrano le da al entierro en vida de Antígona una función histórica (despertar la conciencia de los griegos). Pero al conectarla con los derrotados de la historia a través del destierro, sugiere también una relación con la derrota de la República nacida el 14 de abril.

Zambrano alude a la primavera en varios momentos de la obra. La primera, cuando Antígona se dirige a Ismene: “¿Me dirás cuándo la pelusa de la primavera nace sobre esta tumba? Dime, cuando nazca algo, dime si me lo vendrás a decir” (184-5). Se refiere, específicamente al mes de abril (185). La referencia se repite en el mensaje a Ismene que Creón debe reproducir: “[Dile] que me sienta llegar con la violeta inmortal, en cada mes de abril, cuando las dos nacimos” (222). En *TdA* María Zambrano subraya claramente la estación y el mes, asociados con el delirio, con el sacrificio y con las hermanas. Delirio, hermandad y sacrificio son la conexión entre las hermanas labdácidas y las hermanas Zambrano.

El delirio es un género primaveral porque se asocia con un renacer simbólico. El sujeto en cuya voz surge el delirio es un sujeto que deviene “otro”, “olvidado de sí” (*FyP* 111). Tiene un aspecto dionisiaco (instintivo, vitalista) propio de la estación: “Brotó el delirio al parecer sin límites, no sólo del corazón humano, sino de la vida toda y se aparece todavía con mayor presencia en el despertar de la tierra en primavera” (*CB* 43). El delirio no es la expresión de un interior inalienable, del “alma” o de lo más íntimo del sujeto, sino de un impulso vital presubjetivo que un individuo canaliza. Por eso Antígona no reconoce como propias, “suyas” algunas de las cosas que dice, sino que sus palabras parecen llegadas de un exterior. El sujeto del delirio es un poeta que, definido por oposición a la voluntad de autonomía de la filosofía (*FyP* 101), es aquél “para quien ser sí mismo no tiene sentido” (*FyP* 99).

Fiesta dionisiaca, sacrificio y primavera corresponden a un tiempo estacional, mítico. Para Zambrano, la trayectoria de Antígona corresponde al arquetipo de la catábasis (bajada, descenso) de la virgen sacrificial. Antígona es “una heroína primaveral raptada, como Perséfone, por la tierra y devorada también por los infiernos del alma humana donde la conciencia desciende cada vez más hondo, en su despertar” (SC 94). Para Zambrano, Perséfone y Antígona son víctimas de una historia sobre la que no tienen control. Pero también son símbolos de un renacimiento. Perséfone personifica el renacimiento primaveral de la naturaleza; la noche en la caverna de la Antígona de Zambrano es el tránsito al nacimiento (la “aurora”) de la conciencia.

Ismene y Antígona han nacido en el mes de abril. De eso habla el último mensaje que Antígona le envía a Ismene: “[Dile a Ismene] [q]ue me sienta llegar con la violeta inmortal, en cada mes de abril, cuando las dos nacimos” (222). La estrecha relación entre las hermanas es una de las peculiaridades del texto de Zambrano frente a otras versiones del mito. Ismene tiene su propio capítulo, en el que Antígona se dirige a ella y aclara la importancia de su memoria compartida y que la verdadera condena de Creón es la de separarlas (182-183). “[E]lla está siempre conmigo; irá conmigo donde yo vaya” (216), le recuerda a Etéocles.

Ismene es la última superviviente de los labdácidas: “es la única de nosotros que tendrá su propia vida” (216). Su misión es la de recordar el nacimiento de su hermana y el sacrificio de Antígona cada abril (que coincide con el nacimiento de ambas). Abril es también el mes de la fundación de la República y Zambrano refuerza la conexión²¹ por medio de la violeta, que aparece por primera vez junto a otras flores en la primera referencia a la primavera (184), pero que alcanza su desarrollo más completo en referencia a la Guerra Civil de Tebas.

Cuando Antígona se enfrenta a Etéocles y Polinices, simpatiza con el segundo, pero culpa a ambos por igual de la catástrofe histórica y de su tragedia personal, condenada al exilio primero y a muerte después. Antígona lo explica con una analogía: “Como aquella violeta que se me

²¹ O la fuerza: aunque todavía hay violetas en abril, la violeta empieza a florecer en febrero y se la conoce como “flor de marzo”. El cantautor Luis Pastor juega con la conexión de violeta, Violeta (Parra) y Segunda República en “Mariposa de noviembre”.

escurrió de las manos una tarde que cogía flores; la violeta se escurrió nada más cortarla y se quedó tendida al pie de sus hermanas. La dejé allí [...]. Y me supe yo así, pero no me dejan, mis hermanos sin gloria, caídos al pie de nada” (210). La brevedad de la violeta (“se escurrió nada más cortarla”) sugiere la brevedad del proyecto republicano. Aludiendo al tercer color de la bandera republicana, la imagen de la violeta cortada y abandonada parece referirse no sólo a Antígona, sino también a los españoles exiliados, que sobreviven al margen de una España franquista de la que no se sienten parte o de la que han sido cercenados²².

La cadena metafórica que identifica a la violeta con Antígona y a Antígona con la República, pasa, como subrayan muchos de los comentaristas (Johnson, Trueba Mira, Nimmo), por las propias hermanas Zambrano, María y Araceli, también nacidas en abril (Trueba Mira 96). Zambrano enfatiza la importancia de la relación de Antígona con Ismene y, a partir de ella, de su propia relación con Araceli. Tanto *La tumba de Antígona* (142) como el “Delirio de Antígona”, publicado en 1948 (239), están dedicados a Araceli. En *Delirio y destino* (novela autobiográfica escrita en 1952), la narradora-protagonista insiste en el paralelo entre su hermana y Antígona:

La había llamado Antígona durante todo este tiempo en que el destino las había separado apartándola a ella del lugar de la tragedia, mientras su hermana --Antígona-- la arrostraba. Comenzó a llamarla así en su angustia, Antígona, porque, inocente, soportaba la Historia; porque habiendo nacido para el amor la estaba devorando la piedad. (249)

La piedad es el rasgo principal que comparten Antígona y Araceli. “Delirio de Antígona”, comienza con la frase “Nacida para el Amor, me ha devorado la Piedad” (*TdA* 247); la dedicatoria a Araceli del manuscrito original se expresa en términos muy parecidos: “A mi hermana Araceli que ha servido a la Piedad” (*TdA* 239n) (Johnson 1997 188). La conexión entre las hermanas del mito y las Zambrano no es fácilmente reductible a una analogía tipo Araceli = obra = Antígona, por un lado, y María = articuladora de la obra = Ismene, por otro. Por momentos, la retórica y el contenido del argumento de Antígona resultan familiares para los lectores de Zambrano. Sí está claro que en *TdA* se confunden la historia de la familia (incesto y

²² Pueden verse los poemas “Tres años” o “Prometeo”, de Max Aub, que comento en el capítulo 2.

parricidio) y la de la *polis* (guerra civil) y, a través de las referencias autobiográficas e históricas (abril y “la Guerra del Mundo” 195), Zambrano “deposita fragmentos de su experiencia personal” (Iglesias 26), en los que también se confunden la familia (separación de las hermanas, muerte del padre republicano), y la política (exilio, dictadura).

La importancia de Ismene en *TdA* destaca frente al resto de Antígonas, pero también por el hecho de que su aparición sea silenciosa. En la obra de Zambrano, *Antígona* tiene dos clases de monólogos: aquellos en los que no hay un narratario específico (en fragmentos como “La noche”) y los de Ismene y Yocasta, en los que la presencia de la hermana y la madre de Antígona se deduce sólo del título del pasaje de la interpelación de Antígona a una interlocutora que guarda silencio (algunos críticos sugieren que se trata de fantasmas o alucinaciones, pero el hecho de que Edipo haya muerto no le impide participar con voz propia).

En Vallejo y Zambrano, el sacrificio abre la posibilidad de una comunidad política que aspira a las siguientes características: 1) participación universal de los ciudadanos; 2) liberación de coerción económica, legal o política; 3) la autoridad sobre la forma y el contenido de la asociación política reside en el pueblo. Pero en Zambrano, además, se presta atención al hecho de que las mujeres han sido sistemáticamente excluidas, en la teoría o en la práctica, del ejercicio de la ciudadanía. La filósofa empieza a escribir sobre la marginación social de la mujer desde 1928. El texto “Mujeres” asocia de manera indisoluble la “entrada de la mujer en el imperio de la dignidad” (ReS 59) con una comunidad política secular: “es sólo ciudad auténtica aquella donde todos los ciudadanos intervienen públicamente en su gobierno y dirección” (ReS 61).

Como en gran parte de la tradición del pensamiento feminista español, la reflexión teórica se acompaña siempre de consideraciones prácticas (Johnson 2005): apoyar la iniciativa de Jiménez de Asúa contra el artículo 438 del Código Civil, el derecho del marido a dar muerte a la mujer adúltera. El artículo termina con un ruego bastante modesto: “al menos, ¡que no nos maten!” (ReS 61). Zambrano detecta un cambio en la violencia de género de su época: es fruto de un papel público novedoso (y que ella celebra). “[L]a mujer, sin abandonar lo íntimo, particular y

doméstico salta ligera a ocupar un puesto personal y claro en la historia [...]; [el orgullo de un tipo de hombres] no puede permitir que la mujer -una mujer- no agote su existencia en la servidumbre de sus deseos” (*ReS* 60).

Zambrano persigue la armonización de los contrarios (nótese la advertencia: “sin abandonar lo íntimo”). El cambio de papel social de la mujer, al que el hombre debe adaptarse, mejorará la convivencia entre ambos. Pero quiero subrayar dos aspectos de su argumento:

-Primero, ya en 1928, Zambrano detecta un tipo de lógica (que aquí identifica con la masculinidad) que para afirmar su propia identidad reprime la otredad mediante los medios que sean necesarios, incluyendo la violencia. Antígona denuncia esa misma lógica, esta vez alineándola con la voluntad de poder: “el Rey no lo es si no ha matado” (208).

-Segundo, que la “salida” de la mujer al espacio público (su visibilidad en la comunidad secular de la *polis*) sea reciente no implica que hasta ese momento la mujer no hubiera tenido una función política: la ausencia de la vida ciudadana de la mujer no ha impedido su influencia “con fuerza subterránea y difusa sobre el hombre, sin personalidad, como influyen el clima y paisaje: como un elemento. Y ha sido formidable -no cabe ignorarlo- el efecto de su oscura fuerza a lo largo de la cultura” (*ReS* 60).

Zambrano dialoga con autoras como Margarita Nelken, con la que comparte el intento de reconciliación de cristianismo y feminismo, o Concepción Gimeno y su revalorización de la diferencia femenina (Johnson 2010). Aunque sea algo más moderada que Nelken o Gimeno, Zambrano se expresa de manera clara. La mujer había venido ejerciendo una influencia prepolítica, “sin personalidad”; el feminismo aparece con una voz política propia en el espacio público, concediéndole a las mujeres un “puesto personal y claro” (*ReS* 60). Con la derrota de la República, Zambrano vuelve a prestar atención a la “fuerza subterránea” que las mujeres ejercen sobre la cultura. Su Antígona es una de las heroínas principales de una genealogía que va desde Diótima de Mantinea (Platón, *Symposium*) a Benina (Galdós, *Misericordia*) (Johnson 1997 219).

Zambrano como mediadora de Antígona rescata un concepto (la conciencia) que considera importante en la restauración de una ciudadanía participativa. Pero también subraya la manera en la que aquello que las prácticas políticas reprimen da forma a lo posible. Se acerca así a la lectura de Antígona que hace Judith Butler contra la lectura que inaugura Hegel y que continúan autores como Lacan: Antígona no afirma una Ley u otra (la de la familia o el Estado), sino que es el símbolo de quien no puede hablar pero habla en nombre de algo que no es aceptable ni comprensible para el discurso hegemónico.

Antigone is the occasion for a new field of the human, achieved through political catachresis, the one that happens when the less than human speaks as human, when gender is displaced, and kinship founders on its own founding laws. She acts, she speaks, she becomes one for whom the speech act is a fatal crime, but this fatality exceeds her life and enters the discourse of intelligibility as its own promising fatality, the social form of its aberrant, unprecedented future (82).

En “The Poet and the Thinker: María Zambrano and Feminist Criticism,” Nimmo sugiere que formalmente la misma “razón poética” tiene mucho en común con la teoría de la *écriture* que propone Helène Cixous. “[Zambrano’s] concept of razon poetica, in which none of the usual categories between theory and practice or theory and literature is maintained, is very much in step with Helene Cixous's definition of a feminist practice of writing” (902). Nimmo propone que tanto Cixous como Zambrano desafían en sus escritos la ley del género, entendida como *genre* y como *gender* y que la escritura de Zambrano realiza la subversión lingüística que Cixous encuentra en lo poético (897).

No cito a Butler y Cixous (o, antes, a Spivak) para asociar a Zambrano con una especie de capital cultural feminista o por interpretarla de modo teleológico como el antecedente de la teoría feminista de los años 70 y 80²³. Leer a Zambrano como parte de una corriente crítica feminista nos revela uno de los puntos ciegos de la utopía en la que piensa Vallejo y nos ayuda a

²³ La afinidad se debe a la comprensión de la tradición cultural occidental (sobre todo filosófica y literaria) como vehículo y, al mismo tiempo, objeto de sus críticas. Zambrano, cuyos escritos entran en debate frecuentemente con los de Nietzsche y Heidegger, puede situarse junto a pensadoras influidas por la deconstrucción, antes que a tradiciones más cercanas a Lacan (Kristeva, Mitchell, Gallop) o la Teoría Crítica (Fraser, Benhabib, Iris M. Young).

matizar un aspecto importante de *La tumba de Antígona*: la comunidad (incluso la comunidad de los muertos o la ciudad de los hermanos) presenta heterogeneidades irresolubles.

Tanto Vallejo como Zambrano hablan de “hermandad”. En el primero, se trata de una hermandad que toma símbolos de la tradición cristiana y los introduce en un discurso revolucionario, según puede rastrearse en poemas como “Himno a los voluntarios de la República” (¡Obrero, salvador, redentor nuestro, / perdónanos, hermano, nuestras deudas!” 455), “Masa” (“Le rodearon millones de individuos, / con un ruego común: «¡Quédate hermano!»” 491), o “Cortejo tras la toma de Bilbao” (“Herido y muerto, hermano, / criatura veraz, republicana, están andando en su trono” 477). Es una metáfora recurrente del proyecto político utópico que anuncian los voluntarios republicanos. En sus poemas tardíos, Vallejo concibe la pertenencia a la comunidad a partir del trabajo productivo (en el campo o la mina). Es su manera de indicar que la “humanidad” que le interesa está enraizada en la existencia social cotidiana y su economía. Los republicanos de Vallejo son “obreros”, “trabajadores”, “campesinos”, “constructores”, “ferroviarios”.

El sujeto sacrificial vallejiano es un hombre, y la comunidad de trabajadores que Vallejo imagina es exclusionaria: “Vallejo’s much discussed concern for the universal alienation of humanity is dependent on the neglect or repression (by poet and critics) of a female subjectivity” (Smith 157). Vallejo vincula estrechamente el trabajo reproductivo de la mujer con un espacio doméstico, equiparada con la maternidad. En principio (en tanto que trabajo no remunerado) el trabajo doméstico, como el arte y el sacrificio, es un gasto de energía no reconocido y ajeno a la lógica del gasto y el beneficio que rige el pensamiento económico “normal”. De ellos, sin embargo, depende la sostenibilidad del sistema.

En *Poemas humanos* como “El buen sentido” o “Una mujer de senos apacibles”, “Vallejo’s intermittent concern for women’s reproductive function does not prevent him from repressing that knowledge in the main body of his poems, from offering his own subjectivity as a

an implicit neutral paradigm” (Paul J. Smith 165). La emancipación, que Vallejo piensa universal²⁴, no lo es en realidad, ya que depende del trabajo no reconocido de las mujeres.

Desde los años 20, Zambrano es consciente de que esta situación es frecuente en distintos discursos emancipatorios. En *TdA Ana, la nodriza*, es la única mujer que habla con su propia voz a Antígona. Ismene y Yocasta son figuras silenciosas (González González las llama “no personajes”, 264). Los diálogos de la obra se titulan con el nombre del interlocutor de Antígona (“Ana, la nodriza”, “Edipo”, etc.); pero las secciones de Ismene y Yocasta, que guardan silencio, incluyen un componente que connota la no-presencia del personaje: “Sueño de la hermana”, “Sombra de la madre”.

No es casualidad que aunque la razón poética se presente como un discurso universalmente accesible (que todos podemos producir con la actitud adecuada) y capaz de expresar un contenido universal (verdadero independientemente de la situación de los hablantes), “Zambrano la hace nacer mayormente en los cuerpos femeninos” (Trueba Mira 94). Si la razón poética actúa de intermediario de una otredad que elude presencia, no es raro que Zambrano la conciba como una figura marginal (Antígona) que se dirige a una alteridad que no puede siquiera plantearse como presencia. A la Antígona que elige el sacrificio, la lógica de la polis quiere reprimirla o reducirla a un espacio doméstico dócil.

Creón quiere matarla; Etéocles, hermano de Antígona, quiere entregarla a su marido como representante de la casa del padre (Edipo); Hemón, hijo de Creón, quiere casarse con ella; Polinices es el único que propone un plan alternativo a la muerte o el matrimonio, pero que pasa por que su hermana se una a un proyecto político que él ha decidido independientemente. Los personajes masculinos se diferencian entre sí y definen sus proyectos políticos a través de la suerte que le desean a Antígona. Sus actitudes constituyen un espectro, de mayor a menor violencia, pero en última instancia todos ellos quieren apartarla de su destino (*fatum, tukhe*).

²⁴ Algo similar ocurre en algún texto de Max Aub. Ver nota 38, en el capítulo siguiente.

Antígona afirma en distintos pasajes la importancia de su madre (188, 200). Como le recuerda a Edipo: “Era mi madre y lo será siempre” (187-188). Cuando se dirige a Yocasta, para consolarla, le habla de “la Madre”, una especie de fuerza acogedora que yo llamaría ultraterrena si no fuera porque se identifica precisamente con la tierra: la Madre “de la tierra es y a ella se parece. Y la Tierra es negra y tiene en sus adentros, en sus entrañas, Luz” (200). Con referencia a la madre, se culmina el juego de referencias de la cueva en la que se encuentra Antígona, que “encierra” metáforas políticas (destierro), existenciales (entierro), y sexuales (“Tierra, Madre. [...] entraña [...] oscuridad del paraíso primero, tu tiniebla”, 189).

La condena a muerte de Antígona no es en realidad un castigo, sino la consecución de su destino. Recupera la “tierra” que había perdido por seguir a su padre al exilio (narrado en la segunda tragedia del ciclo tebano: *Edipo en Colono*). No sólo eso, sino que la tumba es su verdadera patria: “¿no nací dentro de ella y todo me ha sucedido dentro de la tumba que me tenía prisionera?” (180). Antígona es una muerta en vida. Ello obedece a dos causas: la primera es su soltería y virginidad, que en la época equivalía a no haber salido nunca de la casa del padre. Sófocles repite la idea de la caverna como su tálamo nupcial varias veces, como lo hace Zambrano. La segunda causa es que, con la excepción de Ismene, la muerte a destiempo ha sido el destino de toda su familia (padre, madre, abuelo, hermanos).

Las mujeres se convierten en una cadena de mediación con los muertos. Antígona entierra a su hermano, rememora a su madre, y pide a su hermana que la recuerde. Para María Zambrano, la memoria de los muertos es un resto interiorizado a partir del cual constituir la *polis* “lo que del fallecido sobrevive es ya otra cosa: queda lo que de él sobrevive en nosotros, lo que ha quedado dentro, lo que se tiene en común” (Blundo 85). Es con-memoración, porque es un resto compartido que los miembros de una comunidad tienen en común. Pero, al mismo tiempo, lo que los miembros de una comunidad tienen en común no es una sustancia positiva, “presente”, sino una ausencia que no se puede subsanar o cancelar. En la con-memoración puede hablarse de una práctica colectiva que hace presente una ausencia.

A eso se refiere Zambrano cuando explica que Antígona sobrevive en nosotros (173). Su “redención” sería, primero, considerar cuál es la cualidad, qué tiene de especial, para que su conmemoración sea apropiada: Antígona es “una razón poética que [...] [sabe] cuidar maternalmente de la vida indigente y necesitada” (Tomassi 251). Segundo, generar las condiciones de posibilidad para que su tragedia no se repita. La representación de la violencia de *España* y el propio texto de *TdA* indican que voluntario republicano y Antígona son tipos “esenciales” de sacrificio. Es decir, un sacrificio que interrumpe la cadena de sacrificios.

Vallejo y Zambrano ante la soberanía

Es importante distinguir la retórica del sacrificio de Zambrano y Vallejo de la estetización de la violencia de determinada estética comprometida con cualquiera de los bandos de la guerra civil, pero sobre todo con el franquista, que pareciera compartir con ellos elementos importantes como el catolicismo o la idea de sacrificio. ¿En qué se distingue la muerte del voluntario republicano de Vallejo del “novio de la muerte” de los legionarios? ¿Es José Antonio Primo de Rivera la víctima sacrificial de la causa nacional? ¿En qué se distingue la conmemoración del sujeto sacrificial de Zambrano de la construcción del Valle de los Caídos?

Básicamente, una de las diferencias fundamentales es que Vallejo o Zambrano priorizan la secularidad de la comunidad resultante. En el sentido que Taylor da a la palabra, no hay contradicción entre los ecos religiosos de los textos de Vallejo y Zambrano y la secularidad de la comunidad. Las figuras mesiánicas de Antígona y Pedro Rojas anuncian una comunidad secular, en el sentido de que la comunidad no se constituye en un espacio o un tiempo “divinos”, designados o prefigurados por una agencia trascendente, sino que resulta de la asociación voluntaria e igualitaria de los ciudadanos que la componen. Independientemente de que cumpliera o no con las garantías de “aconfesionalidad” que Franco le da en octubre de 1936 (Palacios 71), el franquismo nunca fue secular en el sentido que le da Taylor a la palabra, ya que reserva a una

persona la posición del soberano (ni lo era en el sentido habitual de la palabra, ya que Franco era Caudillo “por la gracia de Dios”).

Franco, Creón, o el filósofo platónico se sitúan en un plano distinto que el resto de la población. Este individuo es el Soberano. El concepto recibe varias definiciones a lo largo de su historia. Se populariza a partir de los tratados de Bodin y Hobbes, y aparece con validez legal en la Paz de Westphalia. Preocupados por la inestabilidad política que producían las guerras entre aristócratas feudales, Bodin y Hobbes enfatizan la necesidad de una autoridad central e indivisible, por encima de cualquier ley pre-existente y absoluta. La teoría del contrato social de Hobbes contempla que la ciudadanía acepte someterse a un Soberano absoluto e indivisible. Todo contrato o ley recibe sanción de un contrato social que erige al Soberano y que constituye a todos los (demás) ciudadanos, que deben reconocerlo como tal²⁵.

En parte, el problema de constituir una comunidad secular no consiste en proteger al individuo del poder absoluto del Soberano (por ejemplo, a Antígona de Creón), sino en cómo generar otro tipo de poder, uno que prescindiera de un soberano y que esté investido tanto de autoridad como de legitimidad. Para intentar resolver el problema, Arendt introduce y distingue cuatro conceptos: poder (*power*), fortaleza (*strength*), violencia (*violence*) y autoridad (*authority*). El poder es la capacidad de actuar en concierto. Pertenece a un grupo y existe sólo mientras lo haga el grupo. La fortaleza pertenece de forma inherente a un individuo; la fortaleza del individuo más fuerte palidece frente al poder de muchos. La violencia es un medio para un fin: el aumento de la fortaleza inherente de un individuo. La autoridad es lo que hace que los ciudadanos acepten una forma de gobierno como propia.

El poder soberano no es en realidad, “poder”, sino “fuerza” o, en los términos de Weber, el “monopolio del ejercicio legítimo de la violencia” (33, 38). Éste es exactamente el esquema de

²⁵ Una variante del concepto importante para esta tesis es la que Schmitt propone en su trabajo sobre teología política: el Soberano es el individuo que decide sobre el Estado de Excepción. Esta definición está en la base del trabajo de Agamben que menciono en el capítulo siguiente. Más pesimista que Arendt, Agamben considera que no ha habido aún una tradición alternativa al poder soberano. Para una lectura crítica de Schmitt y Agamben, puede verse Pardo.

Zambrano sobre lo que ella llama el “Absolutismo del poder” (Gómez Blesa 25): el Soberano (Creón) utiliza la violencia (la capacidad de decidir sobre la Muerte) para afirmar su poder ante un otro que no acepta su soberanía (Antígona). Para Hannah Arendt, en cambio, “[p]ower and violence are opposites; where the one rules absolutely, the other is absent” (1970 56). Su rechazo a la soberanía como fuente de autoridad política es inevitable: la “fuerza” puede prescindir con facilidad de un espacio público de debate y decisión autónomos; no así el “poder”.

La “autoridad” es aquello que hace que los ciudadanos reconozcan una forma de gobierno (leyes, instituciones, decisiones, miembros...) como legítima. Gobernantes y gobernados deben reconocer como legítimas (en tanto que óptimas, o en tanto que inevitables o “menos malas”) las relaciones de poder. La autoridad no es incompatible con la Soberanía. Durante una época de la historia de Occidente, de hecho, se identificó con ella. La teoría política de Hobbes es el intento de explicar por qué un Soberano único es la única forma de gobierno que tiene “autoridad”. ¿Los ciudadanos aceptan el gobierno de un Soberano no elegido por sus iguales porque creen en él, ya que ha sido elegido por Dios o por la cúpula del Partido, tiene un carisma especial, etc., o por miedo a represalias? La diferencia entre un Soberano con autoridad y un Soberano sin autoridad (pero con violencia) es, siempre según Arendt, la diferencia sutil entre un gobierno autoritario y un gobierno tiránico. Desde este punto de vista podemos entender la *Antígona* de Pemán como una obra sobre el difícil equilibrio de la soberanía: su Creón pasa, por exceso de celo, de la autoridad (ya que ha acabado con la guerra) a la tiranía y, tras el autosacrificio de Antígona, vuelve a una posición de autoridad.

Para Hannah Arendt, la gran innovación de la Revolución americana es la abolición de la soberanía como principio de autoridad. Las distintas ramas del gobierno producen una tensión conducente a “the consistent abolition of sovereignty within the body politic of the republic” (1990 153). Esta concepción del poder supone un tipo nuevo de contrato social. El anterior es un contrato social vertical, entre gobernantes y gobernados, que reserva un plano por encima de la ley para el Soberano. El nuevo es un contrato horizontal, que establece un cuerpo político entre

los ciudadanos que lo conforman y que se incorporan a un proyecto común regido por aquellas reglas que ellos mismos conciben como justas y necesarias. En otras palabras, una comunidad política secular. En la Ciudad de los Hermanos, el poder surge del mutuo reconocimiento y la voluntad de constituirse en una *polis*.

Una tal renovación del pacto que funda la polis supone una renovación de la idea de autoridad. La legitimidad del Soberano suele tener como principio de autoridad una idea trascendental (no secular): Dios, la Naturaleza, o la Historia (o una combinación) confieren a un individuo y no a otro el poder absoluto e indisoluble del soberano. “The source of authority in an authoritarian government is always a force external and superior to its own power; [...] [an] external force which transcends the political realm, from which the authorities derive their ‘authority’, that is, their legitimacy” (Arendt 2006 97). Arendt considera que hay un modelo alternativo de autoridad política, que evita que una constitución no sea más que un trozo de papel pero que también evita recurrir a absolutos extrapolíticos como Dios o el “Ser Supremo” de Robespierre o John Adams, o la “ley de Dios y la naturaleza” de Jefferson. Arendt, inspirándose en Montesquieu, propone un principio no trascendente de autoridad: la adoración (“worship”) del momento de fundación de la comunidad política.

En realidad, Arendt parece considerar el republicanismo como una especie de religión laica que se adora a sí misma. En uno de los raros momentos de aprecio por Platón (contra el que escribe en “Philosophy and Politics”), cita “For the beginning, because it contains its own principle, is also a god which as long as it dwells among men, as long as he inspires their deeds, saves everything” (1990 213).

Arendt propone un mito de la fundación de la república que, por un lado, sustituya la asociación vertical del poder soberano y, por otro, reavive el recuerdo de los intereses contradictorios y la creatividad sin precedentes de su propia fundación²⁶. Lo que quiere es

²⁶ En términos que desarrollo en el capítulo 4, podemos hablar de “reavivar el recuerdo de lo político sobre la política”.

resucitar el espíritu de la Revolución que considera degradado en la democracia representativa, la conversión del ciudadano en consumidor y la profesionalización / burocratización de la política. El problema de su planteamiento es que siempre nos obliga a ignorar los aspectos más desagradables de este “comienzo” o momento fundacional, como la esclavitud o el genocidio, en el ejemplo de la Revolución americana, que es en el que ella piensa. Arendt no niega estos aspectos pero los separa de la fundación de la república como un momento de violencia pre-política.

¿Cómo se entiende esta sacralización del momento fundacional que, al mismo tiempo, obedece al proyecto de desacralizar todo principio de autoridad política? Sugiero que, en los términos que he desarrollado, la Constitución americana es la *obra* rearticuladora que Arendt considera se ha malentendido. Su “libertad” se ha convertido en mero “mercado libre”; la “búsqueda de la felicidad” pasa de ser la felicidad de la participación pública a ser la despreocupación de lo público. La Revolución necesita a un articulador que explique cuál era su particularidad. El espacio público republicano es a Arendt lo que la ciudad de los hermanos es a Zambrano y lo que la asociación de fuerzas del ejército republicano era para Vallejo. Antígona o Pedro Rojas, la encarnación de la *obra* reconfiguradora, tendrían sus análogos en la emergencia de agrupaciones populares en forma de distintos consejos ciudadanos en los EEUU de la Guerra de Independencia, la Comuna de París, la Rusia de 1905 y 1917, la Alemania de 1918, y la Hungría de 1956.

Una advertencia: cada una de estas propuestas presenta problemas serios y sus conclusiones y presupuestos no son siempre compatibles. He señalado cómo Vallejo considera el trabajo de reproducción tradicionalmente asociado a las mujeres como un trabajo de segunda categoría (respecto del trabajo productivo de los obreros, que los legitima como agentes políticos de pleno derecho). Zambrano hace lo propio con la categoría de clase, ya que sus personajes (o ella misma, en sus textos autobiográficos) se identifican con un pueblo cuyo buen talante natural les hace siempre olvidar las divisiones económicas. La sacralización del momento fundacional de

la Revolución que hace Arendt invita a ignorar sus aspectos más abominables, como la esclavitud.

Todas esas críticas son correctas. No quiero dar a entender que estos autores (o los autores que trato en capítulos posteriores) son de alguna manera inmunes a los errores políticos o su literatura necesariamente “superior” en términos estéticos o políticos a la de un Luis Rosales o Eduardo Carranza (el gran poeta colombiano de los años 30-40, simpatizante en la distancia de Falange). Lo que me interesa es que tres autores marcados por la posibilidad de un espacio público secular y la amenaza que se cierne sobre ese espacio, compartan una misma forma de conceptualizar la relación entre comunidad política secular, sus problemas, y el trabajo del intelectual.

Los tres conciben una comunidad secular como algo relativamente inédito en la tradición occidental, cuya existencia es valiosa, pero está amenazada por una tendencia anti-política a cancelar el pluralismo y la diferencia. Se reservan, como función, el registro escrito de una versión determinada de los acontecimientos. Su trabajo conmemora ejemplos que consideran valiosos para promover y restaurar (o instaurar en el caso de Vallejo) un modelo de espacio público isonómico que posibilite la expresión y asociación públicas de todos y, viceversa, cuyas formas e instituciones surjan de la expresión y asociación públicas de todos. Sacar a la luz lo que de otra manera sólo estaría implícito es la forma específica en la que el campo cultural puede contribuir a la política desde su exterior.

Cada uno adapta su escritura al tipo de transformación política y social que imaginan, deseada (Vallejo), perdida (Zambrano) u olvidada (Arendt). Lo que los unifica es sobre todo la respuesta que dan al problema de cómo pensar la creación de una fuente de autoridad política, aquello que legitima las decisiones políticas de una *polis*. ¿Qué tipo de agente puede fundar una polis antes de exista una polis que le otorgue autoridad? ¿De dónde extrae su legitimidad?

Las soluciones clásicas de este problema son la división entre amigo y enemigo (o interior y exterior), la afirmación de una sustancia identitaria común (la nación, la raza, la

historia, etcétera), una mitología del origen o el destino, etcétera. Todas son formas de fundacionalismo político: proveen una idea o contenido preexistente que sirve de fundamento a todo el sistema social, político y legal de la polis.

Arendt, Zambrano o Vallejo encuentran maneras de restaurar la autonomía de lo político. La comunidad no se funda en una idea trascendente de la comunidad que la política trabajaría por producir o reproducir; no se funda en una figura investida de autoridad extra-política que la constituye y gobierna; sino que se funda en la deuda con una exclusión primordial, un elemento siempre-ya ausente. Antígona y Pedro Rojas son figuras del inacabamiento de una comunidad nunca perfecta, nunca cerrada, nunca idéntica a sí misma²⁷. Se entregan al bien común y se oponen a una fuerza autoritaria o antipolítica (que suprime el pluralismo y el debate público).

Tanto Vallejo como Zambrano hablan de un “cordero” ante la derrota (potencial o consumada) de la República. Vallejo piensa en los niños de la República (“Si cae —digo, es un decir— si cae / España” 499). Se dirige a ellos en la escuela, conforme aprenden a leer y escribir, a insertarse en el reino de la disociación cognitiva (como la del yo poético y del “Cesar Vallejo” que aparecen en los poemas), pero también comienzan a insertarse en la tradición cultural de Quevedo y Goya, de Santa Teresa y Lina Odena (451). El antiintelectualismo franquista pone en peligro la continuidad de la tradición cultural española, con sus aspectos positivos y negativos:

¡Cómo va el corderillo a continuar
atado por la pata al gran tintero!
¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto
hasta la letra en que nació la pena! (497)

A pesar del tono dramático, recordemos que la corporalidad (atado por la pata) y la afectividad (la pena) son las condiciones de posibilidad de la comunidad que Vallejo desea. Con la República, está en peligro la posibilidad de una transformación política que aspira a la inclusión universal. El corderillo está destinado a ser sacrificado, como Jesucristo lo fue en su momento: el voluntario tiene que matar a la muerte “por el genio descalzo y su cordero” (457).

²⁷ O en los términos de Nancy, “inmanente”. Puede verse el capítulo 4.

Zambrano rememora la suerte de la España Peregrina. El exilio da otra dimensión a sus palabras sobre el sacrificio. En sus textos sobre su experiencia histórica, describe el paso de la frontera de Francia en 1939. Haciendo cola, el hombre que la precedía cargaba con un cordero. Su mirada se cruza con la del animal, cuya presencia es inolvidable, como la de Antígona: “Yo no volvi a ver a aquel cordero, pero el cordero me ha seguido mirando” (PR 71). La de Araceli y la suya, la del propio Vallejo, es una generacion sacrificada por la historia.

La Guerra Civil española, en la que dos visiones de lo político se demuestran incompatibles, se asocia en Vallejo y Zambrano a un momento de reconstitución del espacio público. Ambos recurren a figuras cristológicas. Aunque la idea de sacrificio comparte con la guerra civil las ideas de muerte violenta y (según la visión predominante de la guerra) de tragedia, es importante observar cómo Vallejo y Zambrano no sólo lamentan la pérdida de un ser humano o de unas instituciones políticas, sino que también plantean, a partir de esa pérdida, la posibilidad de instaurar unas relaciones políticas alternativas. El sujeto sacrificial representa las dificultades conceptuales y las paradojas de una tal instauración.

CAPÍTULO II.

La imaginación concentracionaria: testimonio visual y ficcionalidad en Diario de Djelfa

“Well, to tell you the truth, I lied a little”

R. Polanski, *Chinatown*

Max Aub salió de España en el camión de la producción de *Sierra de Teruel* en enero de 1939, con la esperanza de que haber nacido en París de madre francesa le ayudaría a establecerse legalmente en Francia. Sin embargo, su asistencia a una reunión del Partido Comunista en 1937 hizo que se le negara la residencia. A pesar de ello, permaneció en París con su familia hasta que una denuncia anónima, tramitada por el embajador franquista en París hizo que en abril de 1940 fuera internado en el campo de tenis Roland Garros, el primero de los varios espacios carcelarios que ocupó: “el súbdito alemán (judío) Max Aub, nacionalizado español durante la guerra civil, notorio comunista y revolucionario de acción, se encuentra actualmente en Francia, habiéndose dado órdenes a nuestros Cónsules en este país de que no se le provea de documentación alguna, caso de que se presentara en uno de estos consulados” (reproducción facsimilar en Malgat 90). El 30 de mayo de ese año fue transferido al campo disciplinario de Le Vernet d’Ariège, cerca de Toulouse, por el que pasaron doce mil refugiados españoles. Aunque llegó a salir del campo en noviembre, continuó bajo arresto domiciliario en Marsella, ya después del establecimiento del gobierno de Vichy. En junio de 1941 lo volvieron a detener debido a un nuevo informe que repetía las falsas acusaciones de la embajada, y volvió en septiembre al campo de Vernet, desde el cual lo transfirieron al campo de Djelfa (Argelia) en noviembre. Desde 1941, Vichy enviaba al norte de África a franceses y extranjeros “especialmente peligrosos”, entre los que Aub fue uno de setenta y seis “étrangers indésirables”, alemanes, húngaros, rumanos, españoles, ex checoslovacos y ex austríacos y un apátrida (Sicot 2007, 400-401). En el lenguaje oficial, se trataba de un “Centre de séjour surveillé”. Djelfa, con acceso ferroviario y fuerte presencia

militar en un entorno apenas poblado, proveía una geografía más que conveniente para el establecimiento de un campo de internamiento. El trabajo, en teoría, no era forzoso, pero suponía un alimento adicional necesario; el castigo reservado para ex brigadistas y judíos era precisamente la prohibición de trabajar (Sicot 2007, 427).

Aub recogió los poemas que escribió durante su encierro en *Diario de Djelfa* (*DD*, 1944 y 1970²⁸), donde describe la cotidianeidad del campo de concentración. El libro incluye seis fotografías de autor desconocido. El presente capítulo se propone la investigación de tres de los aspectos fundamentales de esta obra: 1) El campo de concentración en Djelfa y su función política imponen al texto una lógica espacial cargada de paradojas. 2) Los campos de concentración plantean al escritor dificultades específicas de representación, que Aub examina través de una relación conflictiva entre texto e imagen sin llegar a resolverlos. 3) Como resultado de tal relación, y en consonancia con gran parte de la obra de Aub, el lector se encuentra ante la indecibilidad acerca del carácter factual o ficticio del texto.

1. Las paradojas del campo de concentración de Djelfa pueden resumirse en dos: Primero, la voz poética conceptualiza su relación con el espacio de origen (España) y con el del campo (Argelia), mediada por los conflictos bélicos internacionales de la época, por medio de una topología marcada por la desorientación. Segundo, la represión del campo de concentración (según la describen Arendt y Agamben, como explicaré) y el emplazamiento físico específico del campo de Djelfa producen una incertidumbre epistemológica que se traduce en un problema de representación.

2. *DD* puede leerse a la luz de los debates sobre la legitimidad ética y la posibilidad misma de las representaciones literarias y fotográficas de los campos de concentración y su recepción (en los que sigo a Didi-Huberman, cuya teoría también desarrollaré). La constelación formada por poemas, paratextos y fotografías es un intento de suplir las insuficiencias de la escritura poética que Aub y muchos otros autores perciben ante la experiencia concentracionaria.

²⁸ Todas las referencias son a la segunda edición salvo que se indique lo contrario.

Pero tal intento es víctima de la retroalimentación y contextualización recíproca de texto y fotografía, que quieren dar (en el medio escrito y el fotográfico) imagen a lo inimaginable.

3. La aporía de la imaginación de lo inimaginable resume las contradicciones y ambigüedades del texto en tanto que testimonio de “lo real sucedido”. La crítica ha tendido a justificarlas, soslayarlas o ignorarlas. Por mi parte, defiendo que, en el contexto de la obra de Aub, esas ambigüedades constituyen su respuesta estética a la historia política de su época. Esa estética, que pone sobre todo en cuestión la aplicación de la dicotomía verdad/mentira a la literatura testimonial, corresponde a la posición ética y política de Aub juega con la ficcionalización de los poemas. En lugar de autentificarlos e ilustrarlos, las fotografías complican el estatus ficcional de los textos.

“Idéntica pobreza, / idéntica desnudez”: visión del espacio concentracionario

En *DD*, Aub conceptualiza su inscripción en un espacio, Djelfa, marcado por la violencia política global: guerra, dictadura, colonialismo. Sin embargo, el campo de concentración como espacio cotidiano pone en crisis no sólo los presupuestos ideológicos en los que se basa el sentido de pertenencia a uno u otro Estado-nación, sino también la fenomenología del espacio. Aub imagina el espacio geográfico como vacío, tanto en lo que concierne a España, a la que no sabe si podrá volver, como en lo que concierne al entorno físico del campo, que describe como un espacio uniforme, que se extiende hasta el horizonte. El vacío del mapa y el vacío que percibe en torno a sí le generan una serie de ansiedades epistemológicas relacionadas con la misma topología paradójica que Agamben trazaría años después en sus estudios sobre el campo de concentración.

La presencia de España en los textos aparece rodeada o determinada por tres fenómenos principales: 1) la “evocación” de la nación se ve determinada por su ausencia; 2) la ausencia de la nación no es sólo espacial (exilio, distancia, etc., respecto de una presencia), sino que la

situación política supone a la vez la ausencia y la pérdida de la realidad “España”; 3) la interiorización de la ausencia transforma la noción que el sujeto tiene de sí mismo.

En DD, la memoria es la facultad privilegiada para la invocación de España. Por ejemplo, en “Recuerdo de Barcelona en el tercer año de su muerte”, la distancia impone una “hipermnesia” azuzada por la distancia (“la distancia acrecienta / la memoria mía”, 31). Se nos presenta una imagen compleja de detalles fragmentarios de una Barcelona que se desdobra, pasando de ser objeto de la nostalgia a ser sujeto de la prosopopeya: “¡Barcelona, Barcelona, / nunca sabrás cómo te quería, tan herida!” (32). Este recuerdo establece de manera implícita un yo constituido no por su presencia o su agencia, sino por su relación con un espacio perdido después de “tres años de Francos” (34), en referencia tanto a la dictadura en España como a su exilio francés. En el campo de concentración Aub concibe epistemológicamente su posición geopolítica en términos de la pérdida del espacio de pertenencia. Su cartografía imaginaria es la de una España “borrada del mapa” (34):

Tres años que España está borrada del mapa.
Tres años que vivimos más abajo del mundo,
erramundos.
Tres años de Sahara
--todo el mundo es Sahara menos España--.
[...] Por mucho viento,
no hay quien nos borre.
Por mucho desierto,
no hay quien se nos ponga sobre.
A los tres años ya se empieza a hablar...
España, mi agua. España, mi mar.

Te me subes a la garganta, España,
cada palabra regurgita sal. (34)

En este poema, hay una discontinuidad política tan radical entre la República y el Franquismo, que España como espacio geográfico ha desaparecido, quizá convertido en "agua" o "mar" frente al cual el resto del mundo es sólo arena, "desierto"; es decir, ha quedado "desierto" (si podemos extrapolar a la interpretación del poema los juegos de palabras tan constantes en la escritura de Aub). Los derrotados, exiliados, son el único resto metonímico del espacio

(geopolítico) perdido, su única representación visual (“Tres años que España está borrada del mapa” frente a “No hay quien nos borre”). En el nuevo "Sahara" que es el mapa mundial, los derrotados son una figura negativa del cosmopolitismo, una inversión que revela sus límites. Son ciudadanos no de todas partes, sino de ninguna parte, puesto que la pérdida de referentes nacionales ha generado un mundo cuyo paradigma es el exilio (de ahí el neologismo “erramundos”, a partir del adjetivo ‘errabundo’). La ausencia se infiltra en el lenguaje del refugiado mediante la representación de los tres años como los años que en un niño preceden a la palabra (“A los tres años ya se empieza a hablar...”). Sólo que, si la pérdida de España evoluciona de manera similar al crecimiento de un niño, su acceso al lenguaje supone la negatividad, insuficiencia o incluso esterilidad, de la oralidad (“cada palabra regurgita sal”, 35) ya sugerida en varios momentos del poema (“hambre”, “mordedura”, “roen”, 34).

El yo poético, ante la pérdida de referentes, intenta triangular su posición a partir de las relaciones políticas entre España, Argelia y Francia. El poema “España, Prometeo” es un ejemplo de ese intento de triangulación.

Noche,
mundo de plata
anda.
¿A hombros de quién?

África negra y parda,
Andalucía verde y blanca,
idéntica pasada por cal y agua.
[...] España,
en hombros de sed sacada
de los mares por los continentes.
América y África,
buena planta,
te baten palmas.
España: mi sed,
a los Pirineos
atada,
nuevo San Sebastián,
asaetada,
sangre en Vera,
sangre en Jaca,
sangre en Puigcerdá.
España, Prometeo

de Europa, encadenada
al Pirineo.
Se te entran las cadenas
por las entrañas,
entrañas del Guadiana,
herida del agua,
sangre del Ebro,
sangre del Duero,
España desangrada.
Tajo a tajo. [...] (93-94)

La referencia a Prometeo (encadenado) funciona como clave histórica, y en él se identifican sujeto, nación y carencia en la zona de contacto entre España y Europa: “mi sed, / a los Pirineos atada” (93). El malestar hacia la Europa liberal se debe tanto a la experiencia personal de criminalización, como a la interpretación que Aub hacía de la Guerra Civil: Europa habría abandonado a España a su suerte ante el ascenso de movimientos antidemocráticos. Tanto *Morir por cerrar los ojos* como *Campo francés*, inspiradas en su estancia en los campos de concentración, acusan a los gobiernos europeos liberales, de no querer *ver* el peligro y no intervenir en España (Pérez-Bowie 110). Sin embargo, el resentimiento que Aub demuestra hacia Francia es también resultado de la idealización de una Francia liberal y el desengaño subsiguiente: en *Campo francés*, durante el clímax emocional, la insurrección de las mujeres internadas en Vernet pone de manifiesto la oposición entre una Francia símbolo del liberalismo y una Francia agente de represión en las “extranjeras peligrosas” cuando le cantan “La Marsellesa” a los guardias franceses que quieren llevar a los prisioneros a Djelfa (2008 485). Lo mismo ocurre cuando se compara el Roland Garros y la Bastilla. Tras su victoria sobre los titanes (¿una guerra civil divina?), Zeus condena a Atlas, hermano de Prometeo y nombre clave para conectar el sur de Europa y el norte de África, a cargar con las esferas celestes. Prometeo pone en contacto a España y África por medio de la referencia indirecta a Atlas: “Noche, / mundo de plata, / anda. / ¿A hombros de quién?” (93). Por un lado, el mito se asocia desde Virgilio con las montañas del mismo nombre, muy cercanas a Djelfa. Por otro, según Estrabón,

se asocia a la construcción de las columnas de Hércules, dos elevaciones orográficas a lados opuestos del Estrecho de Gibraltar (March 79).

Al convertir a España en “Prometeo / de Europa, encadenada / al Pirineo” (93-94), Aub propone una visión sacrificial, de la que responsabiliza a Europa, pero que termina por volverse constitutiva e íntima: “se te entran las cadenas / por las entrañas” (94). La entraña de Prometeo, en lugar de ser devorada por el buitre del mito, interioriza las cadenas, símbolo con fuertes resonancias políticas (Rousseau, Marx). El poema describe la topografía española como una serie de metonimias de la Guerra Civil que culminan en la homonimia del Tajo y del ‘tajo’ (“Tajo a tajo, / España encadenada”, 94) identifica a los ríos con las batallas que allí tuvieron lugar (“sangre del Ebro, / sangre del Duero”, 94), e introduce, como en “Tres años”, un “agua” que se define por una carencia: “herida del agua” (94). De nuevo, se repite la idea de la constitución del yo y de la nación como carencia: “España, Prometeo: / espejo de mi sed” (94). En este caso, la asimilación de nación descrita y sujeto descriptor se hace de manera consciente y explícita, a través del símbolo del espejo como instrumento de identificación. Pero no es la nación la que particulariza al sujeto. Es decir, no lo precede y constituye en tanto que “español”, con unas marcas nacionales (“lengua”, “espíritu”, etc.). Es la nación la que deviene representación de un yo (poético). O, más específicamente, la nación se identifica no con una ausencia que singulariza al sujeto (“*mi sed*”), sino con la representación de una ausencia (“*espejo de mi sed*”), en una separación en segundo grado. La carencia (de agua, de la España republicana perdida) coexiste con una presencia excesiva, la de la violencia, encarnada en la herida de Prometeo y en la España realmente existente.

El poema “España, Prometeo” menciona otro lugar de contacto hispanoafriano: la bandera blanca y verde de Andalucía, creada en la Asamblea de Ronda de 1918, cuyos colores emblemizan el pasado “africano” de España (Omeyas -blanco- y Almohades -verde-) y cuyo blasón son precisamente las columnas de Hércules. Andalucía funciona como espacio intersticial en que las diferencias entre España y África se difuminan progresivamente. Por un lado, se

relativizan las adscripciones nacionales y sus atributos y, por otro, cierto tipo de mirada genera las tensiones entre espacios abiertos y espacios cerrados del campo de concentración y de su geografía específica.

La identificación sociopolítica de refugiados españoles y sujetos coloniales argelinos se expone difuminando las diferencias entre los espacios nacionales. La carestía es constitutiva del paisaje africano, en el que la misma luz proviene de la carestía: “Este paisaje tremendo / que toma luz de su sed” (58). En “Paisaje”, un paisaje físico-geográfico se transforma en un paisaje moral-nacional con dos diferencias claves respecto del modelo inventado por la generación 98. La primera, que aquí el paisaje que emblematiza la austeridad del carácter *español* es un paisaje *extranjero* (parcialmente: existen parecidos físicos, además de una historia premoderna y colonial compartida). La segunda, que si en el 98 se trataba de la (re)generación de una moral nacional atemporal (ascética, por ejemplo), en Aub se trata de la investigación de una degeneración moral (“jerga”, “bronca”, “crueldad”, “vanagloria”, “desdén”..., 58-59) y de la de una situación histórica y geográfica que identifica África y España:

Este paisaje tremendo
que toma luz de su sed,
callados, muertos alcores
infinitos, con la sien
de piedra; duro al cansancio
con el desprecio de cien
planetas a los que gana
en inmutable vejez,
se parece al de Aragón
como hoy se parece a ayer. (58)

La misma descripción inicial, sin más referencia a Argelia que el demostrativo (“este paisaje”), establece un clima moral a través de adjetivos (“callados”, “muertos”) y sustantivos (“sed”, “cansancio”, “sien”) que connotan una corporalidad humana (dolorida). El desplazamiento forzado de España a Francia y de Francia a África se cancela en la identificación quiasmática del paisaje de la privación: “En idéntica pobreza, / idéntica desnudez, /desolación africana / igual a la de Teruel” (58). La carestía es el *tertium comparationis* de dos espacios, uno

de los cuales (África) se hace explícito sólo al final: “desolación africana / igual a la de Teruel” (59), quizá jugando con el *dictum* francés de que África comienza en los Pirineos. Adjetivos abstractos y esencialistas hiperbolizan el padecimiento físico (“infinitos”, 58) y la sinestesia también se “incorpora” al sujeto por medio de la *hipálage*, que atribuye al espacio físico las sensaciones fisiológicas de sus ocupantes (“el paisaje toma luz de su sed”). Los presos se transforman en “leño esculpido del hado” (25), con lo que se difuminan la vida humana se naturaliza y que hace eco del Darío de “Lo fatal”. Sujeto y campo de concentración establecen una relación fenomenológica co-constitutiva: el cuerpo se hace campo, aunque el cuerpo cosificado valga menos que los leños que lo mantendrían vivo con un fuego. En el caso de los guardias, se definen por su relación a un suplemento fálico. No se percibe solución de continuidad entre su condición humana y los objetos que hacen visible su poder sobre los presos: mausers (97), fustas (66, 105) y hasta palos (99, 105)²⁹.

En su primera publicación sobre los campos de concentración, Arendt hablaba de “infierno artificial” (Baehr, 16)³⁰. Más tarde, en *The Origins of Totalitarianism*, insiste en la idea: “the reality of concentration camps resembles nothing so much as medieval pictures of Hell” (De hecho, la arquitectura del campo de Djelfa era notablemente dantesca, con cercas dentro de cercas, división del campo en campos particulares, particiones espaciales desconcertantes: “de alambrada en alambrada / los pájaros pierden el vuelo” (24). La prohibición de encender fuego se entiende también de manera espacial: “cercan los fuegos” (24). Se trata de cercas (restricciones de la acción) dentro de cercas que no se deben, en principio, al uso del frío

²⁹ Respecto a la configuración racial de Djelfa, Ugarte (2005) ha estudiado cómo la mirada es el factor determinante. Cabe solo añadir dos ideas a su trabajo: 1) La mirada establece una relación de poder: árabes y europeos, guardias y presos, hombres y mujeres se vigilan constantemente. 2) Aub juega con el motivo del cautivo y la mora, al que añade un contenido político nuevo.

³⁰ Didi-Huberman (61-62), aludiendo solo de pasada a Arendt, deconstruye el uso de la imagen del infierno en referencia a los campos de exterminio: sí, la imagen es anacrónica e insuficiente, pero la recurrencia de una imagen para ayudarnos a pensar el fenómeno concentracionario revela, antes de nada, nuestra necesidad de “imaginarlo”, es decir, dotarlo de imagen mental (el término “concentracionario”, de David Rousset, está suficientemente extendido. Lo usan Agamben, Ugarte, Cohen, Lacoue-Labarthe o Naharro-Calderón).

como castigo físico deliberado, sino al valor de la leña, mayor que el de los presos. Éste es uno de distintos momentos en que los presos se miden, tasan, clasifican como si su vida fuera un material cuyo valor optimizar (o cuyo gasto minimizar). Por ejemplo, se castiga a un médico por dejar morir a un preso, no por un valor intrínseco de un preso, sino precisamente porque el engorro burocrático de su muerte no aporta beneficio: “papeleos, historias, / y ruido para nada” (99). Las de los presos son vidas cuya historia absurda e inconsecuente (“ruido para nada”) no compensa siquiera la narrativa legal-documental de los formularios. El sargento decreta que los moribundos vayan a la ambulancia, para que ese papeleo sea problema de otro: toda narrativa de un preso que se articule institucionalmente, queda limitada a la narrativa de su muerte. Porque presupone reconocimiento de su existencia, queda consignada al exterior del campo. Su vida, por otro lado, no tiene ningún valor y no justifica el gasto en leña o, de manera más grave, es una vida que sólo se valora en tanto que posibilita el castigo.

La representación geográfico-meteorológica de Djelfa es una construcción imaginaria que responde a los efectos políticos del campo, atendiendo a dos aspectos fundamentales:

1) Hannah Arendt y Giorgio Agamben analizan de manera rigurosa y convincente el campo de concentración como espacio político específico. Para Arendt, el campo de concentración es un fenómeno político inédito, que persigue privar a la persona (como “animal político”) de aquello que precisamente la caracterizaría: su capacidad de actuación política. Por su parte, Agamben rastrea la importancia del campo de concentración para el Estado moderno y las paradojas que provoca en la consideración política del espacio y su relación con lo humano.

2) Después, atendiendo más concretamente a la materialidad espacial de Djelfa, según la representa el texto, analizo cómo las paradojas del espacio se traducen en la incertidumbre epistemológica del sujeto. Espacio y sujeto se co-constituyen a partir de su encuentro (o su desencuentro, o las dificultades de ese encuentro) en la mirada.

Para Hannah Arendt, el campo de concentración es el elemento central del totalitarismo³¹. Ya desde sus primeros escritos sobre el tema (1948), lo considera el punto que marca un antes y un después en la tradición del pensamiento político (aunque ella no usa el término “pensamiento político”), entre otras cosas porque el campo de concentración es un espacio de experimentación biopolítica que pretende alterar el sentido mismo de lo humano: “What totalitarian ideologies therefore aim at is not the transformation of the outside world or the revolutionizing transmutation of society, but the transformation of human nature itself.” (1975 458). Arendt sugiere una clasificación de los campos de concentración en tres categorías (1975 445): Hades (habituales incluso en países no totalitarios: áreas de detención para individuos indeseables³²), Purgatorio (campo de trabajos forzados: el Gulag) e, “in the most literal sense”, Infierno (campos en los que se organizaba sistemáticamente la vida para maximizar el tormento).

En todos los casos, los presos dejaban de tener existencia ajena a la subsistencia en el propio campo (“as if they were already dead” 455), que aseguraba así un dominio total sobre el individuo. La clave de la dominación total yace en la destrucción de la persona³³ en tres aspectos: *Destrucción de la persona jurídico-política* mediante la alienación de sus derechos (1975 451). Si en el campo de concentración subsisten personas sin derechos, ya no puede defenderse que hay una serie de Derechos Humanos, derechos “naturales” otorgados por el solo

³¹ La diferencia con otros usos del campo de concentración (los boers, la Guerra de los Diez Años, etc.) es que a partir del totalitarismo, el campo de concentración se convierte en un fin en sí mismo.

³² Bernstein comenta: “I suspect she might have been scandalized, but not shocked, that 50 years after the Second World War there are an increasing number of camps corresponding to Hades” (1996, 93). En 2007, el *New York Times* contaba 224 campos de detención en la UE, con capacidad para 30000 detenidos. En Rivesaltes, cerca de Perpignan, hoy refugiados e inmigrantes ocupan el mismo campo que ocuparon judíos durante la Segunda Guerra Mundial. <http://www.nytimes.com/2007/12/30/world/europe/30iht-greece.html?pagewanted=all>

³³ En palabras de Elie Wiesel: “À Auschwitz est mort non seulement l'homme, mais l'idée de l'homme” (210). En las de Jean Améry: “The death threat, which I felt for the first time with complete clarity while reading the Nuremberg Laws, included what is commonly referred to as the methodic “degradation” of the Jews by the Nazis. Formulated differently: the denial of human dignity sounded the death threat. Daily, for years on end, we could read and hear that we were lazy, evil, ugly, capable only of misdeed, clever only to the extent that we pulled one over on others. [...] We were not worthy of love and thus also not of life. Our sole right, our sole duty was to disappear from the face of the earth” (86).

hecho de pertenecer a la especie humana. *Destrucción de la persona moral*: imposibilidad de acción responsable según los dictados de la conciencia³⁴. *Destrucción de la individualidad de la persona* mediante la destrucción de la espontaneidad, que queda sometida al poder soberano encarnado por los guardias (cabe recordar que la espontaneidad es una de las características básicas de la acción política en Arendt). La fórmula “dominio total” conlleva una ambigüedad que puede llamar a engaño: pareciera que la dominación total lo fuera sobre seres humanos. Es decir, que fuera una especie de despotismo. En realidad, el totalitarismo, con el campo de concentración como instrumento privilegiado, transforma la espontaneidad humana en un elemento superfluo y la suprime, transformando al individuo en una especie que responde de manera automática a las órdenes:

What radical evil is I don't know, but it seems to me it somehow has to do with the following phenomenon: making human beings as human beings superfluous (not using them as a means to an end, which leaves their essences as humans untouched and impinges only on their human dignity; rather making them superfluous as human beings). (Arendt y Jaspers, 166)

Sin individualidad, opinión, espontaneidad, acción, ni un lugar propio, el campo de concentración puede entenderse como la negación de los elementos que según Arendt caracterizan al espacio público (Lefort 50).

Agamben se sorprende de que, por un lado, los análisis políticos de Hannah Arendt, apunten preocupación por el ejercicio de biopoder propio de las sociedades de masas y de que, por otro lado, Foucault, que dedicó parte de su investigación al biopoder, no atendiera al campo de concentración como su encarnación máxima³⁵. Para Agamben, siguiendo a Schmitt, el poder político se constituye en la decisión del soberano de no proclamar el estado de excepción, entendido como la suspensión de la ley. Por el contrario, la normalidad legal (el ejercicio

³⁴ Los *sonderkommandos*, judíos convertidos en mano de obra de la Solución Final, coaccionados bajo amenaza de muerte (suya o de algún allegado), viven como cotidianeidad la imposibilidad de la elección moral, obligados a trabajar para las fuerzas del exterminio precisamente para proteger a sus seres queridos.

³⁵ La proximidad con otros espacios que sí estudió queda patente en la descripción de Peschanski, poco interesado por lo demás en cuestiones teóricas: “L’architecture des camps allemands empruntait à une tradition européenne, et ancienne, se rattachant aux architectures militaires ou hospitalières du XVIIIe siècle, reprises par les prisons panoptiques du XIXe siècle” (108).

cotidiano de la ley) se funda a partir del presupuesto de la excepción, una especie de “alegalidad legal”. La supuesta legalidad cotidiana esconde en su seno la excepción. El campo de concentración espacializa esa suspensión de la ley (o una ley sustentada en la posibilidad de su suspensión) y, con ella, de los derechos de la persona, a la que reduce a su vida biológica, una serie de funciones vitales deshumanizadas y prescindibles y que no tiene una ley a la que aferrarse como forma de resistencia y de ejercer violencia contra la violencia institucionalizada (Foucault 85-86): el sin-papeles, el refugiado, el judío o los presos que Aub describe con lenguaje cosificador y animalizador son varias de las formas que ha tomado en la historia reciente una especie de no-ciudadano que lleva siempre-ya la abyección inscrita como posibilidad latente (posibilidad que puede llevarse a cabo o no). Esta “vida desnuda”³⁶ está dentro y fuera de la ley, en la medida que es la propia ley la que designa un Otro al que reprimir, del que protegerse, etc. (en otras palabras, toda ley construye a sus “ilegales”). En el origen de los desplazamientos forzados e internamientos de los exiliados españoles, “[I]’ ‘obsession’ du ministre de l’Intérieur [Sarrault] [...] est d’assurer avant tout la sécurité nationale” (Dreyfus-Armand 49). El campo de concentración es la materialización de esa topología paradójica, el lugar donde todas esas posibilidades latentes se convierten en una realidad: es un territorio jurídica y administrativamente localizado donde no se sanciona la ley (local, habitualmente estatal) y, de hecho, esa condición (la de un espacio local donde no se sanciona la ley local) es precisamente la ley fundacional del campo de concentración:

The camp is the space that is opened when the state of exception begins to become the rule. In the camp, the state of exception, which was essentially a temporary suspension of the rule of law on the basis of a factual state of danger, is now given a permanent spatial arrangement, which as such nevertheless remains outside the normal order (Agamben, 1998: 168-169, subrayado en el original).

³⁶ Agamben toma el término de Benjamin, aunque no lo cita abiertamente. Se trata de una forma de vida reducida a su mínima expresión (*zoē*, vida prepolítica, común a seres humanos o animales, sin forma plural en griego clásico), pero no se trata del retorno a una forma preexistente sobre la que se habían superpuesto determinados predicados o atributos (por ejemplo, vida *humana*), sino lo que queda después de retirarlos. Desde el punto de vista de la comunidad legal a la que solía pertenecer, la vida del preso del campo de concentración es lo que queda después de la desnacionalización y, con ella, la separación del orden legal que amparaba esa vida.

El acercamiento formalista de Agamben, se ajusta perfectamente a la estructura concentracionaria de Djelfa y su estructura topológico-legal, más allá de los “crímenes” específicos que allí se cometieran. En última instancia, campo de concentración es todo confinamiento de un colectivo a un espacio (que no necesariamente conlleva rigor físico) en el que el orden legal normal se suspende *de facto* y en el que la comisión y el ejercicio de la violencia (al margen de que hiera más o menos nuestra sensibilidad) queda al arbitrio de los agentes autorizados por el soberano (1998 174). El campo se convierte así en espacio de excepción normalizada, permanente. En la medida que se suspende la ordenación legal (estatal) del espacio que ocupa, el campo se convierte en una “localidad dislocante” (175): el espacio que impide la inscripción de las formas de vida que alberga en un orden legal-nacional. Pese a las numerosas aseveraciones del libro, Djelfa no está, técnicamente, en el desierto del Sáhara, sino en un lugar fronterizo entre las mesetas (a las que Aub se refiere en el prólogo) y el desierto del Sahara. El uso del motivo del desierto es en ese sentido una metonimia, debido a su proximidad al campo, pero es también metáfora de la desarticulación de las coordenadas del espacio político.

Si espacio y subjetividad son co-constitutivos (Augé), ¿qué sujeto corresponde a esa “localidad dislocante”? El campo de concentración hace legal la existencia dentro del Estado de una forma de vida que la ley concibe afuera del Estado (presos políticos, en este caso, pero también el Otro racial o sexual, etc.) y a la que reduce a una existencia meramente biológica (y de una biología a su vez a-normal, degradada, más concebida para el acabamiento que para la supervivencia). En ocasiones, el preso del campo de concentración, a causa de las extremas circunstancias materiales y psicológicas, es presa de debilidad corporal y de depresión y languidece deshumanizado. Ya no responde al dolor o al hambre y cesa de interactuar con otros presos: “There is thus a point at which human beings, while apparently remaining human beings, cease to be human. This point is the *Musselman*, and the camp is his exemplary site. [...] Is there a humanity of human beings that can be distinguished and separated from human beings’

biological humanity?” (Agamben 2002, 55). Este *musselman*³⁷ revelaría la paradoja del género que llamamos "testimonio", porque sirve como un ejemplo del testigo que experimenta el campo de concentración en todo su horror y hace imposible decidir sobre si todavía es o ya no es un ser humano³⁸.

Diario de Djelfa representa este escenario en sus textos (y sus fotografías), pero al mismo tiempo explota las paradojas que plantea y, por el solo hecho de haber sido escrito y publicado, implica una suerte de agencia, una resistencia contra la destrucción moral e individual de la persona y, como veremos al final del capítulo, moviliza las paradojas topológicas y la construcción de un personaje, para exigir su reconocimiento público, si no “jurídico-legal”, ya que no existe un Estado al que pueda apelar. ¿Cuáles son las condiciones del campo de Djelfa tal y como las plantea el libro? Aub describe tanto las condiciones del confinamiento (estructura de tiendas, alambradas, compartimentaciones, etc.) como las de la meteorología del campo. Vemos cómo el espacio natural adquiere en el libro carácter político y, en última instancia, determina y problematiza la percepción espacial y cognitiva del sujeto. Como explicaré a continuación, esto se debe a que, por un lado, el sujeto depende de referentes espaciales para adquirir conciencia del mundo y de sí mismo mientras, por otro lado el espacio-desierto se representa en *DD* como superficie homogénea sin términos de referencia estables.

Es el caso de Casanada o Manuel Vázquez González, presentados en “Toda una historia”. Es un romance largo, narrativo, dividido en secciones de distinta tirada, que narra la

³⁷ La etimología no está clara. La hipótesis más extendida es que el deterioro físico, el hambre y la depresión se traducían en dificultades con las facultades motrices que impedían levantarse a estos presos. Su posición recordaba a la oración de un musulmán (*musselman*). El protagonista de *Sin destino*, de Imre Kertész, pasa de despreciar a los *musselmanner* a convertirse en uno de ellos.

³⁸ Los títulos de los libros de Primo Levi (*Se questo è un uomo*) o de Robert Antelme (*L'Espèce humaine*), así como las reflexiones de Arendt o Wiesel (n. 19) apuntan a la misma reconsideración de qué es lo humano ante la experiencia concentracionaria. El interés de Agamben en esta figura se debe a que revela una maleabilidad de lo humano que no se puede estabilizar en esencias. El propio Aub asume su posición de “vida desnuda”, rechazando otra interpelación que la humanidad a la hora de articular sus posiciones políticas en *Hablo como hombre* (latente, el androcentrismo que presupone la posición masculina como “primer” sexo, no marcado. El problema es que una mujer no puede decir “hablo como hombre” para decir “hablo como ser humano” y, si dice “hablo como mujer”, está diciendo otra cosa).

degradación mental de Manuel Vázquez en el campo de concentración, acelerada tras su castigo por robar pan, el confinamiento en el campo especial, una especie de encierro de segundo grado: “Alambrada en alambrada / campo en campo más cerrado” (54).

Aub enfatiza las condiciones insalubres del campo especial, a la vez que desliza detalles sobre la prisión vigilada y el aislamiento de presos animalizados y degradados hasta lo abyecto (“a lo alimañas y fieras/ en estiércoles tirados”, 54). Allí, Manuel Vázquez González encuentra a Casanada, que se come su propio excremento. “Le queda sólo una azul / luz en los ojos y huesos” (55). Otros, castigados por intentar suicidarse, desisten de su empeño, indiferentes hacia la vida o la muerte. Cuando los guardias no miran, los presos del campo especial mendigan a los presos comunes tabaco y comida, relativizando categorías absolutas (presidio – libertad): “los presos / menos presos” (56), ante los cuales los prisioneros del campo especial son “costrosos esqueletos / [que] piden colillas y pan” (56). Alucinando con el “caballo de bastos”, símbolo de fuerza y velocidad para huir, Manuel Vázquez traspasa la alambrada y es ejecutado de forma sumaria, “descosido a balazos” (antes ha sido identificado con un “guiñapo”). El campo especial es, ideológicamente, el centro del campo, el espacio dentro del campo que lleva la desindividualización (Agamben 2002, 51-52) hasta sus últimas consecuencias. La circular de Albert Sarraut, ministro del Interior del gobierno de Vichy, había institucionalizado un espacio disciplinario en el interior de cada campo desde mayo del 39 (Tuban 102). La amenaza del campo especial sojuzga a los presos comunes, pero al mismo tiempo relativiza su situación, al menos en comparación con la de esos otros prisioneros incomunicados. Sin embargo, en el texto de Aub la descripción del encierro “normal” no deja de ser lóbrega, claustrofóbica, como en la sección “La mazmorra”, residencia de los presos comunes, sometidos a un régimen de mando que no conoce límites, “depósito de agónicos” (51), asediados por el tifus, que era uno de los problemas serios del campo³⁹.

³⁹ La improvisación con la que se levantaron o acondicionaron los campos franceses, tuvo como uno de sus resultados unas condiciones higiénicas deplorables. André Jean-Faure, inspector general de los campos, se

Resulta interesante observar la descripción más tremendista del campo en los poemas de la primera edición, en contraste con la que aparece en los poemas añadidos en la segunda edición (1970), también escritos en el campo de Djelfa. Los añadidos de la segunda edición son poemas más ligeros, con espacios naturales idílicos (“espacios-evasión”, los llama Belbachir, 177) que alegorizan la juventud de las hijas de Aub. Como adelantaba el autor ya en la primera edición de *DD*, se trata de “poemas hechos “adrede”, buscando olvido en ejercicios retóricos u otros menos atados a lo inmediato” (7). Sin embargo, incluso en poemas como “Cancionerillo africano” se filtran referencias al espacio distópico del campo de concentración: el espacio que ocupa la voz poética (marcado por el deíctico “aquí”, 73) se distingue por la inclemencia del desierto. La lectura “optimista” de la situación es que, según la temporalidad estacional, la prisión antecede a la libertad como el invierno a la primavera: “y tanta muerte es la vida, / igual que estas alambradas / plantan la libertad viva” (72). Pero donde el cuerpo de su hija se identifica con el florecimiento de la primavera, la relación de los prisioneros de Djelfa con un espacio en que la violencia es ubicua no conoce sino la misma violencia en todos los casos, incluso en los más aparentemente irreconciliables, como el invierno y el verano:

Esa primavera lenta,
de yemas y verdecer:
[...] parece aquí un canto muerto,
cuento de antes de nacer.

Aquí todo es violento,
cara o cruz, frente o revés,
la media tinta no existe,
el tono fundido no es,
todo ronco, bronco, duro,
hombres hechos de una vez,
calor o frío sin medio;
la rambla torrente o sed;
la espiga nace rastrojo,
nada cuenta la mujer (74-75).

congratulaba durante la primavera del 42 de que en Djelfa solo hubiera habido una epidemia en un año, refiriéndose a la epidemia tifoidea y paratifoidea del verano y otoño de 1941, con cincuenta y cinco casos declarados y quince muertes de un total de mil presos (Peschanski 103).

En “Cancionerillo africano”, lo biológico se inserta incluso en el canto y en la escritura. No son productos inanimados de un ser vivo, sino seres en los umbrales de la vida: una lírica post-mortem (“canto muerto”) y una diégesis prenatal (“cuento de antes de nacer”). El poema los sitúa en un ámbito imposible de inexistencia, en el que se han diluido las diferencias entre la vida y la expresión (canto, cuento) pero en el que la vida le sigue estando vedada a la expresión en última instancia (muerto, pre-natal). La voz poética articula un arte liminal entre la poesía y la narrativa, pero también entre la vida y la muerte. La *poiesis* (narrativa y poesía, en este caso) se identifica primero con lo femenino (la primavera, la hija) y el lento y fértil crecimiento de las plantas. La identificación de narrativa y poesía con la naturaleza se interrumpe de manera dramática en el campo de concentración: el “aquí” (que se va a repetir y amplificar en la segunda estrofa citada). “Aquí todo es violento, / cara o cruz, frente o revés, / la media tinta no existe”: la *poiesis* concentracionaria parece verse envuelta en una serie de dicotomías claras: calor / frío, etc. Bajo climas muy difíciles, el mismo emplazamiento del campo tiene efectos punitivos⁴⁰. El campo de Djelfa es un entorno hostil, primero, en su construcción material como espacio de represión política (las cercas, los campos dentro de campos, las tiendas de campaña en las que se hacían los presos) y, segundo, en la meteorología de su localización geográfica (calor, frío, sequedad). Pero la construcción material (artificial) y la meteorología (natural), tal y como la presenta el libro, es una dicotomía que se difumina. Por un lado, como propone Agamben, los procedimientos de control de los presos prestan una atención especial a su existencia biológica (natural). Por otro lado, la descripción del entorno geográfico y meteorológico se contagia de una serie de connotaciones políticas (artificiales).

Frente al castigo físico que supone el desierto, Aub prefiere el valor simbólico del desierto o de la proximidad del desierto como espacio inhabitable y le agrega un *pathos* político. Por ejemplo, el viento, en general, aparece en varias ocasiones, como metonimia de una historia

⁴⁰ Esto no es exclusivo de Djelfa: los más de diez mil internos (en un recinto pensado para dos mil) debían sobrevivir en tiendas de campaña precarias la primavera de Vernet, con un índice muy elevado de precipitaciones.

política destructiva (“Por mucho viento / no hay quien nos borre. / Por mucho desierto, / no hay quien se nos ponga sobre”, 34) o como metáfora de la muerte (“el viejo se ha doblado, / tronco que se va al viento [...] El viento en forma de hacha”, 46-47). Pero también aparecen vientos “locales”, específicos: el Siroco y especialmente el simún. Etimológicamente “viento venenoso”, el Simún es un viento de altas temperaturas que pueden sobrepasar los 50°, con humedad por debajo del 10%. Aub le dedica un poema suficientemente breve para citar íntegro:

Viento loco, tierra seca,
 boca sedienta, sediento.
 Mundo ciego, arena en cielo.
 Polvo, tormenta y tormento.

Vuela y entierra y aúlla
 la arena de duna en duna.
 Tierra que aterriza y entierra
 en cielo vuelto y revuelto. (81)

Es un poema morfológicamente complejo, con zeugmas (arena que “vuela y entierra y aúlla”), *derivatios* (“tierra”/“entierra”/“ateriza”), paronimia/calambur (“tormenta y tormento”), anfibologías (“aterizar” con el doble sentido de “aterrorizar” y de “cubrir con tierra”). La derivación a través de la yuxtaposición de dos géneros gramaticales (“sedienta, sediento”, “tormenta y tormento”) o de palabras con el mismo étimo (“ateriza y entierra”), cobra además resonancias políticas en el contexto de este libro (con varias escenas de sepultura), a pesar de que el poema no presente más figura humana que la personificación del viento. Sujeto y paisaje se definen no sólo a través de la relación visual: donde la figura humana se deshumaniza, animalizada o cosificada (o, directamente, desaparece), lo no-humano se antropomorfiza.

Todo el poema amplifica la cópula de los dos miembros (masculino / femenino) del primer verso, entre viento y arena, desarrollando una compleja estructura de género gramatical similar a la del poema “Mora”. En el caso de “Simún”, la primera estrofa es, por la ausencia de verbos, la que tiene una arquitectura más simétrica: m – f / f – m / m – f – m / m – f – m. Esta alternancia es relevante porque se trata de un poema que, como en el caso de la oposición de vida y muerte, de España y África o, como veremos, de los hechos y la ficción, parece partir de

una oposición para después desestabilizarla. “Simún” comienza con una oposición cielo / tierra que va a desmontarse muy pronto, en el tercer verso (“arena en el cielo”), del que el resto del poema puede considerarse una amplificación.

La temperatura es otra penuria. No sólo en el calor (por ejemplo, en las figuras de la sed, a las que ya me he referido), sino también en el frío. La mínima media del invierno de Djelfa está por debajo de cero. El título de “Elegía a un jugador de dominó” va acompañado de una breve acotación: “Muerto un domingo de Carnaval, nevado, en el campo de Djelfa, casi en el Sahara” (39). Como en tantos otros poemas articulados a través de la mirada, la cromaticidad se convierte en este poema en un factor determinante: la superficie sin puntos de referencia evidentes del desierto se homogeneiza aun más al cubrirse de nieve, convirtiéndose en página en blanco. La imagen no es original en ese sentido, pero sí en las oposiciones que establece: las alambradas y los muertos (“bajo la nieve blanca, / la tierra negra, / donde se apuntan tantos”, 40)⁴¹. La superficie homogénea, sin referentes, del desierto nevado es la bisagra que habilita la alegoría desierto – dominó. La blancura del desierto supone la incertidumbre, en la medida en que la uniformidad impide la distinción de objetos claramente definidos: “¿Tú, qué ves? / El envés” (39). Como en las instancias de ceguera o de problemas de visibilidad, la incertidumbre visual es análoga a la incertidumbre política, y para los presos en el campo de concentración, habiendo perdido su adscripción nacional, se identifican mundo y desierto: “El mundo se ha vestido / de doble blanca” (39), “El desierto, de blanca doble” (40). La desorientación es visual (color) y política, con la sola certeza de la derrota del sujeto: “Ya te jugaron la última partida / mi viejo antifascista / y con la doble blanca / ganaron Francia y Franco” (39-40). El desierto blanco se convierte en una ficha de dominó con un contenido mínimo: el doble cero, la desaparición de todos los marcadores numerales. La doble blanca cierra la partida con una ficha que nos remite a la disolución de los referentes identitarios del sujeto (al que en otro poema “han

⁴¹ Cuando se personifica, en otros poemas, la nieve se contagia de la represión política de su entorno: “la nieve perseguida / [...] [huye] para vivir en hielo / lo que ha de morir barro” (47).

borrado del mapa”). Muerte, desierto, campo, derrota de la República y final de partida se asocian en una partida de dominó siniestra, en la que el juego que hace olvidar, mientras dura, la condición del campo (como el fútbol en *Diario di Algeria*, de Vittorio Sereni o en *I sommersi e i salvati*, de Primo Levi) recuerda ahora al yo poético su situación.

Pero además, la superficie lisa, que no presenta al ojo diferencias significativas, es un problema cognitivo: “el desierto, de blanca doble, / desconocido dominó: / -¿A que no me conoces, no?”. El ver sólo el envés de la ficha supone la suspensión de la significación, de la semiosis. En la doble blanca se encuentran la mirada del yo poético y la del jugador muerto, cada uno viendo el blanco absoluto o el negro absoluto de cada uno de los lados de la ficha. Esa incomunicación radical, simbolizada por la mirada sobre el blanco del desierto, deviene suspensión del principio de identidad. El sujeto concentracionario no coincide consigo mismo: “No me conoces, no, / tan blanco / [...] *Éste es aquél que era yo / chamelado*” (40, subrayado mío, CVG). “Chamelar” es intercambiar alguna de las fichas propias por alguna del montón. El sujeto “chamelado”, por tanto es un sujeto que renuncia a la continuidad de la propia historia, antes y después del campo de concentración y se ve transformado en otro, del que es más importante no ser lo chamelado (el sujeto / la ficha originales) que cualquier característica específica que posea el elemento por el que se ha intercambiado⁴². El uso del imperfecto para la pregunta sobre la identidad, no “¿qué eres?”, sino “¿qué eras?” es un tropo que Aub repite en los poemas y en su narrativa⁴³. El campo de concentración monopoliza la interpelación de cualquier otro aparato: definirse como albañil o poeta es absurdo en el campo de concentración. Si bien sólo la referencia al exterior del campo individualiza a los distintos presos, el “afuera” (del

⁴² La cuestión del doble, el que es y no es el sujeto, está en el centro de la práctica poética de Aub, como veremos.

⁴³ En términos nacionales, otro verso retoma la misma idea: “Tú, ¿qué eras? -¿Yo? Yo era checo” (DD, 55). Uno de los personajes de *Campo francés* afirma, de manera similar: “Soy austríaco. (pausa) Era...” (2008 412). Recordemos que los desnacionalizados que contaba Sicot (2007 400-401) eran, precisamente, ex checoslovacos y ex austríacos.

campo) sólo se vive como pasado (“aquél que era yo”) o como muerte (“Siempre gana la doble blanca / en guadaña”, 41)⁴⁴.

Poemas como “Simún” o “Elegía a un jugador de dominó” explican cómo el espacio de Djelfa problematiza los parámetros mediante los que se orienta la conciencia a la hora de comprender el mundo y a su propia posición en él. ¿Qué hay en Djelfa que provoca este tipo de problemas? Los poemas que plantean de manera más explícita esta relación entre mirada, espacio y conocimiento son los que componen el díptico “Desierto (I)” (43) y “Desierto (II)” (65). En realidad, se trata de la reescritura de ideas muy similares. Ambos poemas son circulares y abren y cierran con la misma fórmula: “Allá donde llega el ojo / llega la nada”⁴⁵. Ambos poemas tienen también en su centro, una paráfrasis similar del modismo ‘donde pongo el ojo pongo la bala’:

I. Donde pones el ojo,
todo es nada.
Duna, duda, arena.
Lo único cierto: el hombre. (43)

II. Donde pones el ojo,
pones la nada,
amarilla y parda. (63)

La uniformidad del espacio, identificado con la nada, es el elemento recurrente de la manera en que Aub imagina el espacio geográfico. Entreteniéndose con el modismo, identifica la nada con la mirada. Esa mirada, en “Desierto (I)” se convierte en un primer momento de confusión. Jugando con lo visual y la paronomasia (quizá las dos claves retóricas de todo el *Diario*), Aub introduce el problema epistemológico entre dos metonimias del desierto: “Duna, duda, arena”. La reescritura, fechada una semana después de la primera versión, plantea también

⁴⁴ La muerte de Manuel Vázquez González cobra un tenor diferente: la descomposición de su conciencia se presenta como una especie de resolución trágica de su deseo de huir: “descosido a balazos / en hilos de su sangre / fuese volando” (57).

⁴⁵ El primero añade un tercer verso a la fórmula (“amarilla y parda”, 43); el segundo usa el mismo verso, pero hacia la mitad del poema.

de manera abierta la desorientación espacial: “Perdida mirada” (63) tiene ecos en el “viendo sin mirar” de un mendigo (48) o la “animal mirada herida” de Manuel Vázquez González (53). Puede referirse a tres “pérdidas”: 1) la pérdida de la conciencia que experimentaba Manuel Vázquez, resultado de la pérdida de energía y degradación de la conciencia del *musselman*; 2) la desorientación espacial en un desierto en el que no hay ruta o direcciones aparentes; 3) el ejercicio vano, desperdiciado, de mirar sin objeto ni recompensa. En este último sentido, antes de cerrar el poema con la misma fórmula que lo abría, el yo poético lamenta: “¡Horizonte roído de miradas!” (63). El horizonte, en tanto que límite del espacio visible, se convierte en metonimia de la huida y, por tanto, en objeto de deseo negado.

Ugarte estudia la “geografía de la óptica [sic], la visión de África en esa «óptica del encierro», un encierro que a menudo es recreado por Aub como presidio dentro de presidio” (2005, 517). En *DD*, la subjetividad del yo poético se define a partir de la mirada que establece sobre el pasaje y sobre los personajes que allí encuentra. Algunas de esas miradas aluden a la violencia (como las que cruza con los guardias); otras, a la cautividad (como las que cruza con la mujer árabe). Concibe la situación política de los exiliados mediante un mapa del que alguien hubiera borrado España, es decir, como si alguien la hubiera borrado de la imagen de una representación visual del espacio. En ese contexto, la ausencia de puntos claros de referencia le impide hacerse una composición clara del lugar y su ansiedad se traduce en desorientación (“duna, duda, arena”). En el apartado siguiente, voy a estudiar cómo el libro aporta documentos visuales del campo de Djelfa. Aunque en principio las imágenes apoyen a los textos, proveyendo información adicional, documentando de manera visual lo que los textos testimonian de manera verbal, propongo que, apoyándonos en los paratextos del libro y en otros libros del propio Aub, los textos introducen aun más “dudas”, esta vez referidas a la autenticidad de los hechos referidos.

Versos inimaginados e inimaginables: paratextos, fotografías y mentiras

Voy a partir de los problemas teóricos de la representación visual de los campos de concentración para clarificar las ansiedades sobre la representación de los campos de concentración que manifiesta Aub en el prólogo del libro y sobre las que volveremos más adelante. Mencionadas con frecuencia, pero rara vez descritas en la bibliografía sobre *DD*, las imágenes que acompañan a los poemas mantienen una relación provocativa con ellos. Si, además, tratamos a Aub con el escepticismo hacia las convenciones sobre “ficción” y “realidad” al que nos invita una parte importante de su obra, podemos comprender mejor la manera en la que *DD* se inserta, por un lado, en la literatura de su autor y, por otro, en los debates sobre la literatura post-concentracinaria. *DD* no es sólo un testimonio, como acepta la gran mayoría de sus críticos, sino que plantea enunciados que, en diálogo con las fotografías que incluye el libro, provocan problemas incómodos sobre la relación que *DD* (imagen y texto) establece con los hechos acontecidos durante el cautiverio de su autor. Según propongo, esos problemas, a la hora de pensar el carácter testimonial, ficcional, biográfico, etc., del texto, son uno de sus aspectos centrales de entender la apuesta política del libro. La escritura de Aub, pensada para transgredir las fronteras entre géneros literarios y entre ficción y realidad, es su forma de testimoniar la experiencia concentracionaria sin banalizarla.

Primero, voy a trazar la relación entre texto e imagen en *Diario de Djelfa*, teniendo en cuenta el debate actual sobre la imagen fotográfica del campo de concentración. Después, siguiendo las investigaciones de Bernard Sicot, que pone en duda la fiabilidad de parte del contenido del libro, defiende que la relación entre acontecimientos, testimonio y ficción no sólo no es tan sencilla como la crítica supone, sino que precisamente el conflicto entre esas categorías es coherente con la obra del autor, en general, y su teoría poética, en particular.

La reflexión sobre la producción cultural que tiene como objeto los campos de concentración se plantea dos dilemas recurrentes. Uno, mimético: ¿podemos producir un artefacto cultural (poema, película, etc.) que nos permita siquiera imaginar una experiencia histórica tan inédita y traumática como la generalización de los campos de concentración como

procedimiento de control social? Otro, deontológico: ¿*debemos* acaso intentar ese acto de imaginación, a riesgo de banalizar, falsificar o reificar esa experiencia? Esta segunda pregunta, contestada de manera negativa, se hace a veces extensiva al estatuto de toda producción cultural post-concentracinaria: ¿es legítimo continuar sin más la tradición estética y ética de la Ilustración (Adorno y Horkheimer) e incluso occidental (Arendt, Lacoue-Labarthe) cuando se ha demostrado no sólo compatible con horrores como los de Auschwitz sino quizá incluso culpable al respecto? Las respuestas rara vez son sencillas. Sí son, a menudo, polémicas, como en la acritud con que el documentalista francés Claude Lanzmann criticó la referencia a la cámara de gas en el film de Steven Spielberg, *Schindler's List*. Lanzmann es paradigma de una respuesta frecuente a esas preguntas: la pérdida absoluta del valor de la vida en los campos de concentración exige una producción cultural paradójica que, si bien explora una manera inédita de contar esa experiencia, revela al mismo tiempo la posibilidad de contarla como tal:

if one wants to testify, does one then invent a new form or does one reconstruct? I think I have created a new form [en *Shoah*], Spielberg has chosen to reconstruct. If I had found an existing film—a secret film because filming was highly forbidden—shot by an SS-man, that shows how 3000 jews, men, women, children die together, choking, in a gas chamber or crematorium, then not only would I not have shown it, I would have destroyed it. I cannot say why. It speaks for itself. (Lanzmann web).

La solemne reducción al silencio impuesta por la inmensidad del crimen, siempre según Lanzmann, se traduce en el terreno visual en la prohibición de la imagen, casi teológica, como demuestra su ansiedad ante la mera idea de una imagen superviviente del crematorio en acción, imagen que él mismo se aprestaría a destruir. De ahí su incomodidad con la película de Spielberg, la cual da imagen a un evento (el exterminio) del que, por definición, no sobrevivió testimonio y la cual Lanzmann entiende como una versión de su propia *Shoah*, en la que se pondría en imágenes cinematográficas el testimonio puramente oral de los sobrevivientes: “I have the feeling he has made an illustrated *Shoah*, he has given images where these are absent in *Shoah*, and images kill the imagination, because through *Schindler*, the hero that is disputable, at the least, they allow a consoling identification” (web). La posición de Lanzmann es el

equivalente, en la filosofía de la imagen, a la prohibición de la forma que propone Lyotard en obras como *Heidegger et le juifs* o *Le differend*, donde, como respuesta a la dificultad ética y filosófica de conceptualizar el Holocausto se propone el abandono de la forma bella por lo sublime: lo infinito hace inútil toda representación finita y por tanto cancela la forma. En consonancia con el dictamen de Lanzmann sobre la escena de la cámara de gas en *Schindler's List*, puede citarse: “Avoir “réellement vu de ses propres yeux” une chambre à gaz serait la condition qui donne l'autorité de dire qu'elle existe et persuader l'incrédule. Encore faut-il prouver qu'elle tuait au moment où on l'a vue. La seule preuve receivable qu'elle tuait est qu'on en est mort” (Lyotard 16). Lacoue-Labarthe critica a Lyotard porque entiende que hablar de lo irrepresentable supone un doble error. Por un lado, presupone la existencia (óntica) de lo irrepresentable y, por otro, lo sustancializa e hipostatiza (1986 128-129). Es decir, identificar lo sublime, por mucho que se identifique precisamente como más allá de la representación, supone su apropiación (conceptual), en Lyotard. Lacoue-Labarthe encuentra en Celan una alternativa a esa irrepresentabilidad: la poesía de Celan presenta como parte de la obra de arte (entendida como forma y representación) un resto intraducible, un exceso que resiste su apropiación conceptual. Ambos pensadores parten de la dificultad de representar o imaginar, pero donde Lyotard piensa en términos de una (an)estética que renuncie a presentar un absoluto trascendente, Lacoue-Labarthe lo hace en términos de una estética paradójica en la que en la lógica de la representación va inscrito un momento inmanente de irrepresentabilidad, que no existe de forma independiente y que no puede traducirse a términos conceptuales.

Es en el contexto de una tal disputa que hay que entender la contribución de Didi-Huberman, que se alinea con Lacoue-Labarthe (o Agamben, sobre el que volveré), en *Images malgré tout*. Didi-Huberman entiende la prohibición lanzmanniana de la imagen como un refugio ante la dificultad de comprender y tolerar. *A pesar de todo* [*malgré tout*], a pesar de las terribles circunstancias que padecieron y el riesgo que corrieron, algunos prisioneros de los campos de concentración lograron tomar y sustraer del campo esas imágenes para que las

viéramos. Pero hay un segundo sentido del título: *a pesar de todo*, a pesar de la inimaginabilidad del evento (es decir, de nuestra imposibilidad de comprender “como merece” [Didi-Huberman, 11] la imagen del evento) y a pesar la vergüenza que esa incomprensión nos produce, la imagen de los campos de concentración sigue estando ahí, frente a nosotros⁴⁶. Didi-Huberman nos conmina a indagar el significado de esas imágenes que no por insatisfactorio es absolutamente desdeñable.

DD, en la segunda edición aumentada de 1970, contiene 47 poemas fechados (aunque sin rigor, cf. Sicot, 2007 407). En el centro del libro, pasado el vigésimo cuarto poema, Max Aub introduce un total de seis fotografías en páginas sin numerar. La edición de 1944 añadía varias indicaciones en la solapa del libro sobre el contenido de las fotografías, indicaciones que la edición de 1970 pierde y que la edición de Xelo Candel Vila (1998) recupera como pies de foto y, en un caso en particular, altera.

La única fotografía en la que no se muestra ninguna figura humana es la segunda (fig. 1). Podemos ver dos cuartillas, con cincuenta y cinco líneas manuscritas bien regladas, sin columnas aparentes, que ocupan los tercios superior e inferior de las hojas en cuestión. Esta foto es también especial porque es la que ha recibido más alteraciones en las sucesivas ediciones antes y después de la muerte de Max Aub. La edición de 1944, presentaba sólo una de las cuartillas, aclarando en la solapa que se trataba de una “Fotocopia del manuscrito de este libro, tal como logré sacarlo del campo”. La edición de 1970 añade una foto o fotocopia de una segunda cuartilla (Figure 2), en principio correspondiente a la adición de veinte textos, según aclara el autor en la “Nota para la segunda edición” (recordemos: esta edición suprime los pies de foto). La edición de 1998 presenta también las dos cuartillas de la edición de 1970, pero

⁴⁶ Hay un tercer uso de “malgré tout” en Didi-Huberman, pero en otro lugar. En un ensayo temprano, elogia *Shoah*, aunque a veces la lee contra la opinión de su autor, que entiende los campos como “no-lugares”. Didi-Huberman sostiene que esos “no-lugares” son, a pesar de todo, “lugares” (Didi-Huberman 2003). Para el concepto de “lugar” y “no-lugar”, ver Augé.

cambia el pie de foto: “Único fragmento autógrafo que se conserva de esta obra, 86 x 134 mm, Fundación Max Aub, Segorbe”.

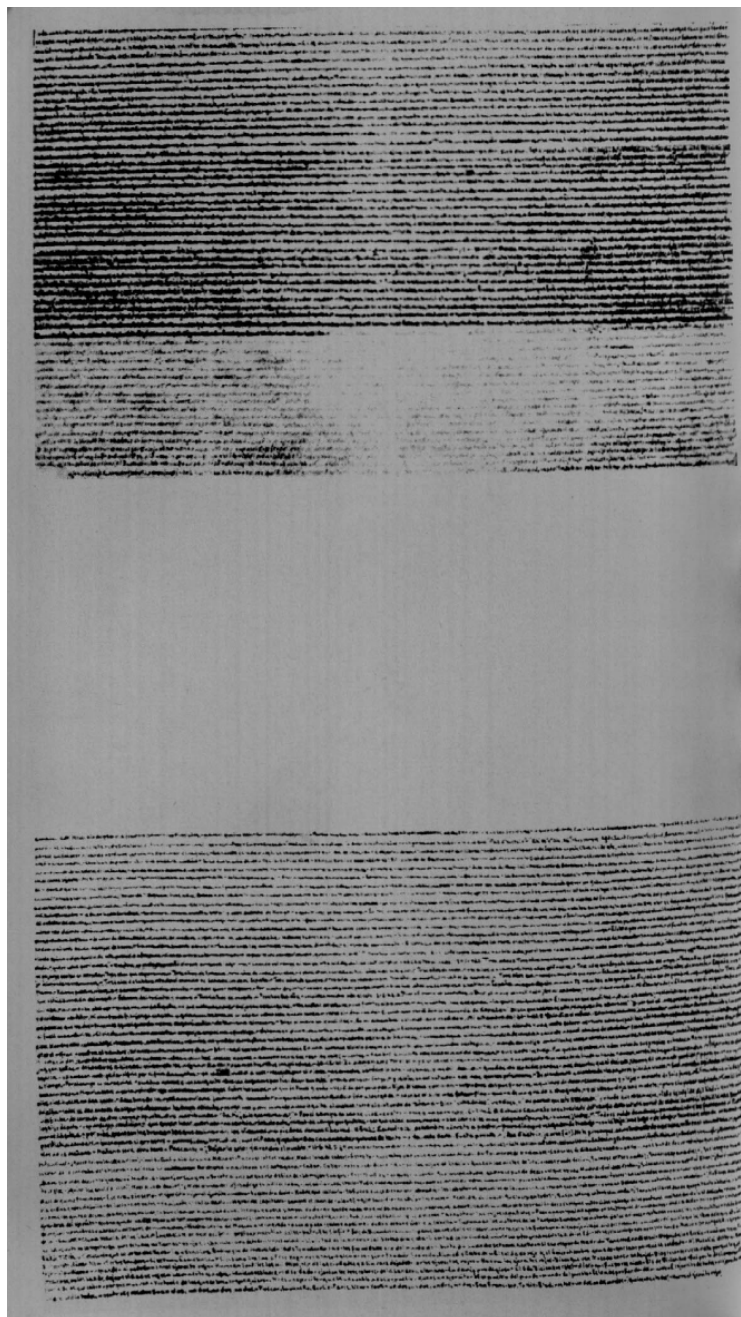


Figure 2

En la primera fotografía (“En el campo” en las ediciones de 1944 y 1998), Max Aub posa ante varias tiendas de campaña o “marabúes”. La tercera, “José Dorca, 65 años”, presenta a un hombre mayor, delgado y con ropa desgarrada. La cuarta y la quinta se extienden dos páginas

cada una. La cuarta, “Lucharon en el Ebro”, muestra a cinco hombres jóvenes de delgadez evidente, en su mayoría sin camisa. La quinta, presenta otro grupo de cinco hombres, de aspecto más maduro, abrigados. La acotación enfatiza este detalle: “Con sus mejores prendas”. La sexta y última presenta de nuevo a Max Aub y a otro hombre, sentados en uno de los marabúes, el pliegue de cuya apertura se aprecia en la esquina superior izquierda. Aub sonríe levemente mientras lía una de las alpargatas que menciona la acotación: “Mi trabajo: montar alpargatas” (Fig. 3).

En un primer nivel descriptivo pueden señalarse dos tipos de fotografías: fotografías de personas y una fotografía de *realia* (la fotografía o fotocopia de los textos). El primer grupo puede dividirse también entre las fotografías de Max Aub (la primera y la última, enmarcando el conjunto) y las fotografías de sus compañeros de internamiento. Todas las figuras humanas posan, miran a la cámara y se prestan a la fotografía de modo consciente. No sabemos quién es el fotógrafo o fotógrafos, aunque obviamente Aub no pudo serlo de todas, si es que lo fue de alguna. Los espacios naturales que rodean a estas figuras humanas tienden a ser amplios y los componentes artificiales (tiendas de campaña, empalizadas, etc.) contribuyen a una imagen de precariedad. La yuxtaposición de unos y otros personajes genera la imagen de un sujeto histórico colectivo, reforzado por la posición de la cámara que, salvo en la última instantánea (en la que de todas maneras Aub aparece acompañado), parece estar a la misma altura de los modelos.



Figure 3

En la edición de 1970, las imágenes no se mencionan en el título o el índice, las páginas que ocupan no están numeradas, y sólo los paratextos hacen referencia a ellas. Pero ni siquiera allí se aborda su contenido o su función; sólo sus condiciones de producción: “Las fotografías son las únicas que pudieron tomarse, clandestinamente, como es de suponer, en aquel entonces del, para mí, famoso lugar”. De hecho, esta precisión (que otros textos del propio Aub parecen refutar, como veremos) sólo aparece en la “Nota para la segunda edición” (9). El “Prólogo” (idéntico en las dos ediciones, fechado en 1944) no habla explícitamente de las fotografías, aunque sí abunda en cuestiones de imagen y visibilidad que luego va a desarrollar en los poemas: “versos inimaginados o inimaginables”, “Solíamos leerlos a la luz de una mariposa cuidadosamente resguardada, bajo las tiendas de campañas, ocultándola de la crueldad imbécil de unos guardianes ciegos”, “desdibujarse”, “de lo vivo a lo pintado” (Aub, 1970: 8-9). Sin embargo, esa edición de 1944, anuncia las imágenes en su mismo título: *Diario de Djelfa, con seis fotografías*. La preposición “con”, sugiere una relación de acompañamiento: dos medios (escritura y fotografía) que parecen remitir a la misma realidad. Esa relación vendría certificada por la función del yo-Max Aub, tanto en su vertiente textual (la primera persona gramatical de los paratextos y la de gran parte de los poemas) como en su imagen, reconocible en dos de las fotografías. El referente material descrito en la escritura quedaría así certificado en la imagen, que legitimaría al texto ante la crisis de la representación de los campos de concentración: “une image vient souvent là où semble faillir le mot, un mot vient souvent là où semble faillir l’immagination” (Didi-Huberman 39). Adelanto parte de mi interpretación: texto e imagen no se completan o complementan mutuamente, sino que, al contrario, van a complicarse. Ayudándose en los paratextos, como en *Jusep Torres Campalans, Vida de Luis Álvarez Petreña* o *Antología traducida*, Max Aub va a hacernos dudar de qué es cierto y qué es pura ficción.

Me interesa especialmente la imagen de los propios textos. Supone una relación entre texto e imagen más compleja y se basta a sí misma para trabar de manera ontológica texto e imagen. La fotografía del texto manuscrito verifica la existencia de *DD* antes de convertirse en

producto de la imprenta: su existencia como *realia*, “cosas reales” que, como las personas y las tiendas de las otras fotografías, fueron arte y parte de la vida activa en el campo: esta otra fotografía como documento (fotografía *del* documento) verifica, pues, la existencia del proceso de poetización del campo; es decir, verifica la existencia de un objeto manualmente (de su puño y letra) producido *en* el campo, *sobre* el campo, y que, a diferencia del libro impreso, fue también leído en el campo (por supuesto, la impresión del manuscrito o el revelado de las fotos sólo pudo ocurrir *después* del suceso). Feiereisen y Pope (2007) introducen el término *realia* al referirse a los distintos usos de la fotografía en W.G. Sebald: “[realia] appear to do nothing but reproduce the real, in all its meaninglessness” (169). El uso que de *realia* hacen los críticos citados viene de las ciencias de la educación. En ese sentido, *realia* son los objetos usados con objeto educativo en el aula, pero que no han sido diseñados pensando en ese uso, reforzando el vínculo entre la información que proveen los *realia* y el espacio cotidiano (no académico) al que se refiere esa información. En el contexto de la crítica literaria, quizá sea interesante considerar también el uso del término en biblioteconomía: los *realia* son aquellos materiales (monedas, telas...) que rebasan las categorías estándares de una biblioteca (libros, publicaciones periódicas, mapas, manuscritos, materiales audiovisuales). En este sentido, los *realia* abandonan la condición de soporte textual (un libro, una fotocopia o una copia digitalizada son formatos que bien pueden presentar un mismo texto) y dan importancia al carácter material, único, del objeto en cuestión: en este caso, la supervivencia material del manuscrito, “rescatado” del campo de concentración (“tal como logré sacarlo del campo”). Ambos usos del término *realia* son pertinentes aquí. Por un lado, la fotografía del documento conecta (visualmente al menos) el libro que el lector contemporáneo tiene en las manos con Djelfa. Por otro lado, la misma fotografía autentificaría la escritura misma del texto. Se trata de un curioso trabajo de suplementación: donde los poemas plantean como tema los problemas de la visión en el campo de concentración, la fotografía de los poemas prestaría visibilidad a la escritura del texto en un ejercicio poco habitual de hipertextualidad, en el que el *DD* que nos llega impreso citaría

íntegramente el texto manuscrito *DD*, pero no como texto, como podría hacerlo un aparato de anotación ecdótica, sino como imagen. En un ejercicio logofágico (Blesa), el texto se pliega sobre sí mismo: incluso considerando que la relación de fotografías y texto es la de acompañamiento (y que habría un “afuera del texto”), una de las imágenes no “ilustra” el contenido del texto, sino su propia materialidad original como huella de un trabajo manual. La fotografía del manuscrito toma el lenguaje y lo transforma en imagen. Esa imagen ofrece la inscripción (literal) de la marca autorial en la forma de la caligrafía, pero parece convertirse también en el testimonio de la posibilidad de testimoniar al registrar, al mismo tiempo, otro objeto: el papel sustraído del campo de concentración.

El “prólogo”, repetidamente citado, recibe justa atención en Naharro-Calderón (1996, 176), López-Casanova (1996, 633), Candel-Vila (1996: 644 y 2008: 106), Sicot (2005: 415-416), Ugarte (1991, 50) Belbachir (173), Ette (178), o Malgat (2007: 198). Sin embargo, sus lecturas son un poco selectivas. La ansiedad por la visión y la visibilidad en y del campo plantea una tensión irresuelta entre texto e imagen, explícita en la fórmula con la que Aub niega la ficción: “Fueron escritas estas poesías en el campo de concentración de Djelfa, en las altiplanicies del Atlas sahariano; les debo quizá la vida porque al parirlas cobraba fuerzas para resistir el día siguiente: todo cuanto en ellas se narra es real sucedido. *Versos inimaginados o inimaginables, se les podría llamar sin que me llamara a engaño*” (Aub, 1970: 8; mi subrayado, CVG)⁴⁷. Ni el prólogo ni la (menos comentada) “Nota para la segunda edición” comenta explícitamente el contenido de los textos. Puede sugerirse que, en cambio, las fotografías los ilustran: espacios abiertos, trabajo manual, cuerpos demacrados. Una de las fotografías ilustraría incluso la materialidad del texto manuscrito.

⁴⁷ En su testimonio sobre su estancia en Auschwitz, S. Lewenthal se manifiesta en términos similares: “Just as the events that took place there cannot be imagined by any human being, so it is unimaginable that anyone could exactly recount how our experiences took place... we, the small group of people who will not give historians much work to do” (apud Agamben 2002, 12). De la misma manera, Antelme en su prólogo a *L'espèce humaine*: “A peine commencions-nous à raconter, que nous suffoquions. A nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître inimaginable” (1978 9).

La inclusión de las fotografías pareciera suplir la pérdida de una dimensión (en el paso de lo “vivido” a lo “escrito”, 9), si entendemos la fotografía como índice preciso de lo real. Así, la “imagen fotográfica” bien tendría por referente una “realidad” presente en el momento de la exposición de la película a la luz⁴⁸, bien presentaría una imagen precisa donde la palabra se ve abocada a la imprecisión. Esta interpretación de la tecnología involucrada en el proceso entendería que la relación entre fotografía y “realidad” es factual, privilegiada según principios de verificabilidad positivistas: “[p]hotography is acclaimed by positivist science because it’s a mechanical form of reproduction based on mimesis” (Marsh, 17). En ese sentido, la fotografía ilustraría una experiencia paralingüística allí donde el lenguaje del poema fracasaría: la escritura sobrevive, da fuerzas para sobrevivir (“debo quizá la vida [a las poesías]”) al precio de sacrificar en esa escritura la precisión y la plenitud en la representación del evento inimaginable que atraviesa el superviviente (“¡qué no perderá [lo vivido] en lo escrito!”). La premisa subyacente es: la imagen (fotográfica) acude en ayuda de la imaginación (la ficción) a la hora de enfrentarse a lo inimaginable (la experiencia del campo de concentración).

La función del poemario y de las fotografías, según el texto inicial, es una forma de resistencia ante la destrucción de la persona política y jurídica que teorizan Agamben y Arendt. La estética del padecimiento y las fotografías posadas de los prisioneros sugieren una afirmación de un sujeto colectivo derrotado pero responsable de sus propias representaciones. El yo de Aub, expresado en las fotografías del libro, en el pronombre de primera persona singular y en la forma-diario, es en última instancia una metonimia de ese sujeto colectivo. Sin embargo, la reconciliación del yo con el sujeto colectivo de soldados republicanos no se culmina, ya que muchos han muerto o han alcanzado extremos de padecimiento que al yo le son ajenos. Por eso,

⁴⁸ Para la posición contraria, la fotografía “pertenece al ámbito de la ficción mucho más que al de las evidencias” (Fontcuberta, 1997 167). Sobre el pensamiento de Fontcuberta en el contexto de la teoría de la imagen fotográfica puede verse Epps (2011), especialmente pp. 118-120. En cuanto a su producción artística *Herbarium* (1984), un tratado de botánica entre lo científico y lo ficcional y especialmente *El artista y la fotografía* (1995) una crítica del campo del arte que se alimenta de la contrainformación resultan especialmente instructivas (Fontcuberta 2001).

el propio libro plantea la relación entre imagen y texto como un lugar en el que lo real-testimonial y lo ficcional entran en un diálogo productivo pero ambiguo, indecidible.

Mitchell llama “ekphrastic indifference” (1994: 151) al reconocimiento del fracaso del lenguaje que trata de representar una imagen. Según la lectura hegemónica entre la crítica, las fotografías de *DD* corregirían la “ekphrastic indifference” de su autor. Tan obvio parece que ni López-Casanova, ni Candel Vila, llegan siquiera a hablar de las fotografías, ello a pesar de que sí que hablan de “el tono tremendista que alcanzan muchas de sus imágenes” (Candel Vila, 1996: 644), de que “[el sujeto poético] aparece con la función de descriptor, de informador, casi de testigo” (Candel Vila, 1996: 646), de “dramático testigo” y “(auto)biografía lírica de la desolación”, (López-Casanova, 1996: 632), de que “[uno de los ejes temáticos del libro] corresponde a visiones y muy concretas situaciones [...] de la vida concentracionaria” (López-Casanova, 1996: 633). Más extraño es el caso de Michael Ugarte que sólo menciona las fotografías en un aparte conminativo que él mismo no acata (“y no olvidemos las fotografías”⁴⁹, 1991, 49) y que en un artículo que trata de “miradas”, en el que habla de “una fascinante indagación sobre el perspectivismo” (Ugarte, 2005: 513), no las llega a mencionar. Estos autores sí citan, sin embargo, el carácter “testimonial”, “autobiográfico”, “diarístico”, “personal”, “histórico”, “vital”, “anecdótico”, “existencial”, “real”, del libro⁵⁰.

Esto es: siempre y cuando demos por buena la palabra de Max Aub. Lo hacen los autores mencionados y otros como Soldevila (1999: 77) o Carreira (2005: 186). Malgat habla de “pruebas concluyentes añadidas al expediente de acusación” (199). Un paso más allá, otros críticos, por indicación personal del propio Aub, dan detalles específicos del cómo sacó Aub los poemas del campo: “dentro de su cuerpo” (Morro, 1998: 174; lo sigue Nos Aldás, 2001: 109).

⁴⁹ En el mismo artículo, se congratula de que las páginas del manuscrito no se perdieran, pero ni así llega a notar que Aub dice presentar una fotografía del mismo en el propio libro.

⁵⁰ Balibrea (2007, 210) advierte que la falsificación de otros libros “se extiende hasta su propia literatura testimonial”, citando el texto de Sicot (2007).

Bernard Sicot en su artículo de 2005 sobre el libro, tampoco alberga ninguna duda: “Elemento intrínseco del peritexto autorial, las fotos corroboran lo que el prólogo enuncia” (1-2).

Y sin embargo, el mismo Sicot, en 2007, después de un minucioso trabajo de investigación, no está tan seguro. Las declaraciones del autor son “ahora totalmente descartables” (Sicot, 2007: 421). La primera página que se nos mostraba en la edición de 1944 de *DD* contenía sólo algunos de los poemas de la edición del 70 (y no de la del 44, precisamente), junto a dos inéditos. En la página que añade en 1970, se incluye el texto de “Toda una historia” (poema 19 en la edición de 1970) y un segundo poema, inédito. Asimismo, el estado de conservación del papel no sugiere que Aub lo sacara del campo “en su anatomía”, sostiene Sicot. De hecho, en el manuscrito de “Campo de Djelfa, enfermería”, Aub explica: “El 20 de mayo vino la orden de partida. Pedí permiso para fotografiar algunos compañeros que regresaban a España. Me lo concedieron, dejándome la máquina y un carrete con la obligación de darlo a revelar al mando del campo. Tiré dos carretes, el uno me lo quedé y son las fotografías que acompañan estas líneas” (cit. en Núñez 431-432). Sicot, quizá remiso a desautorizar un libro que tanto entusiasmo le había despertado, lo alinea con el llamado de Semprún a literaturizar el testimonio de los campos de concentración: “Comment raconter une vérité peu crédible, comment susciter l’imagination de l’inimaginable, si ce n’est en élaborant, en travaillant la réalité, en la mettant en perspective? Avec un peu d’artifice, donc!” (Semprún, 1994: 135). Ahora bien, si ésa es de verdad su lectura, Sicot se contradice. Si “en realidad, lo que hace el autor al recurrir a esta estratagema peritextual tiene que ver con lo que, al hablar de la literatura de los campos, Semprún consideraría un ‘artificio’” (Sicot, 2007: 422), no puede decirse que “las declaraciones de Aub son “totalmente descartables” (421), dado que precisamente son las declaraciones las que hacen de la imagen un artificio. En su prólogo, Aub nos garantiza que “todo cuanto en ellas [las poesías] se narra es real sucedido” (7). Las declaraciones sólo son descartables si se las juzga con un sentido positivista de la veracidad como objetivo último del libro. Las palabras de Aub (“todo cuanto en ellas se narra es real

sucedido”) no son “descartables” (como propone Sicot) precisamente porque es la voz de Aub la que nos parece indicar cuál es la relación entre verdad y ficción en *DD* y otros textos. Siguiendo la terminología de Mitchell, la voz autorial aparenta pasar por “ekphrastic indifference” lo que en realidad es su “ekphrastic fear”, la ansiedad de que las diferencias entre imagen y escritura se difuminen y que ambos medios compartan las incertidumbres y la inestabilidad de la representación (Mitchell 1994, 155)⁵¹: Aub parece autentificar el texto con un documento visual del mismo, y sin embargo es el documento visual el que introduce la ficción con la excusa de certificar la autenticidad. Si nos abstraemos de las palabras del autor, la fotografía del texto no es la imagen de versos “inimaginables”, sino la introducción en el libro de la imaginación (la ficción). En última instancia, el diálogo entre el documento gráfico, los poemas y, de forma importante, los comentarios paratextuales de Aub sobre el propio libro, no apoyan la validez documental general del libro.

Los problemas documentales del libro se corresponden con los del género “testimonio”. El testimonio no se legitima a partir de la experiencia vivida de quien lo enuncia, sino que presupone una impotencia original, la experiencia vivida *de otro* que no puede testimoniar. “The language of testimony is a language that no longer signifies [it only signifies its failure to signify] and that, in not signifying, advances into what is without language, to the point of taking on a different insignificance –that of the complete witness, that of he who by definition cannot bear witness” (Agamben 2002, 39). Según lo presenta Aub, “[s]ólo mis compañeros muertos y enterrados en Djelfa, el millar de sobrevivientes, podrá quizá, captar lo que aquí se apunta” (8). Max Aub testimonia la muerte de Manuel Vázquez González en la medida en que el testimonio del propio Manuel Vázquez González, muerto en el campo, es un testimonio imposible. Contra Ugarte (1991, 51), que considera que el tópico del manuscrito funciona como “prueba concreta y tangible de haber vivido la experiencia del campo” (y que considera sólo las declaraciones

⁵¹ Mitchell señala una tercera actitud: “ekphrastic hope”, para la que cabría el optimismo para con la representación lingüística de lo visual.

explícitas de Aub en los paratextos⁵²), el manuscrito y el prólogo del libro introducen en él un desajuste entre la experiencia concentracionaria y el testimonio de la misma que es 1) síntoma de los problemas éticos y estéticos que rodean al arte surgido a partir de los campos de concentración y 2) un intento de respuesta a esos problemas, “rompiendo con la dicotomía reductiva realidad-ficción, testimonio-invencción, ausencia-presencia que los títulos de los cuentos o las declaraciones prologales parecían encubrir” (Naharro-Calderón 178) en la obra del autor con la ficción y de la ficción de su autor.

¿Qué autor es éste? ¿Quién es Max Aub? ¿Es el agitador político judío que detuvieron las autoridades francesas?⁵³ ¿Es el mismo personaje que compone en los textos y paratextos de *DD*, que saca de manera clandestina fotos y poemas del campo de concentración? El mismo libro plantea una tercera opción en otro paratexto. Una contraportada aparentemente firmada por Augusto Monterroso, sostiene que Max Aub trajo “en la bodega de un barco y adecuadamente embalado a cierto escritor judío fugitivo de Alemania que había ido a parar a Casablanca” y lo encerró en el sótano de su casa. Aub le ha dicho que los alemanes ganaron la guerra y que, por tanto, no puede salir a la calle. Aub publica con su nombre lo que el judío escribe para pasar el rato en su sótano, “agradecido de que aquél le salve la vida”. Si la de Sicot es una crítica excepcional en que presta a las fotografías una atención que ningún otro crítico le reserva, la contraportada⁵⁴ no recibe ninguna atención en ningún artículo dedicado al *Diario*, quizá por su

⁵² Aunque es cierto que es de los pocos críticos que no se termina de creer esas declaraciones.

⁵³ Antes de “descartar” la ficción de *DD*, sea por el tono del libro, por lo terrible de su contenido o porque no se corresponda con los hechos, cabría recordar que fue una ficción, la de la acusación sobre un Aub judío comunista alemán que dio con el escritor en un campo de concentración (Malgat, 103).

⁵⁴ El texto está fechado en 1929. Augusto Monterroso nace en 1921. La publicación indicada, *Ver y creer*, no consta en el catálogo de la Hemeroteca Nacional de México ni en worldcat.org. ¿A quién atribuir la autoría de esta contraportada? ¿La fecha es simplemente una errata? ¿Quién puede descartar nada a estas alturas? Debo recordar que Aub creó personajes como Jusep Torres Campalans, que interactúan en sus historias con personajes históricos y acompañó esas historias de bibliografías llenas de documentos apócrifos, fotografías incluidas.

carácter humorístico⁵⁵. Y no obstante el problema teórico sobre el carácter testimonial del libro y la posición de su autor al respecto radica en la pregunta por la signatura-Max Aub.

En *DD*, existen varias formas de mediación en nuestro acceso a los textos e imágenes. Tenemos, primero, lo que podemos llamar, sin demasiada originalidad, yo-poético, el que “escribe” el “yo” que leemos, parafraseando a Benveniste⁵⁶. Escribe los poemas, los fecha y, en un caso, los anota. Su estilo es áspero, dominado por frases cortas y paratácticas, a veces limitándose a la acumulación de imágenes o sustantivos sin verbos conjugados. Usa y abusa del retruécano y de un vocabulario rico, pero rebuscado, difícilmente accesible al común de los lectores.

En segundo lugar, tenemos lo que podemos llamar yo-emblemático: las fotografías del autor. La conexión, como veíamos, se refuerza con el adjetivo posesivo de primera persona en el pie de foto de la última fotografía: “*Mi* trabajo: montar alpargatas” (subrayado mío, CVG)⁵⁷. Sicot señala que, si bien Aub pudiera efectivamente haber trabajado montando alpargatas, se ocupó también durante meses de la secretaría de la enfermería, inscribiendo enfermos. A Sicot le resulta sospechoso que el escritor suprimiera la duración de esa ocupación de la versión publicada en 1943 de “¡Yo no invento nada!”, que sí aparecía en el manuscrito (Sicot, 2007: 408-409). Obviamente, Aub estaba construyendo un personaje. Sin embargo, ese personaje podía haber ido más allá. Podía haber mostrado, por ejemplo, alguna tarea física más impresionante. En realidad, el personaje Aub y estas fotografías en particular no enfatizan los aspectos más sensacionales del campo (eso lo hacen ya otras de las fotos del libro y muchos de los poemas), sino la cotidianidad de la comunidad de presos del campo próxima a la que nos

⁵⁵ Curiosamente, toman en serio a Aub *pace* Aub: “Nunca me tomé completamente en serio; siempre hubo, gracias al cielo, cierta distancia entre mi obra y yo. A este alejamiento no le suelen llamar Arte, pero lo es” (1967 18). La escasa atención que suscita la broma de Monterroso sorprende más porque viene muy cargada: el párrafo alude a la Guerra, al exilio, al totalitarismo, a Casablanca, al tema del doble, testimonio y veracidad (*Ver y creer*), la falsificación y la memoria, temas centrales en la obra de Aub.

⁵⁶ El yo es “la personne qui énonce la présente instance de discours contenant *je*” (252).

⁵⁷ Entiendo que el pie de foto de la primera imagen (“En el campo”), elide el pronombre de primera persona.

presenta el yo-lírico, narrador y descriptor de la experiencia concentracionaria. El yo de los poemas también se constituye en metonimia de un sujeto colectivo coherente con parte de la poesía española de su tiempo (Mainer, 1996: 81, Candel Vila 1996, 649 y 2008).

Por último, tenemos también lo que podemos llamar “yo editorial”, que es el que introduce estos problemas con la “verdad” en sus paratextos.

Que Aub se introduzca como una problemática voz liminar en el texto, mediante prólogos, epílogos, anotaciones, etcétera, no es, ni mucho menos, algo exclusivo de *DD*. Pérez-Bowie, señala la frecuencia en Aub de lo que llama “paratextos ficcionales [...]”, complementar el texto narrativo con un simulado aparato bibliográfico de prólogos, epílogos, notas introductorias o a pie de página, etc.” (1996 370). Pero dos de estos juegos de ironía metatextual son especialmente relevantes a la hora de estudiar *DD*: el epílogo de la segunda edición de *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* y la anotación biográfica de uno de los poetas ficticios que Aub incluye en *Antología traducida*. En ambos, Max Aub se inserta en el texto para complicar las relaciones entre realidad y ficción. Propongo que *DD* y el Max Aub que allí aparece debe leerse como agentes de una complicación similar. Son el contexto histórico de la producción del libro y su contenido los que hacen que la crítica se muestre reacia a considerar *DD* nada que no sea un testimonio directo y transparente (de mayor o menor valor literario, según el crítico) de la experiencia de su autor. Sin embargo, estrategias textuales de estos tres libros y la teoría poética de Aub (que desarrollaré más adelante) invitan a la confrontación de las dificultades del testimonio en *DD*.

Luis Álvarez Petreña: Aub reescribe en varias ocasiones *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*: “Escribí la primera parte de este relato, memorias, novela, miscelánea o lo que sea, a los 28 años. La segunda hacia los 50 y la tercera a los 66” (Aub, 1971: 7). La “larga gestión, que diríase marsupial” (Mainer, 1996: 83) va alterando la perspectiva, inicialmente heterodiegética. Aub se presentaba simplemente como editor de los papeles póstumos de Álvarez Petreña, un escritor narcisista que escribe para huir de la realidad (Carbonell i Izquierdo, 1996: 426). Cada

edición introduce documentos supuestamente “inéditos” de (o sobre) Álvarez Petreña. Pero la mayor transformación del conjunto llega con la inclusión de un supuesto “Diario inglés de Max Aub”, en el que narra su encuentro con un Luis Álvarez Petreña que, según el resto de documentos, habría muerto en 1931, más de treinta años atrás. Max Aub (yo-editorial), conversa e interactúa con él, perplejo. Al final del “Diario inglés”, el Aub yo-editorial nos advierte: “Nada de lo aquí, en diálogo transcrito, tiene que ver con lo absolutamente real sucedido” (1971: 161). Utiliza una fórmula idiosincrática (“lo real sucedido”) que ya apareciera en *DD* (7), sólo que donde allí era absoluta la afirmación (“todo”) aquí lo es la negación (“nada”). ¿A qué Max Aub le otorgamos mayor confianza? ¿Al que nos asegura una verdad absoluta y falsifica su historia y su imagen? ¿O al que nos asegura una mixtificación no menos absoluta, mientras riega el texto de nombres y lugares reales?

Antología traducida: Pudiera pensarse que la poesía, un género distinto, quizá invitaba a Aub a adoptar una actitud menos ambigua, en la que un yo unificador homogeneiza una pluralidad de perspectivas potencial. Es la actitud de Bakhtin sobre la lírica, que López-Casanova parece asumir como propia⁵⁸. Tras describir una de las “venas temáticas” de *DD* (la “imprecación degradadora”), López-Casanova señala la presencia de “Otro vector temático [...] [que] sería el de acento más acendradamente lírico, lo que llamaríamos una dolorida *melodía de la lamentación*, la voz de un yo íntimo recogido y sumido en su soledad” (subrayado en el original, López-Casanova, 1996: 636). El problema con el que se encuentra López-Casanova es que en su breve mirada panorámica sobre la poesía de Max Aub, no sabe como casar la escritura de *DD* con la de la *Antología traducida*⁵⁹. Ésta presenta una colección de heterónimos. Si López-

⁵⁸ Según Bakhtin, la poesía se ocupa solo de su “unitary and singular world view” (297). La crítica de Cavanagh (1997) habla con algo de exageración de “novel imperialism” (40-41) y acumula contraejemplos contra la opinión de la poesía que da Bakhtin. Partiendo también de la versión reductiva de Bakhtin, Broda (1997) desarrolla un argumento más sutil sobre las transformaciones de la subjetividad en el desarrollo de la lírica desde Petrarca hasta Paul Celan.

⁵⁹ No se refiere a *Imposible Sináí* o poemas sueltos en otras publicaciones. Los textos de *Imposible Sináí* se presentan como manuscritos “encontrados en los bolsillos y mochilas de muertos árabes y judíos de la llamada “Guerra de los seis días”, en 1967” (Aub 1982, 49).

Casanova se refería a una “(auto)biografía lírica de la desolación, o –si se prefiere- canto de un yo íntimo de la privación” (632, subrayado en el original) en lo que se refería a *DD*, al tratar *Antología traducida* hablará de un “modelo de poeta dialéctico y proteico” (638, subrayado en el original). Sólo en dos instancias señala el crítico la disparidad de ambos libros, limitándose a proponer que el modelo de la *Antología traducida* es “otro modo de poetizar” (638) o que Aub escribe “unas veces con voz solidaria y dramática, otras con lúcida ironía proyectándose en laberinto de espejos” (640). Propongo que *Antología traducida* continúa, con otros personajes y temas, y abandonando la cuestión de la imagen (que Aub utiliza con mayor o menor hincapié en otros textos: *Jusep Torres Campalans*, *Juego de cartas*, *Manuscrito Cuervo*, el proyecto inacabado *Buñuel*, novela) el mismo juego de *DD* con la ficción. Antes que una relación de alternancia (unas veces el drama, otras el laberinto de espejos), *DD* y *Antología traducida* sostienen una relación especular, en la que cada uno acentúa bien el drama, bien el juego de espejos. Ya he señalado cómo se desarrolla en *DD* éste último. Por su parte, como señala el propio López-Casanova (aunque parezca olvidarlo en sus conclusiones), además de la parodia y del juego, las máscaras que nos propone la *Antología traducida* abundan en sufrimientos: exilios, pérdidas, extrañamientos, persecución, desposesión, mendicidad (López-Casanova 639). Lo que era la metatextualidad en *DD con seis fotografías* (Genette 10), es en *Antología traducida* por un lado, el mimotexto (Genette 86-88), en la medida en que los textos imitan modelos y escuelas literarias canónicas, y por otro la hipertextualidad ficticia (Genette 296), en la medida en que los textos se nos presentan como traducciones de unos originales de que se nos priva. En *Antología traducida* el texto también se pliega sobre sí mismo con el yo como vértice: uno de los heterónimos de Max Aub es, en realidad, un “homopseudónimo”, la ficción de un (otro) Max Aub al que “nadie [...] conoce” (Aub, 1972: 148)⁶⁰. El Max Aub-editor añade un detalle sobre el Max Aub-heterónimo que nos devuelve a la discusión sobre *DD*: “sus fotografías

⁶⁰ El término es de Giorgio Manganelli, recogido por Agamben. El homopseudónimo “consists of using a pseudonym that is in every respect identical to one's own name” (130).

son evidentes trucos” (148)⁶¹. Llegamos a un terreno próximo al de la famosa paradoja de Epiménides, el cretense que advertía que todos los cretenses son mentirosos. La lectura “testimonial” de López-Casanova (por lo demás, correcta) y la alteración en el pie de foto de la edición de Xelo Candel Vila apuntan a deshacer la ansiedad de esa paradoja que, sin embargo, está en el centro de la escritura de Max Aub.

En 1956 una presentación sobre la figura de Heinrich Heine sirve a Aub para desarrollar unas tesis básicas sobre la lírica moderna. En ellas, él mismo relaciona una poética basada en la “máscara” irónica del yo poético con la situación de la poesía después del auge de los totalitarismos de los años 30-40. El poeta moderno incluye en su poesía un doble impulso (satírico y lírico) que responde a la desaparición de valores trascendentales tradicionalmente anclados en la esfera de lo divino, ahora separado de lo humano: “El mundo se había partido en dos, y Heine [es] ejemplo de esta poesía rota que nos ha tocado vivir” (Aub, 1967: 16). Esa escisión está íntimamente conectada con la disolución política del Antiguo Régimen y la aparición del ciudadano ilustrado. La torsión conceptual de un sujeto creador (de Derechos del Hombre y del Ciudadano) creado (en tanto que Ciudadano, por los Derechos) suscita y promueve el tema del doble y la otrificación del sujeto⁶²: “El poeta quiere ser otro, sin dejar de ser él mismo [...] El estilo no es un hombre, sino que lo disimula” (Aub, 1967: 18). Heine y su pluralidad de tonos, temas, registros y personas poéticas prefiguran y emblematizan la voluntad proteica, siempre según Aub, de todo poeta contemporáneo.

López-Casanova, que cita el artículo sobre Heine, separa un Max Aub “proteico”, de un Max Aub “íntimo”; la coexistencia (separada en distintos libros) de ambos sería la manera en que el tema del doble entraría en la producción poética de Aub. Sin embargo, lo que Aub subraya como un logro de Heine es la síntesis de estos dos modos, frente a mera su coexistencia:

⁶¹ Con “trucos evidentes” Candel Vila (1996, 2003) insiste en alterar el orden del sintagma, para corregirlo más tarde (2008). Sorprendentemente, la expresión desaparece de la edición de Mas i Usó en Visor (2004).

⁶² La ansiedad por esa separación de lo divino y lo humano suscita también otra tendencia hacia la que Aub se muestra más crítico, un misticismo poético-laico que Aub personifica en Novalis. Ferrater parece compartir las preferencias de Aub (ver capítulo siguiente).

no se puede partir al poeta en un Heine lírico y otro satírico (o uno lírico y otro político). Entre otras cosas, porque lo lírico y lo satírico se interpenetran⁶³. De la misma manera, no se puede partir en dos a Max Aub. Ni siquiera la dureza del tema elegido permite esa separación de registros: una obra como *Manuscrito cuervo* presenta con un tono humorístico motivos idénticos a los de *DD*. La fotografía como documento hasta cierto punto ficcional en *DD* introduce la ironía lo mismo que las biografías y los poemas de *Antología traducida*, (por más que el heterónimo paródico se distancie de la escritura del autor) introducen en el libro su experiencia personal.

Las fotografías de *DD* quizá no debían haber sido omitidas de las *Obras completas* porque “corroboren” (siguiendo la crítica de Carreira, 2005: 181) la información escrita, sino porque junto a los paratextos transforman el estatuto fáctico del poemario. En lugar de ilustrar, autenticar el texto o limitarse a definir su contexto, las fotografías y la figura del editor actúan como suplementos inestables, mediante los cuales el texto se incorpora a una tradición nacional de ironistas en la que Aub estaría encantado de reconocerse (Cervantes, Cadalso, Unamuno, Cela), y a ciertas prácticas comunes en aquel momento de la literatura europea (los editores de *La nausée*; el narrador de *La peste*; las fotografías de *Speak, Memory*). Y de manera similar a la de estos otros autores, la figura del editor, más que resolver ninguno de los problemas que está llamado a resolver en *DD* (aclarar el origen, calidad y autenticidad de los textos), genera y promueve toda una nueva serie de problemas nuevos.

Lo real sucedido: políticas de la ficcionalización

¿Qué implica, políticamente, la indecidibilidad fáctica del texto literario de Aub? A la hora de enfrentarnos a cualquier documento de un acontecimiento histórico como Djelfa, que

⁶³ Para Hamburger, “every modern poet worth reading contains an anti-poet, just as every modern anti-poet worth reading contains a Romantic-Symbolist poet. The wider and the more strongly charged the field of tension between them, the greater a poet’s potentialities of achievement and progression” (278).

desafía los paradigmas con los que pensamos la persona legal y moral, la reflexión ética, o el mismo principio de identidad, corremos dos peligros básicos, siguiendo a Didi-Huberman: pedirle demasiado al documento o pedirle demasiado poco. El primer peligro consiste en limitarse a señalar el fracaso del documento a la hora de reproducir la “verdad” del evento. Es la postura de Lanzmann. Este primer riesgo sería el de considerar exclusivamente la bancarrota referencial o mimética de *DD*, incapaz de representar la abyección a que someten los campos de concentración a sus internos. Su carácter parcial de ficción no sería más que el síntoma parcial del fracaso parcial del libro ante la “inimaginabilidad” absoluta del campo Djelfa.

El segundo peligro, sería el contrario: limitar el documento al poco contenido que efectivamente consigue transmitir, reduciéndolo a lo que tiene de narrativa coherente, sin fisuras, ruidos ni confusiones, y estabilizada en una representación autosuficiente (en una película, una poesía, una fotografía *completas en sí mismas, autónomas*). Es lo que ocurre con la edición del pie de foto de la imagen de los manuscritos en la edición de Candel Vila (1998): la editora transforma el testimonio del testigo (contra la elección consciente del propio testigo, en dos ediciones diferentes) precisamente para corregir sus contradicciones, para hacerlo “legible”, sin titubeos, borrones o ambigüedades. Ambos peligros responden a la misma inquietud: proyectan sobre el documento toda la responsabilidad de su fracaso (sublime) o su éxito (parcial), transformando al destinatario en el receptor pasivo, bien porque no hay comunicación posible, bien porque el proceso de comunicación no presenta problemas. Lanzmann no va más allá de la imposibilidad de todo testimonio; Candel Vila la suprime. Didi-Huberman, siguiendo a Agamben, nos invita a considerar la imposibilidad como elemento constitutivo del testimonio.

Donde no queda una “verdad” de los campos de concentración que pueda reducirse a un relato adecuado, la tradición de Arendt, Agamben o Didi-Huberman nos conmina a pensar qué está en juego en ese límite de un relato objetivo, verificable. Al testimoniar la experiencia concentracionaria, los hechos (neutros, objetivos) no coinciden con la verdad, ni la verificación con la comprensión. “[The truth of the camps is] unimaginable, that is, irreducible to the real

elements that constitute it. Facts so real that, by comparison, nothing is truer; a reality that exceeds its factual elements—such is the aporia of Auschwitz” (Agamben 2002, 12). Aquí reside una de las claves de la crisis de la verdad en Aub. Aparentemente desencantado con (pero no enteramente libre de la influencia o las huellas de) la vanguardia a partir de la Segunda Guerra Mundial, rechaza (parcialmente) los dos extremos que se le ofrecen, tanto la autonomía (“pura”) del arte como el realismo socialista. Su salida es el uso de tropos vanguardistas para confrontar la representación de la realidad política: piruetas metatextuales, espíritu lúdico, novedades tecnológicas, disrupciones genéricas.

La pregunta “¿Quién es Max Aub?” (planteada más arriba) es compleja porque se alimenta de las paradojas insertas en el modelo mismo del testimonio, en el que la autoría/autoridad está siempre en cuestión, puesto que el evento (o su víctima) necesitan de un otro que lo testimonie. La dualidad testigo-evento introduce una insuficiencia estructural en este testimonio de Aub en el que lo visual simplemente finge validar lo escrito y lo escrito certificar lo visual. *DD* testimonia con el desequilibrio de lo fáctico y lo contrafáctico el desequilibrio del propio testimonio poético, revelando la imposibilidad de un segundo testimonio: “An author’s act that claims to be valid on its own is nonsense, just as the survivor’s testimony has truth and a reason for being only if it is completed by the one who cannot bear witness” (Agamben 2002, 150)⁶⁴. El testigo clave, como veíamos más arriba, es el *musselman*, que sobrevive a la aniquilación de su propia humanidad. El testimonio de los campos de concentración debe afrontar esta figura incierta cuya humanidad biológica sobrevive a la destrucción de la persona

⁶⁴ Agamben, frente a Lyotard, pone la aporía del testimonio (“la imposibilidad de testimoniar que incita el testimonio”) no como la cancelación de todo testimonio en el misticismo negativo del silencio, sino como el principio operativo del testimonio. Lyotard separa lo irrepresentable de su representación: lo irrepresentable *existiría*, individualizado, anterior y al margen de la representación. Agamben, en cambio, ve en el testimonio algo que resiste representación o, más bien, que da testimonio de la resistencia a la representación. La “experiencia de la poesía” de Lacoue-Labarthe o la cripta del poema, de Derrida (sobre el que volveremos) comparten la idea de una comunicación que deja un resto incommunicable, una “diferencia insignificante”, en los términos de Cohen (2002). Es la lógica que está en el fondo de varias de las novelas de Bolaño (ver capítulo 4, sobre todo las páginas sobre *Amuleto*). En el fondo, todos se plantean la pregunta de Adorno sobre la posibilidad de la poesía después de Auschwitz.

(individual, moral, espontánea). El problema del testimonio es el de dar *logos* (en la Grecia clásica, una voz “cultural”, específica del hombre frente a los animales, pero también del ciudadano frente a la mujer, el esclavo o los niños) a la *phone* (una voz “natural”, como el ladrido de un perro o el chisme de los sirvientes) del que ha sobrevivido a su propia humanidad: “Not the subject’s face, but rather the disjunction between the living being and the speaking being that marks its empty place [...], [testimony narrates a] life beyond all biography” (Agamben 2002, 143). En la forma fotográfica o textual, la incorporación de la voz del testigo que no puede dar testimonio, valida y completa el testimonio de Aub, pero al mismo tiempo lo desestabiliza (puesto que impone sobre él la crisis de legitimación del hablar por quien no tiene voz). El valor de *DD* no reside sólo en el contenido documental que nos presenta, sino en la exposición de la dificultad de documentar. Aub despliega esta dificultad en su forma de desplazarse entre la verdad y la ficción, entre la palabra y la imagen, entre el mirar y el ser mirado. No traduce a términos conceptuales el vacío constitutivo del tipo de enunciación que se propone, sino que nos ofrece directamente sus aporías desasosegantes.

Normalmente, la literatura pone entre paréntesis la dicotomía verdad-mentira. De esa dicotomía depende una de las reglas tácitas del lenguaje cotidiano: “creo que lo que digo se corresponde con los hechos”. Si el personaje en el que se basa *El conde de Montecristo* nunca escapó de su prisión, no me molesta. Si me entero de que mi amigo no quiere salir conmigo porque esté enfermo, sino porque tiene mejores planes, me siento ofendido. La mentira, por el contrario, depende de esa dicotomía: si con el tono (sarcasmo), las convenciones de un contexto (un escenario durante una función), o algún otro signo (cruzar los dedos), aviso a mi interlocutor de que suspendo esa regla, no estoy mintiendo. La mentira es una doble falsedad: el contenido constativo del enunciado es falso y es falsa la promesa performativa implícita de decir la verdad. Candel Vila fuerza a Aub a cumplir la promesa o, por lo menos, le impide mentir incluso (o especialmente), cuando dice que no va a mentir, para salvar el contenido *constativo* de *DD*: la fotocopia no es *el* manuscrito, sino *un* manuscrito. Pero para salvar (la veracidad de) el valor

constativo del libro, sacrifica una de las operaciones *performativas* centrales de la escritura de Aub, la falsificación (en el sentido que la usa alguien como Orson Welles en *F for Fake*).

Pero ¿cuál es la función política de aquellos enunciados que de manera consciente no se corresponden con un predicado factual? Jay (2010) ha mostrado que la evaluación de distintas formas de la falsedad en el pensamiento político desde Platón hasta Ankersmit, depende de la concepción de lo político que tengamos. Para alguien como Platón o Strauss (lo político como el gobierno de los sabios), no hay nada malo en una élite ilustrada que mienta si ello beneficia a la comunidad. Para alguien como Kant o Habermas (lo político como republicanismo, *res publica*), el principio de comunicabilidad universal exige la confianza mutua de los interlocutores, y rechazan de manera categórica todo lo que no sea la verdad⁶⁵. Arendt parece representar una posición intermedia y más compleja de la virtud republicana⁶⁶. Esta posición entiende lo político como el espacio de participación del ciudadano activo que deja atrás sus intereses personales para interactuar con otros en la vida pública de la comunidad con el bien común como meta. Dentro de esta forma de entender lo político, Arendt desconfía de la verdad por dos motivos principales. 1) La verdad (factual o racional) no es negociable, es monológica y cancela todo debate público: “Seen from the viewpoint of politics, truth has a despotic character. [...] Factual truth, like all other truth, peremptorily claims to be acknowledged and precludes debate, and debate constitutes the very essence of political life” (2006 241). La verdad como principio regulador de una sociedad suprime las voces discordantes e impone un modelo de

⁶⁵ Jay (2010), partidario declarado de Habermas, no puede evitar rastrear cómo una impostura constitutiva se halla en la subjetividad “estilizada” del burgués que entra al *café*, al *salon* o al *pub* de la esfera pública burguesa, abstrayéndose de sus condiciones materiales de existencia: “at the heart of even the Habermasian version of the political as discursive rationality is a realization that it is based on a founding duplicity—or at least a counterfactual ideal that resists disclosing itself as such—which goes against the telos of total transparency, accountability and honesty” (167). La novela (Habermas piensa en la *Pamela* de Richardson) es uno de los medios privilegiados para entrenar esta subjetividad.

⁶⁶ Arendt plantea numerosos desafíos a las categorías conceptuales tradicionales del pensamiento político. Jay (2010), se limita a describir los conceptos de Arendt donde le son útiles, entre pensadores que entienden lo político como antagonismo, como virtud republicana o como práctica estética. En la segunda sección del libro, sobre las distintas concepciones de lo político, pareciera decantarse por incluirla con Lefort o Rancière entre los “esteticistas”. En la tercera, sobre el carácter de la mentira en cada una de las distintas concepciones, lo hace entre los “republicanos”, que es el pasaje al que me refiero.

comportamiento sobre el resto. 2) La mentira es inseparable de dos de las facultades básicas de la acción política: la imaginación y la creación. La narrativa de los hechos del mentiroso, como la del político, es una forma de estar con otras personas y de intervenir sobre el mundo: dice lo que no es para transformar lo que es.

[A liar needs no accommodation] to appear on the political scene; he has the great advantage that he always is, so to speak, already in the midst of it. He is an actor by nature; he says what is not because he wants things to be different from what they are—that is, he wants to change the world [...] In other words, our ability to lie—but not necessarily to tell the truth—belongs among the few obvious, demonstrable data that confirm human freedom. (Arendt 2006 250).

Arendt está lejos de la condena kantiana de la mentira, pero tampoco aboga por la mentira noble platónica, herramienta de reconstrucción del mundo según una idea transcendental de Bien⁶⁷. Llevada a sus últimas consecuencias, la mentira política moderna, cuyo alcance, presuntamente, se hace total gracias a los medios de comunicación de masas, busca erradicar de la conciencia pública los hechos del pasado y sustituirlos con una versión concordante con sus intereses: es otro tipo de monologismo que se deshace de (destruye o ningunea) las verdades inconvenientes, que contradicen una imagen del pueblo como todo unitario (totalitarismo) o no encajan en la narrativa maestra ideológica hegemónica (tecnocracia). El problema no es la verdad o la mentira, sino su carácter absoluto y la construcción de un mundo que cancele el conflicto de interpretaciones sobre la verdad y la mentira. La participación ciudadana, según la concibe Arendt es efímera y transformativa, apoyada en el mundo artificial del ciudadano. En ese sentido, la “Gran Mentira” del totalitarismo cancela la contingencia y transformación del mundo, pero también lo hace la “Gran Verdad”, que podemos concebir como su reverso: “the mirror image of the “big lie” may well be the ideal of “big truth,” the absolute, univocal truth, which silences those who disagree with it and abruptly terminates discussion” (Jay 2010, 180).

⁶⁷ Esa es la crítica que eleva contra la intrusión de la filosofía en lo político y, en particular, contra la adhesión de Heidegger al nacionalsocialismo. Es a esta tesis que se refiere Lacoue-Labarthe al hablar de la “ficción de lo político” (1987, ver sobre todo pp. 102-113).

El rechazo de la verdad o la mentira absolutas como igualmente perniciosas en el contexto de los debates sobre el testimonio abre la puerta al negacionismo. En una de las pocas lecturas que Derrida hizo de Arendt, (2012) plantea ese riesgo: “Comment conduire une histoire déconstructrice de cette opposition entre la vérité et le mensonge sans la discréditer, sans menacer la “franchise” d’un concept qui doit rester décidable [...]?” (78). Derrida valora en Arendt 1) un análisis político de la verdad y la mentira que se abstiene de consideraciones morales; 2) la observación de la transformación moderna de la mentira política; 3) la estricta delimitación de lo político como pluralismo al que no concierne la verdad, sino la pluralidad de opiniones (frente a la ciencia, a la filosofía, al poder judicial); y 4) una concepción performativa de la mentira que la relaciona con la acción imaginativa que cambia el mundo. Por otro lado, la acusa (entre otras cosas⁶⁸) de no distinguir entre testimonio y prueba documental. Le critica “l’absence d’une véritable problématique du témoignage ou de l’attestation. Arendt ne s’intéresse pas à l’histoire de ce concept, comme de ce qui le distingue en toute rigueur de la preuve ou de l’archive” (2012 95).

En realidad, tanto Arendt como Derrida plantean una relación entre poesía y testimonio que nos puede ayudar a entender la relación entre documento y lector en *DD*. Para ninguno se puede separar la cuestión del testimonio del conjunto de metáforas jurídicas que lo rodean y cuya comprensión lo determinan. Por otro lado, para ninguno pueden confundirse los problemas del testimonio de acontecimientos de repercusión pública con los problemas del testimonio de una experiencia traumática, aunque, como en el caso de los campos de concentración, sea la misma persona la que haya estado involucrada en el acontecimiento público y el acontecimiento traumático (Barbour 637). Derrida y Arendt contemplan, con retóricas diferentes, la posibilidad de que en el momento del testimonio público, el testigo se reserve parte de su experiencia si así

⁶⁸ Sobre todo relacionadas con el autoengaño y el optimismo arendtiano sobre la victoria final de la verdad, pero no desarrolla una propuesta alternativa. En realidad, Jay (2009) plantea que Derrida está exagerando el optimismo de Arendt para fingir más escéptica su propia posición, en teoría más amoral que la de los amoralistas (Nietzsche y Arendt).

lo desea, lo que Derrida llama “sécet” (2012 87) y lo que Arendt llama “speechless horror” (2003 56). Ese margen que se sustrae a la comunicación total es una manera de no clausurar el acontecimiento. La clausura lo reduciría a un hecho pretérito y sin mayores repercusiones (ni responsabilidades) en el presente. Ahí es donde Derrida y Arendt separan sus versiones sobre el testimonio. Para Derrida, la poesía y el testimonio son funciones del lenguaje que encierran en su seno un secreto indescifrable. El emblema de la poesía es para Derrida *l’herisson* (el erizo), hecho una bola, expuesto al otro y al mismo tiempo retraído sobre sí, manteniendo su singularidad idiomática (1992). Para Arendt, en cambio, la poesía ocupa un lugar intersticial entre el espacio del trabajo privado y la acción con los otros en el espacio público. La poesía tiene como materia inmediata la capacidad de un pensamiento, un sentimiento o una pasión intensa que se materializan en el poema como obra de arte de lenguaje. Así es como el pensamiento entra en el mundo artificial de los objetos. El actor público habita ese mundo en el que los objetos, incluidas las obras de arte, son lo común, un mundo com-partido⁶⁹: un mundo de los objetos que, por un lado, une a ese actor con otros actores y, por otro lado, lo separa de ellos y lo individualiza. “To live together in the world means essentially that a world of things is between those who have it in common, as a table is located between those who sit around it; the world, like every in-between, relates and separates men at the same time” (1958 52).

Derrida entiende el poema como “cripta” (2005 90) en el que un uso idiomático del lenguaje imposibilita una comprensión total del texto. Arendt coincide hasta cierto punto: el poema transforma el “espíritu vivo” (el sentimiento o intensa pasión que animó al autor) en “letra muerta” en la que, a su vez, el “espíritu vivo” debe sobrevivir. En ese sentido el poema, como entiende Derrida, es una cripta (Derrida juega con los sentidos de “cripta” y “críptico” en “*Fors - Les mots*” de Nicolas Abraham et Maria Torok). Pero para Arendt, al mismo tiempo, es la posibilidad de supervivencia: “[the work of art is] a deadness from which it [the

⁶⁹ Barbour (640) da el ejemplo del francés *partager*. No lo menciona, pero el desarrollo más conocido de lo común como “reparto” (división en unidades particulares de una entidad común) lo realiza Jacques Rancière en *Le partage du sensible* (2000), sobre la estética de la política y la política de la estética.

living spirit] can be rescued only when the dead letter comes again into a life willing to resurrect it, although this resurrection of the dead shares with all living things that it, too, will die again” (1958 169).

DD es la cripta de una experiencia singular, irrecuperable, pero es también la posibilidad y el desafío de revivir esa experiencia. Si es cierto que lo inédito del horror de los campos de concentración hace de la escritura del libro “versos inimaginados e inimaginables” es porque exigen del lector no remozar un concepto tradicional (realismo, testimonio), sino lo que Kant llamaba juicio reflexivo y que Arendt encuentra en el seno de la exigencia ética moderna: *DD* nos exige la confrontación del libro en su singularidad. El libro nos hace suspender la suspensión de la incredulidad. Ello no significa volver a una creencia adánica o a una metaverdad sino a un locus de enunciación paradójico, dentro y fuera del enunciado, en el que el texto cita y califica una versión fotográfica de sí mismo, en el que el texto se contradice a sí mismo, en el que la aseveración de inimaginabilidad se yuxtapone a la imagen.

DD es la letra y la imagen muertas, estáticas, que distintos lectores han reanimado a partir de la propia experiencia. Junto a ese resto de la experiencia concentracionaria de Aub que es el texto manuscrito (“tal como logré sacarlo del campo”), se nos ofrece otro resto, la fotografía. La preocupación por sobrevivir la experiencia del campo se ve seguida de la preocupación por que la memoria del campo sobreviva al superviviente, no exenta de preocupación por la transmisión:

Solíamos leerlos [los poemas], hambreados y lívidos, a la luz de una mariposa cuidadosamente resguardada, bajo las tiendas de campañas, ocultándola de la crueldad imbécil de unos guardianes ciegos.

[...] Esta poesía atada al recuerdo, se desdibuja, palidece y cobra virtud fantasmal, según los fantasmas de cada lector, que si de lo vivido a lo pintado piérdese una dimensión, ¡qué no perderá en lo escrito!

Sólo mis compañeros muertos y enterrados en Djelfa, el millar de sobrevivientes, podrán, quizá, captar lo que aquí se apunta. (8)

Habría una triple sesión de lectura: la lectura de los presos en el propio campo, a la luz de una mariposa, escondidos en las tiendas de campaña; la lectura de los supervivientes, a los

que su experiencia vivida les facilita la comprensión de los textos; la de los lectores que no conocieron esa experiencia, para los que la poesía “cobra virtud fantasmal” de cariz necesariamente diferente. De fondo, hay un problema de la imaginación, cuya capacidad de crear (*imaginar*) una obra de arte que provea a todo lector una *imagen* adecuada de un referente está puesta en duda. Pero donde las dos primeras sesiones de lectura abren la posibilidad de una comunidad de lectores en un espacio (en las tiendas de campañas) o en un secreto compartido (el “lo que aquí se apunta”: una información implícita, pero legible sólo para quien acumula la experiencia adecuada), el tercer momento de lectura subraya nuestra exclusión de la comunidad que el texto y las imágenes instauran: nuestra lectura es “fantasmal” e individual. En ese sentido, el adjetivo distributivo (“*cada* lector”) singulariza la lectura y el visionado de un documento cuyo carácter es restringido e incompleto: “si de lo vivo a lo pintado piérdese una dimensión, ¡qué no se perderá en lo escrito!” (8). El lector suplementa esa pérdida con la experiencia personal de sus propias ansiedades vitales (“los fantasmas de cada lector”) que encuentran algún grado de correspondencia en el libro (que “cobra virtud fantasmal”). *DD* expone la historia del siglo veinte y el campo de concentración como realidad social compartida sin reducirlos a un horizonte de referencia clausurado, sino como un problema abierto que nos singulariza en la lectura. Si el campo de concentración es un dispositivo de abyección política en el centro de una concepción totalitaria del Estado, al devenir un objeto en el mundo, un libro de poemas cuya imagen se impone al lector como dificultad que resolver, *Aub* otorga dignidad política y poética a la experiencia concentracionaria.

Capítulo III.

Gabriel Ferrater y el “Poema inacabat”: la finalidad de un poema sin fines

Tantos años contable de tu cuerpo
y esta cuenta maldita que no cuadra
y esta página absurda de borrones.

Javier Egea, *Paseo de los Tristes*

Arendt ejemplifica su concepto de mundo (*world*) con una mesa, que reúne a distintas personas y, al mismo tiempo, asigna a cada una de ellas un espacio singular (1958 52-3). En el poema “Josep Carner” (72), de Gabriel Ferrater, un libro del autor epónimo, supone un ejemplo alternativo de espacio de encuentro en el mundo, que une, pero individualiza. Ferrater le añade un componente erótico: un “tú” le ha regalado el libro a un “yo” y éste lo lee a la luz de una lámpara. Pero resulta que ese mismo libro se lo había regalado el “yo” a otra mujer dos años antes. La coincidencia le sirve para reflexionar sobre las relaciones personales y el paso del tiempo.

[...] Mots
que he llegit pensant en ella, i ella va llegir
per mi, i són del tot nous, ara
que els llegeixo per tu, pensant en tu.
Mots que ens han parlat a tots tres, i fan
que ens assemblem. Mots que romanen,
mentre ens varien els dies i s’ens muden els sentits,
oferts perquè els tornem a entendre. Com una pàtria. (72)⁷⁰

Por un lado, hay un significante estable (“mots que romanen”) que estructura la relación entre el yo, la amante pasada (“ella”) y la amante presente (“tu”). Por otro, su significado cambia con la nueva lectura (“[mots] del tot nous, ara / que els llegeixo per tu, pensant en tu”) y revela el

⁷⁰ Todas las citas vienen de la edición de 1979 de *Les dones i els dies*, salvo que se indique lo contrario. No confundir con *Sobre literatura* (SL).

paso del tiempo (“ens varien els dies i se’ns muden els sentits, / oferts perquè els tornem a entendre”) y cómo gestos repetidos conllevan diferencias pequeñas pero importantes.

Propongo una lectura de “Josep Carner” porque presenta varios elementos recurrentes en la poesía de Ferrater: relaciones amorosas heterosexuales y prolijas, paso del tiempo, una persona poética “Iletraferida” y autorreflexiva, tono conversacional. Pero, sobre todo, porque formalmente “Josep Carner” es un buen emblema de algo más, casi constante en Ferrater e importante en el contexto de la presente investigación: la falta de “cierre”. La última frase del poema, que hace explícita la analogía entre los poemas de Carner y un espacio de pertenencia identitaria, “patria”, rompe con la serie de frases paralelas que la precede (“Mots que... Mots que...”). La interrupción del paralelismo se ve subrayada por el carácter inacabado o incompleto del símil que la interrumpe. Es simplemente el segundo término de una comparación cuyo antecedente queda abierto a la especulación. Ferrater no hace explícito en qué se parecen, exactamente, un libro de poemas y una patria. Una posibilidad es la manera en que un libro puede funcionar como espacio imaginario de encuentro arendtiano. Sin embargo, el título del poema destaca la figura de Carner, poeta catalán exiliado en Bruselas⁷¹, entre todos los elementos del poema. ¿Qué legitima entonces el símil “com una pàtria”? ¿Es el catalán, la poesía o el acto de leer? ¿La presencia de lo femenino, sobre lo que gira la atención del yo sin poder alcanzar una satisfacción estable? ¿La lectura de un autor *exiliado*? ¿Alguna combinación de esos elementos (poesía catalana, leer poesía, el exilio de autores catalanes, etc.)? Ferrater elude una respuesta precisa, que resolviera la pregunta y excluyera otras respuestas “equivocadas”. Este tipo de elipsis final, que deja la puerta abierta a interpretaciones contradictorias, no es menos característico de Ferrater que los tropos y temas que señalaba más arriba (persona poética, relaciones amorosas, etc.). Una elipsis que introduce un desequilibrio sintáctico y temático al final del poema es un ejemplo de lo que Barbara Herrnstein-Smith ha llamado “weak closure” (5). “[A] structure appears as closed when

⁷¹ “Poema inacabat”, que es el poema en el que me voy a centrar, también contiene una referencia a Josep Carner como punto de referencia común de un colectivo, en este caso el de los poetas: “Josep Carner / que tots nosaltres ens ha fet” (84).

it is experienced as integral: coherent, complete, and stable” (2). En cambio, el poema moderno (que Herrstein-Smith parece limitar a la poesía posterior a Eliot), tiene un fin (“end”), pero no un cierre (“closure”). El “Poema inacabat” es especial en este sentido: Ferrater expone en él, de manera explícita su fracaso al intentar cerrar el poema.

En este poema, con que se abría *Teoria dels cossos* (1966) y que pasaría a ocupar la sección central de *Els dies i les dones* (1968), se despliegan de manera aparentemente caótica varios hilos conductores: la historia de dos jóvenes catalanes durante la posguerra, con *Érec et Énide*, de Chrétien de Troyes como eco intertextual; el análisis de la sociedad catalana de posguerra; la estadía del yo poético en Cadaqués mientras escribe la carta-poema que leemos, dirigida a su pareja, que está de exámenes en Barcelona. Es un texto que no termina de contar lo que parece que va a contar, la historia de los dos jóvenes. En cambio, en el “Poema inacabat” predominan la digresión y la metarreferencia, sin llegar a una resolución, de ahí su título. Mi tesis es que el fracaso al intentar reconciliar los distintos hilos temáticos y al cerrar el poema son la expresión en poesía del deseo de un espacio público que la dictadura franquista imposibilita. Según el planteamiento de Ferrater, la ideología hegemónica (franquista) se constituye a partir de la represión de la inteligencia moral individual. El monologismo ideológico franquista pretende reprimir también la ambigüedad y la incertidumbre, que podrían avivar la reflexión crítica de los ciudadanos. En cambio, en Ferrater encontramos una comprensión de la literatura que actúa precisamente como disolvente de certezas ideológicas. La imposibilidad de cierre y de reconciliación de los hilos temáticos dispersos del “Poema inacabat” en una sola historia coherente es, por un lado, resultado de la represión monológica y monolingüe de la cultura y, por otro lado, introduce una incertidumbre que ayuda a disolver los presupuestos ideológicos que han producido la represión.

Otros poemas de Ferrater, como “El lleopard”, “Economies rivals”, “Maîtresse de poète”, “Els aristòcrates” o “Societas Pandari” plantean la existencia social del yo o del artista a través de un grupo de metáforas de orden económico (deuda, gasto, lujo, mecenazgo, compra-venta, dinero,

etc.). “Poema inacabat” recoge este tipo de metáforas y las desarrolla, a través de la situación económica del yo poético, del entorno en el que escribe y las condiciones de producción del poema. El yo poético que presenta el poema se enfrenta a dos problemas claves: 1) El desequilibrio financiero que produce el trabajo no remunerado del poeta según lo representa el poema. 2) La diferencia de edad con Helena, la destinataria del poema, que representa un sujeto político alternativo. ¿De qué manera se entrecruzan las complicaciones económicas del yo poético (coincidan o no con las del yo empírico) con las complicaciones de la forma del poema (inacabado)? Para responder a estas preguntas, estudio tres aspectos del poema:

-Primero, lo que podemos llamar economía financiera: pongo en diálogo la representación que hace el texto de las finanzas del poeta y de la economía política de la región. La economía deficitaria del yo poético encarna el conflicto económico del artista moderno, pero también esboza una idea alternativa de trabajo como práctica autónoma. Ferrater sostiene que representa a un poeta como ciudadano “normal”, frente a la “anormalidad” posvanguardista. El significante de la “anormalidad” serían un lenguaje y una economía financiera si no eficientes, al menos realistas. Sin embargo, su yo poético no parece respetar esa eficiencia, y como resultado de su ansiedad se obsesiona por llevar la cuenta de unos versos ineficientes en dos sentidos: no dan dinero y no son capaces de terminar la historia que se propone contar. A través de Arendt, leo esa ansiedad como el resultado de una teoría de la *obra* artística en un momento en el que el *trabajo* alienante (uso los términos de Arendt, que explico más adelante) es la práctica hegemónica.

-Segundo, lo que podemos llamar economía afectiva: tanto lo que se nos narra como la estructura del acto comunicativo de esa narrativa se estructuran a partir de la relación afectiva entre un yo y su amante, Helena. La diferencia de edad entre el yo poético y su narrataria presenta un problema: el yo poético maduro idealiza la juventud, que la joven Helena y él miran desde ángulos diferentes. Es a partir de esa mirada desigual que “Poema inacabat” problematiza lo que Nùria Perpinyà llama “estructura pigmaliónica” y que rastrea a lo largo de la obra de Ferrater

(1991 42): el modelo de mujer que Helena representa mina la capacidad descriptiva del sujeto-escritor (masculino), ya que su agencia política no se ciñe al papel de objeto pasivo (femenino) de deseo. Pero no sólo mina la posición de autoridad del escritor, sino que, tanto la relación entre el yo y el tú del poema como la relación que establecen los protagonistas de la supuesta trama del poema desafían el ideal familiar franquista.

-Tercero, y último, lo que podemos llamar economía formal: como apunta el mismo título del poema, Ferrater interrumpe el discurso del largo poema sin darle conclusión. En su lugar, una “Tornada” ofrece disculpas a por el inacabamiento del largo poema, pero no entra en los motivos específicos del inacabamiento. La preocupación metadiscursiva del poema hace al yo llevar la contabilidad de los versos y disculparse por no llegar a concluir el poema a pesar de su longitud. Retomo aquí temas que apunto en los dos primeros apartados de este capítulo: el trabajo poético, que depende del capital ajeno, y la dificultad de reconciliar memoria y experiencia de la juventud causan el “inacabamiento” del poema. Pero también propongo que el efecto del inacabamiento responde, por una parte, a los límites impuestos sobre la práctica intelectual en la Cataluña franquista y, por otra, a una apuesta estético-política por un modelo moderno y aperturista de cultura.

Economía financiera: las cuentas del poeta

Hijo de un vinatero de Reus, Gabriel Ferrater se vio obligado a llevar las cuentas del negocio familiar tras el suicidio de su padre (Julià 2004, 9). Gabriel Ferrater estaba familiarizado con la situación económica del Cadaqués de “Poema inacabat” o “El lleopard”. En declaraciones sobre la poesía social, se muestra crítico con Miguel Hernández, al que acusa de un defectuoso

sentido de la realidad económica. Cita los versos de Hernández (“¿Quién levantó estos olivos? No los levantó la nada y el señor”)⁷² para cuestionarlos desde el punto de vista del dinero:

Bueno, la nada desde luego, no. La nada no levanta nada. Lo que levanta los olivos de Jaén es el dinero y el señor. El tiempo de explotación agrícola aceitunera requiere mucha inversión de capital; por eso, exactamente ahora como en el tiempo de los moros, lo que levanta los olivares de Jaén es el dinero y el señor. Naturalmente que también están los obreros, pero el negar la evidencia es lo que me repele. (Ferrater 2004 292)

Estas declaraciones tienen que ver con las que la crítica de Ferrater cita con frecuencia a modo de poética, declaraciones a veces yuxtapuestas con un comentario similar de Gil de Biedma, poeta y amigo de Ferrater (ver, por ejemplo, Bou, 174-175, que relativiza el parecido de la poesía de los dos autores):

[era] una confabulació una mica pueril, però que ens excitava, i que és la següent: que un poema ha de tenir pel cap el mateix grau de sentit que té una carta comercial (Cornudella y Perpinyà 124)

nos creamos una intimidad de *fellow conspirators*, como él decía, de cómplices en un mismo complot. [...] El supuesto fundamental de nuestro complot era más bien de naturaleza extraestética: además de muchas otras cosas, un poema inexcusablemente ha de tener el mínimo de sentido que se exige de una carta comercial, puesto que el lenguaje no es sólo un medio de arte, sino también, antes que nada, un bien utilitario del patrimonio público (Gil de Biedma, 1994, 272)

Ambas declaraciones atacan la ideología posvanguardista de la poesía como lenguaje trascendental, excepcional o anormal. También asumen que las figuras de la anormalidad (excepcionalidad, etc.) se habían extendido hasta convertirse en la idea de la poesía predominante en su época. Ferrater y Gil de Biedma se presentan como conspiradores, cómplices contra esa comprensión de la poesía (pese a contar con el apoyo de la maquinaria editorial de la familia Barral). El sentido de lo normal y lo anormal en poesía se desdobla: lo normal en poesía es usar un lenguaje anormal. Por tanto, invirtiendo esa supuesta regla, Gil de Biedma y Ferrater son anormales porque usan un lenguaje normal. La anormalidad (poética) (o la normalidad lingüística) de Gil de Biedma y Ferrater se transforma, a su vez, en lo que los constituye como

⁷² Ferrater altera levemente la cita original: “[¿]Quién levantó los olivos? / No los levantó la nada, ni el dinero, ni el señor” (Hernández 481).

grupo aparte. Es decir, el uso racional del lenguaje es un principio compartido por una pequeña comunidad oposicional (com-plot, con-fabulación⁷³) de partidarios de la normalidad contra la hegemonía de lo anormal.

El ejemplo de lenguaje normal no es casual. La carta comercial, en que el lenguaje va puesto al servicio de la eficacia económica⁷⁴, es el patrón, el ejemplo de lenguaje “normal” que proveen. Dos de los referentes básicos de la bibliografía sobre Gabriel Ferrater, Xavier Macià y Nùria Perpinyà, sostienen en una nota a pie de página que “un aspecte gens secundari al fet artístic és la qüestió dels diners” (47). El problema es que para Ferrater la ineficacia económica es uno de los rasgos determinantes de la actividad poética. La pretensión de normalidad fracasa porque la ocupación que lo define (escribir poemas) no es económicamente eficiente.

Varios poemas de Ferrater describen cómo el poeta, como los olivos, también depende del “dinero y del señor”, es decir, de la acumulación de capital, que es la que permite sustentar actividades improductivas: “Rufo”, el poeta de “Economies rivals”, “disipa”, feliz, el pensamiento conforme Mecenas “disipa” su dinero (74). En la literatura de Ferrater, el poeta detenta una posición parasítica para con el dinero. Depende de un dinero que no es suyo y que invertido en él y en su poesía no produce ningún beneficio económico. Es una figura cercana al capital financiero que, sin embargo, suele ser propiedad ajena. Esa relación de dependencia asimétrica para con una figura poco sofisticada (ver, por ejemplo, el nuevo rico de “El lleopard”) es exactamente la que plantea el “Poema inacabat”:

Veuràs, no em puc pagar manies
ni dèries distributives.
A mi que no sóc productiu
m’interessa que ells siguin rics.

⁷³ O con un solo aliento (con-spiradores). Para una ética de la conspiración en la literatura contemporánea, ver Boym (1999).

⁷⁴ Ferrater y Gil de Biedma pueden leerse en una tradición del pensamiento económico en la poesía peninsular moderna: de la ironía romántica (“una oda sólo es buena / de un billete del Banco al dorso escrita”, Bécquer, 98), pasando por la otra sentimentalidad (“Tantos años contable de tu cuerpo / y esta cuenta maldita que no cuadra / y esta página absurda de borrones”, Egea 40), al siglo XXI (“todo lo que ocurre, todo lo que no puedo ver. Esa espesa gelatina que impide mirar más allá de las persianas. El dolor, pero también el baile, flores pero también dinero”, García Casado 53).

Bon paràsit, tinc consciència
que si no em creix grassa la bèstia
cap mirall no em veurà engreixar. (100)

No es que la poesía necesariamente defienda o monumentalice a los ricos, como muestran los términos satíricos o peyorativos con los que Ferrater describe a los propietarios del capital. Sin embargo, depende de ellos: la figura del poeta es la de un insecto, un parásito dependiente de la acumulación de capital. Ferrater construye “una figura de poeta parasitari, que és fora del circuit productiu del treball i que pot romandre fins a inicis d’octubre a Cadaqués, moltes setmanes després que tots els seus amics hagin tornat a Barcelona, a treballar o estudiar, com l’Helena” (Dobry 27). El exceso de riqueza en manos de pocos posibilita la prodigalidad que sostiene el arte en tanto que práctica improductiva.

Ferrater proyecta sobre el espacio y la historia la improductividad que identifica al yo poético⁷⁵. Por un lado, procede de una región en que el dinero también se extingue sin todo el beneficio que pudiera sacársele: “Reus, on he nascut, / es delata como cas agut / d’ineficàcia econòmica” (98). Por otro lado, el yo identifica su experiencia personal de la historia a la del “xicot” que protagoniza su narrativa. El relato del “xicot” se enmarca en una Cataluña rural que se mueve entre la pobreza (“S’empobrien / que és la vocació fatal / a Catalunya del rural”, 98) y una represión que sólo subraya el patetismo de su situación (“Que el vigilessin, ell sabia / com era inútil: de diners / ja no en tenia de sobrats”, 103). El yo se introduce en la Historia, al identificarse con el “xicot”. Ambos comparten la experiencia de ser jóvenes adultos durante los años inmediatamente posteriores a la guerra. El poema también enfatiza la economía empobrecida de ese momento histórico: “Espanya / s’aixecava al meu temps de fam, / és a dir, reptava com mai” (87-88).

⁷⁵ De Barcelona, que es el espacio de la narrataria, se expresa en términos más ambiguos: “la ciutat que té tant de bona / com l’assonant que sona fals” (101). Gil de Biedma juega con el mismo refrán, cínicamente economicista, en el título de uno de sus poemas más conocidos: “Barcelona ja no és bona (o mi paseo solitario en primavera)”.

El poeta endeudado en una región empobrecida se embarca en un poema de más de mil versos cuya escritura va comentando sin que parezca en ningún momento que se vaya acercando a un “final” (o cierre) del poema. Y sin embargo, no es poco el tiempo invertido en los versos: más de setecientos en un periodo de catorce días, “bona marca” (101). Ferrater, que se dice poeta medieval⁷⁶ (“Sóc poeta medievista”, 85), escribe un poema largo para los estándares de la poesía contemporánea. Lo interesante es que el poema se refiere recurrentemente a la paradójica productividad de una actividad improductiva: el “parásito” logra una “bona marca”, dice, aludiendo irónicamente al vocabulario de los deportes, en los que el criterio es, inquirívocamente, la eficiencia (no así en la poesía, donde más versos en el mismo tiempo no garantizan un buen poema)⁷⁷.

Pese a la “normalidad” lingüística (que Ferrater considera anormal en poesía) de la que quiere imbuir a su yo poético y a la eficiencia que dice buscar en el lenguaje poético, de las que “una carta comercial” es el emblema, la poesía es en Ferrater un objeto económicamente deficitario, producto del trabajo de un personaje poético deficitario en un lugar y época deficitarios. ¿En qué sí es productivo el yo poético? En su escritura. Es un poema largo que consigna la cantidad de versos que llega a escribir en muy poco tiempo. El del yo poético es un lenguaje supuestamente “normal”. Toma una figura improductiva pero la mira desde el discurso de la eficiencia productiva, “claro como una carta comercial”. La voluntad de claridad se debe a la determinación de desmitificar la figura del poeta. Pero en la práctica el lenguaje de Ferrater, aunque por motivos distintos a los del vanguardismo que critica, dista de ser “claro” o “eficiente”. Su cinismo corrosivo, sus elipsis, sus digresiones o lo indeterminado (ver, por ejemplo, “Si puc”,

⁷⁶ Para Marco, ésa no es más que otra manera de ser moderno: Ferrater es “[m]edieval per posa, rabiosament actual per tots cantons” (267)

⁷⁷ Al “final” del poema, Ferrater incluye una “Tornada” (109-115) (no incluida en alguna de las traducciones), como corresponde al poema “medieval” que está escribiendo. El “Poema inacabat” y la “Tornada” constituyen la sección tercera (y central) de *Les dones i els dies*. Pero su “Tornada”, en lugar de concluir el poema, usa el mismo estilo digresivo del poema para decir que va a explicar por qué no puede acabar el poema sin llegar nunca a decirlo. Volveré sobre la tornada al final del capítulo.

“La vida furtiva”, “La ciutat” o “In memoriam”, en los que habla de algo que no sabe definir ni explicar) desestabilizan constantemente la aspiración a una comunicación “clara”.

Pero los días que el yo poético invierte trabajando en su poesía (de los que se nos da cuenta) no rinden beneficio económico. El poeta moderno se ve abocado a asumir su actividad como una actividad alternativa, a la que dedicar el tiempo que le sobre después de su trabajo asalariado. Gabriel Ferrater trabajó como lector para la editorial de Carlos Barral y tradujo libros de Raymond Chandler, Simone Weil o Franz Kafka (Cabré 214-228), antes de conseguir un puesto en la Universidad Autónoma de Barcelona (Cabré 249). Sin embargo, el yo poético, mientras describe en el poema la labor de escritura del propio poema, está más cerca del mito del poeta pobre, cuya fuerza de trabajo no tiene valor en el mercado capitalista.

Por otro lado, reside en una región que, desde su presentación, viene marcada por el espectáculo del turismo: “uns nòrdics que Déu confongui / anaven per embarrancar / i ens ho miràven consternats / de la terrassa del Marítim” (85). La empobrecida industria vinícola a la que se había dedicado el padre de los Ferrater no era ya la única fuente de ingresos de la región. La explosión del turismo en la España de los 60 es el nuevo contexto en el que se mueve la economía de Cadaqués. El incremento del poder adquisitivo de la clase media europea y la mejora de las infraestructuras locales permitieron la llegada de turistas en masa. La inyección de capital hizo que el turismo se convirtiera en la principal industria del Estado. El turismo alteró el desarrollo económico de España, pero también el político. Manuel Fraga, preocupado por la continuidad del régimen después de la muerte de Franco, instigó una serie de reformas que garantizaran la transición a la monarquía. Una de ellas fue el fomento de la industria turística (Pack 107)⁷⁸. La idea, al menos en aquel momento, era que extranjeros ociosos sostuvieran una economía del

⁷⁸ Las medidas, autocalificadas de “aperturistas”, eran motivo de contención política: el sector tecnócrata del gobierno de Franco consideraba que el aperturismo amenazaba la unidad de España, ya que introducía actitudes xenófilas y liberales peligrosas (Pack 147-148, 195). Según Pack, la centro-derecha de Fraga concebía el turismo como un factor de influencia política: “ In addition to a source of exterior counterpropaganda, the presence of foreign tourism would provoke a “qualitative change in the psycho-social panorama of the community,” simultaneously projecting a modernizing ambition to Europe and broadly engendering a mentality of progress and openness within Spain” (108-9).

sector servicios que, sin embargo, no le es necesariamente accesible a la población local. Junto a esa población de turistas destaca incluso más la presencia del yo poético. Con Helena en Barcelona, el yo poético espera en Cadaqués la llegada de un giro postal, cuando los turistas empiezan a escasear:

Faig el que puc, i a la badia
només jo hi pesco: de turistes
no en queden, i els de Cadaqués
cal que reposin amb el excés.
Moratòries de presències,
com és la meva, d'indulgència
no n'obtenen, ni són bons ulls
els que em veuen fila d'absurd (101).

La economía turística depende también de una acumulación de capital dilapidada sin otro beneficio que el ocio. También depende de una asimetría económica, en la que los turistas con una divisa “fuerte” visitan países con una “débil”. El poeta no pertenece ni a los turistas de fuera que generan ingresos con su gasto ni a los habitantes locales (“els de Cadaqués”) que descansan después de la temporada alta. No hace más que pescar, sin compañía, y escribir versos (más de setecientos, nos avisa de inmediato, con voluntad contable). Y, al mismo tiempo, usando un léxico económico-administrativo representa la suya como “moratoria de presencia” en Barcelona. Su presencia destaca por exceso en Cadaqués (donde no participa de la industria turística) y por defecto en Barcelona (donde Helena lo espera). Escribe en Cadaqués, una actividad improductiva, que acumula versos sin llegar a ninguna parte: “Nosotros los escritores somos comerciantes, aunque en realidad nos da muy poco dinero este oficio” (Ferrater 2004 288). La situación económica del poeta es el resultado de lo que Arendt llama *obra*, un tipo de actividad productiva relacionada con el arte (pero que que no se limita a actividades artísticas). El producto de ese tipo de actividad (que describo a continuación) es una de las condiciones de posibilidad del espacio público, ya que actúa como referente estable que puede constituir una comunidad y, al mismo tiempo, garantizar a cada participante una distancia crítica (como el libro en torno al que el yo y sus amantes establecen una serie de relaciones en “Josep Carner”). Para explicar cómo,

hay que referirse a las distinciones que Arendt establece entre trabajo, obra, y acción⁷⁹ en *The Human Condition*:

-El *trabajo* (*labor*), la actividad predominante de la sociedad moderna, es un esfuerzo destinado a la satisfacción de necesidades inmediatas (comida, vestido). El resultado de este tipo de actividad es efímero y corresponde al mundo de las necesidades inmediatas. Una sociedad basada en el *trabajo* es la sociedad de consumo, en que producción y consumo en masa se posibilitan recíprocamente, sin espacio para la reflexión política (una especie de tecnocracia que puede bien ser socialdemócrata, autoritaria o neoliberal).

-La *obra* (*work*) goza de una permanencia relativa (sus productos se desgastan y terminan por romperse y desaparecer, pero no están destinados a satisfacer necesidades inmediatas) y sirve como plataforma para realizar otras acciones. La obra es la que construye un “mundo” que podría albergar la acción política. Casas, herramientas, obras de arte serían ejemplos de “obras” perdurables y que se sitúan entre las personas, poniéndolas en contacto al mismo tiempo que las individualizan (como una mesa, o el libro de poemas de Carner). El modelo de sociedad basado en la obra es el del ágora: cierto tipo de mercado la plaza pública.

-La *acción* es la práctica humana específicamente política. Es donde se confrontan personas con puntos de vista divergentes sobre el bien público ante la mirada de todos (lo cual le otorga un carácter “performativo”). Es una práctica efímera, *hic et nunc*, que si sobrevive es por una *obra*, que la memorializa. Claramente Arendt la privilegia sobre la *obra* y, sobre todo, el *trabajo*. Su modelo social es la *polis* griega. La *obra* tiene en común con la *acción* una relación de dependencia con el mundo que nos pone en relación a unos con otros, pero la *obra* no es “política” (posibilita el espacio público, pero no pertenece a él). Por ejemplo, el poeta decide en soledad qué palabra queda dentro o fuera del poema. El poeta es un tipo especial de artesano, que

⁷⁹ *Labor, work, action*. Subrayo la palabra donde la uso en el sentido que le da Arendt. Uso mi propia traducción, que sigue los equivalentes franceses que la propia Arendt da en el texto (*laborer, ouvrier*), que mantiene la conexión entre “obra” (*work*) y “obra de arte” (*work of art*) que es importante para ella. Arendt politiza el sentido que Heidegger le da a la obra, sobre el que puede verse el primer capítulo de esta tesis.

pertenece al ámbito de la *obra*. Es cierto que no todas las *obras* distan tanto de la *acción* política. El intérprete (teatral o musical) cuyo trabajo es efímero, ante y para los demás, y será juzgado por ellos, está más cerca que el poeta del ámbito de la *acción*.

Podemos comparar la teoría de Arendt con la de Ferrater sobre el trabajo moderno, en la que también alude a la situación del intelectual: “Quiéralo o no, reconózcalo o no, todo no-obrero ejerce actualmente poder sobre el obrero y vive del ejercicio de tal poder” (SL 153). Y sin embargo, su trabajo tiene algún valor, aunque no para la economía restringida (individual o social). “Quien renuncie a comprender de modo exhaustivo cómo actúa éste [el poder sobre el obrero], reduce su propia vida a una pura abstracción, y en definitiva se descalifica humanamente a sí mismo, no de otro modo que el sistema de producción capitalista descalifica al obrero” (SL 153-154). Por tanto, si el intelectual no renuncia a esa comprensión, *no* se descalifica, *no* se reduce a la pura abstracción, y mantiene un valor simbólico que plantea una alternativa al modelo hegemónico de trabajo.

Siguiendo a Simone Weil, Ferrater caracteriza el trabajo productivo moderno como una instancia de control, represión y deshumanización de masas (SL 150-151). Pero Ferrater va más allá: el ejercicio de la inteligencia crítica es contrario al sistema de producción vigente. Ferrater cita a Henri de Man y a Adam Smith: el trabajo moderno en la fábrica no sólo no requiere inteligencia crítica, sino que la desincentiva mediante una serie de técnicas: un trabajo no cualificado, mecánico; repetición de los mismos movimientos a ritmo acelerado; separación del obrero de los mecanismos de decisión sobre la organización y metas de la fábrica. El problema es que el poeta es una figura derivada y dependiente de este sistema, contrario a la inteligencia crítica individual. La llamada “poesía social” se limitaría a criticar la situación histórico-política desde una posición de prestigio o privilegio simbólico. Pero el simple mantenimiento económico de la poesía (o de cualquier práctica cultural no remunerada sistemáticamente) depende del mismo sistema que denuncia. La “poesía social” se aboca así a la incoherencia o a la hipocresía de criticar el mismo sistema económico que constituye su condición de posibilidad.

“Poema inacabat” presenta entre otros temas una crítica de la dependencia que el poeta tiene de las condiciones de producción de un sistema económico más amplio. El conflicto entre el trabajo de la inteligencia crítica individual del poeta y la dependencia económica que lo define resultan en una figura contradictoria, que “sacrifica” su tiempo dedicándose a un trabajo no remunerado. Pero la contradicción otorga al poeta una ventaja económico-política. La meta de Weil era el incremento de la participación del obrero en las decisiones sobre la organización y el propósito de la fábrica. En el contexto de un trabajo alienante, el poeta ferrateriano preserva su autonomía sobre la organización y propósito de su trabajo. La suya es una fuerza de trabajo que, precisamente porque no puede ser tasada, no puede ser remunerada (salir al mercado), pero tampoco ser alienada. El problema es que se trata de una autonomía “negativa”, que resulta excepcional (y problemática) en el seno de un sistema socioeconómico que depende de la alienación. Porque no está remunerado, el poeta decide cuándo escribir poesía y para qué. Es un obrero utópico, dueño de sus condiciones de producción. Pero, debido a su carácter parasítico respecto de la economía vigente, su “obra” no es la acción política transformativa que podría alterar esa economía.

Para Arendt, el paradigma de las sociedades de masas contemporáneas es el trabajo. De la *obra* sólo quedan prácticas residuales, como el arte. Una comunidad que atiende casi exclusivamente a la satisfacción de deseos y la paliación de necesidades (ninguno de los cuales puede ser objeto de debate), tiene en una figura improductiva como el artista una figura valiosa dado que encarna un criterio alternativo de valor.

we have almost succeeded in leveling all human activities to the common denominator of securing the necessities of life and providing for their abundance. Whatever we do, we are supposed to do for the sake of “making a living”, such is the verdict of society, and the number of people, especially in the professions, who might challenge it has decreased rapidly. The only exception society is willing to risk is the artist, who, strictly speaking, is the only “worker” left in a laboring society. (1958 127)

El artista no crea un *trabajo* (que se pierde inmediatamente en el círculo de consumo y que está supeditado a un fin), sino una *obra* (que permanece entre los miembros de la comunidad

política como referente estable y que no tiene fines ulteriores). Pero al concentrarse en la construcción de aquello que no puede insertarse en el mercado, no produce nuevo capital (siempre desde el punto de vista de esta concepción del arte⁸⁰). Es decir, el artista gana una autonomía (estética y política) limitada al hacerse dueño de sus medios de producción, al aislarse en el proceso de escritura. Pero quedar fuera del mercado impide su autonomía económica⁸¹. El poeta con que nos presenta Ferrater (o el personaje-Ferrater de Justo Navarro en su novela *F.*) es un personaje disfuncional que permite una diferencia crítica. Pero se sitúa frente a un *double-bind*: su autonomía dura tanto como dura su escritura, ya que no hay un espacio público más allá del momento de autonomía relativa que encuentra durante la escritura de su *obra*, y su estatus no es sostenible por sus propios medios (un poeta no puede sobrevivir vendiendo poesía). A la ansiedad de saberse improductivo en tanto que poeta el yo poético suma una segunda ansiedad: la que despierta su relación con la destinataria del texto, una joven independiente, que escapa a su control en tanto que voz autorial (y autoritaria), como veremos a continuación.

Economía afectiva: la edad de ella

El yo poético (“cocodrilot de quaranta anys”) no es joven; Helena, la destinataria del poema, que está de exámenes en la Universidad, sí. Lo que en otros contextos no supondría mayor comentario, es en el “Poema inacabat” uno de los desequilibrios que angustian al yo poético. Uno de los factores que dan importancia a la diferencia de edad de los interlocutores del poema es que la juventud (la que vivió el yo poético, la del personaje de la historia que cuenta el yo poético, los jóvenes de la España de los años 40, los de los años 60) tiene un valor positivo muy importante en la poética de Ferrater. “El poeta no dirige su mensaje a todos, sino que lo hace

⁸⁰ Desde este punto de vista, alguien que sobre todo quiere hacer dinero es un artesano, no un artista. La distinción artesano/artista es problemática desde el punto de vista de clase, ya que la distinción opera en ella como marcador social: jerarquiza a Jean-Luc Godard y sus espectadores sobre Michael Bay y los suyos.

⁸¹ Volveré sobre ese grado relativo de autonomía política al final del capítulo.

a los jóvenes, porque -presupone- son de los pocos, si no los únicos, capaces de aceptarlo” (Terrón Homar, 106). A nivel individual, la juventud propia es un paraíso perdido (ver “La mala missió” o “Un pas insegur”) y la juventud ajena es motivo de admiración, erótica o no. A nivel colectivo, los jóvenes son independientes y joviales, si no rebeldes y hedonistas. La transformación de España, incluyendo la llegada de turistas extranjeros y la relajación de la censura, ha dejado huella en los jóvenes: “In a society known for prohibitive asceticism, Spanish youth renegotiated a new world of exaggerated freedom” (Pack 194). La relación yo-Helena sirve de nexo entre el yo y los (y las) jóvenes españoles(as) de los 60.

En esta sección voy a examinar la relación entre el yo poético y Helena. La relación parte de un modelo determinado de relaciones de género que, propongo, aunque privilegia el punto de vista masculino, termina en una invitación a la independencia femenina, desafiando las convenciones sociales del franquismo. El modelo de relación que presenta el poema es el de un sujeto masculino maduro que “forma” a una mujer joven (lo que algunos autores llaman pigmalionismo). Sin embargo, la “formación” no llega a tener éxito: la mujer no es sólo aprendiz (aprendiz de "mujer"), la brecha de edad resulta insalvable y el yo poético sospecha que la misma idea de que un hombre (mayor) forme a una mujer joven es problemática. El plano personal (la relación yo-Helena) simboliza las generación del yo poético y la de Helena. Helena posee una subjetividad diferente a la de las mujeres de la edad del yo poético, que vivieron una fuerte represión en la posguerra y que "ahora" no parecen tener ningún lugar en la vida del poeta. El “Poema inacabat”, concluyo, se ve lastrado por el androcentrismo del paradigma pigmaliónico, pero en última instancia reconoce y se alegra de la autonomía de la subjetividad femenina.

La diferencia de edad informa algunas de las cualidades de la voz poética y su narrataria por oposición. Define a los personajes y sus experiencias, sus expectativas, su lugar social, etc. El texto está repleto de indicaciones que describen el desequilibrio de la pareja en tanto que miembros de géneros y generaciones diferentes. Éste es uno de los aspectos en que se diferencian “Poema inacabat” e “In memoriam”, otro poema largo sobre la juventud de la posguerra. El

primero, además de un “yo” presenta un “tú” explícito, al que se dirige. Como explica Christopher Whyte (337), “In memoriam”, explota la ambigüedad genérica de los pronombres⁸² y pasa por universal la experiencia masculina. La tesis de Whyte es que “In memoriam” comienza con un “yo” que se pretende paradigma de toda una generación. Pero la irrupción del plural “nosotros” revela en la desinencia (“-os”) un punto de vista masculino que el contenido del poema materializa en espacios y ritos masculinos (las primeras transacciones prostibularias) como espacios y ritos de toda la generación, aparentemente universales (“Era el procès de sempre”, 17)⁸³.

La estructura epistolar que da forma al “Poema inacabat” evita la universalización en que cae “In memoriam”: son dos individuos particulares los que median la relación del yo poético con colectivos históricos (la generación del yo del poema y la de Helena). Sin embargo, las relaciones de género que describe el “Poema inacabat” caen en otro tipo de convención androcéntrica, que Nùria Perpinyà ha llamado paradigma “pigmaliónico” (1991 42)⁸⁴: Helena sería simplemente una excusa mediante la cual desarrollar un discurso narcisista en el que un sujeto masculino y autónomo construye verbalmente un objeto de deseo femenino y heterónimo. Perpinyà no cita autores específicos⁸⁵, pero puede pensarse en el clásico texto de Gilbert y Gubar: “The roots of “authority” tell us, after all, that if woman is man’s property then he must have authored her, just as surely as they tell us that if he authored her she must be her property” (13). La “musa” es el tropo privilegiado de esta estructura, en la que masculinidad y creatividad dependen de la pasividad de una mujer. Helena sería meramente un “cuerpo” pasivo, objeto de deseo y de

⁸² En las lenguas indoeuropeas los pronombres de primera y segunda persona del singular no están marcados genéricamente.

⁸³ Para el testimonio de una mujer de la misma generación que Ferrater sobre la iniciación sexual de los “niños de la guerra” y su relación con la prostitución, puede verse Martín Gaité (102-105).

⁸⁴ Prefiero “estructura” o “paradigma pigmaliónico”, porque evita la confusión con la amalgatofilia (la fetichización sexual de las estatuas). En estos términos, un ejemplo de pigmalionismo (amalgatofilia) en el que no hay una estructura pigmaliónica (un yo masculino cuya creatividad depende de la pasividad de una mujer) sería “Conversaciones poéticas”, de Gil de Biedma, en el que se describe a Carlos Barral intentando mantener relaciones sexuales con una estatua.

⁸⁵ Pueden verse Gilbert y Gubar, Gubar, Rich o Murray.

conocimiento del sujeto (yo) poético. Aunque correcta en términos generales, esta lectura puede problematizarse, como hace la propia Perpinyà. La relación yo-tú del “Poema inacabat” no es unidireccional ni está exenta de resistencias y fracasos.

La gran mayoría de los poemas amorosos de *Teoria dels cossos* hacen referencia a la juventud de la amada (especialmente enfatizada en “Kore” y “Riure”). Algunos, como “Dits”, “Esparver” o “Tro mi siatz renduda” añaden además el tema de la separación de los amantes⁸⁶. En “Poema inacabat”, la distancia se hace manifiesta en la propia forma del texto, que se lee como la carta del yo a Helena. Sólo escuchamos la voz del yo, sin esticomitia (alternancia de dos o más voces en versos alternativos). La voz del yo es la que nos indica que Helena intercambia con el yo varios turnos de habla mientras él compone el poema.

l'única idea constructiva
que ha tingut [el meu poble] d'ençà que visc jo
és de posar-se a covar ous.
Gràcies, sí, també els meus versos. (99, subrayado mío, CVG).

Como en “Tam gratumst mihi” (una más que probable alusión al “Tam gratus est mihi” de Catulo), la relación narrador-lector está erotizada. El “Poema inacabat” se insertaría en esta serie, coherente con la lógica pigmaliónica que privilegia al amante-autor “activo” que se esfuerza por (trans)formar a la amante-lectora “pasiva”. Él representa la experiencia, la sabiduría, la escritura; ella, la juventud, la belleza, la lectura. “This image of the Muse as loved object who inspires the male artist, whilst she herself remains silent, is deeply engrained in contemporary culture [...]: woman is the vehicle of male fantasy, an object created by the male imagination, incapable of any agency herself” (Murray 327). Sin embargo, la lectura de “Poema inacabat” como poema pigmaliónico plantea dos problemas. Primero, si la juventud es el polo privilegiado, como grupo que vive espontáneamente su autonomía moral, el poeta-viejo ocupa una posición sacrificial: sólo puede formar a la juventud porque ha pasado por la experiencia de

⁸⁶ Sobre la distancia como elemento estructural en la poesía de Ferrater puede verse Ollé (280).

haber perdido su juventud (“el jove / és pobre perquè no té forma / d’embalidar-se amb un passat / i donar el món per perdonat”, 54). La degradación de la propia intimidad (envejecida, decrepita) se convierte en terapia-vacuna de la intimidad juvenil ajena. Pero la juventud no necesita afirmación: la experiencia de la juventud es autosuficiente, no necesita explicación o significado ulterior (ver al respecto el análisis de Terry, 2004 110-111, sobre el poema “Tres llimones”). Segundo, si el poeta-viejo forma a una joven-independiente, la joven-independiente, por definición, debe resistirse a una posición de pasividad respecto del poeta⁸⁷. Con la independencia del personaje femenino, “Poema inacabat” pone en cuestión la jerarquía pigmaliónica. Como veremos, el cuestionamiento del paradigma pigmaliónico se relaciona con la interpretación de la función social del matrimonio como aparato de represión.

¿Qué tipo de mujer es la Helena del poema? El poema comienza declarando su intertexto principal: el poema de Chrétien de Troyes *Érec et Énide*. Esa referencia literaria conecta el “Poema inacabat” con Helena de dos maneras. Primero, porque Helena es la que pone al yo poético en contacto con el material medieval. Segundo, por el simbolismo del referente “Énide”. Como explican Macià y Perpinyà (1986 22), Ferrater introduce a menudo como narratarios a una o varias personas, que serían lectores privilegiados, capaces de descifrar referencias crípticas de los poemas. En este caso, el poema comienza conjurando el nombre de Helena, reconocible para sus amigos, como Helena Valentí, la pareja de Ferrater. Más adelante aparece, entre todos los medievalistas a los que les da las gracias, el padre de Helena, Eduard Valentí (88).

El poema está dedicado desde el principio a Helena, una joven estudiante, que se ha ido a Barcelona a hacer exámenes. “A tu, Helena, que m’has fet / conèixer Cristià que imito / (dona novella, que has marxat / amb la faldilla de tergal / i el jersei verd, a examinar-te / del Cristià de qui parlàvem / precisament, tan vivament [...]” (83-84). Tal y como lo presenta, el material literario que el yo poético va a reelaborar para contar la historia de dos jóvenes de la posguerra le

⁸⁷ Es la contradicción implícita del paradigma. En *My Fair Lady*, Higgins se enamora de Eliza Doolittle sólo cuando ella lo abandona por Freddy.

llega a través de Helena y, a su vez, Helena está ausente porque se tiene que examinar de ese poema. La mujer hace accesible el poema medieval al yo; a su vez, el poema medieval obliga a desplazarse (temporalmente) a la mujer.

Perpinyà (1991 24), propone que el simbolismo de Énide nos indica ya que se trata de una mujer especial: frente a las doncellas que pueblan otros libros de caballerías, Énide es una mujer activa, que corre aventuras junto a su marido⁸⁸. Además, el texto medieval enfatiza también su sabiduría. Éste sería, según Perpinyà, uno de los motivos por los que Ferrater subraya que es Helena la que informa al yo de la existencia de Chrétien de Troyes. Se trata de una mujer que sale de casa del padre para estudiar en la universidad, frente al yo-poético, al que la penuria económica imposibilita desplazarse hasta que reciba un giro.

La cuestión de la movilidad femenina en relación con la universidad es muy importante. En 1942, José Pemartín, director general de Educación Secundaria, explicaba: “debe alejarse a la mujer de la Universidad [...] [U]na orientación cristiana y auténticamente española de la Enseñanza Superior ha de basarse en el supuesto de que sólo excepcionalmente debe la mujer orientarse hacia los estudios universitarios” (cit. en Pastor 31). Los estudios universitarios son peligrosos en la medida que alejan a la mujer del espacio doméstico. A partir de 1945, las mujeres solteras necesitaban para estudiar obtener el certificado de Servicio Social, que Martín Gaité (sólo tres años menor que Ferrater, quince años mayor que H. Valentí) describe con resentimiento:

Las cumplidoras del Servicio Social que, *gracias a sus estudios* o a un ambiente familiar más propicio, no tuvieran totalmente atrofiada la neurona sacaban en consecuencia, más tarde o más temprano, que aquella formación cultural entendida como *andamio previo al matrimonio* no pasaba de ser el timo de la estampita disfrazado con frases sublimes (63, subrayados míos, CVG).

Los estudios permiten a la mujer resistir la exposición obligatoria al discurso de los aparatos ideológicos franquistas que concebían la educación “como andamio previo al

⁸⁸ Una diferencia importante con el poema de Ferrater sería que Érec es aristócrata mientras que ya vimos la precariedad de las cuentas del yo poético. Según Perpinyà, sería su poco dinero el que le daría una distancia crítica desde la que analizar y criticar la sociedad de su época.

matrimonio”⁸⁹. La Sección Femenina aspiraba a monopolizar la función de los estudios medios y superiores de las mujeres, a las que formaba en oficios “apropiados”, “redimiendo a tanta mujer del pueblo del difícil y cansado camino de los libros” (cit. en Martín Gaité, 69): enfermería, enseñanza de la asignatura de “Hogar” (o Economía *doméstica*), artesanía⁹⁰. Helena es de otra generación: la vestimenta actúa como marcador social desde el principio del poema (“amb la faldilla de tergal / i el jersey verd”, 83). No sólo se mueve sin problema de casa de su novio a la universidad⁹¹, sino que es la que posee el conocimiento, la que descubre Chrétien al yo poético, convirtiéndose en origen y destino de los versos del poema: “Somniava a suïcidar-me / [...] però per sota treballava / un quest sinuós, i em portava / vers aquí, vers ara i vers tu” (95). Ferrater describe la confluencia del yo poético, de Helena y de los mismos versos, apoyándose en la homonimia de “vers”.

Pero a pesar de esa confluencia, la interpelación fracasa. La experiencia de la juventud del yo poético y la de Helena no sólo están separadas por el tiempo. La narrativa de la juventud que hace el yo poético es lo que lo separa de Helena y otros jóvenes: “no voldria pas que tu / ni que ningú jove com tu / te m’abaltissis de llegir-me” (88). El dativo ético (“te *m’abaltissis*”), al que Ferrater prestó mucha atención en sus estudios de lingüística, cumple una función importante. Pone en contacto la subjetividad del yo poético con la reacción (“abaltir-se”) de Helena. El yo poético intenta poner en contacto la juventud propia y la de Helena, pero debe callar: hablar de la juventud significa haberla perdido; hablar de la juventud aburre a los jóvenes que la viven.

La pérdida de la autoridad del yo poético no se debe sólo a motivos estructurales sobre la posibilidad de conectar con la juventud hablando sobre la juventud. También se debe a las

⁸⁹ Hay que pensar también en la formación de un pequeño movimiento de oposición en las universidades (Cornellà-Detrell 3). Los movimientos estudiantiles y las asociaciones culturales fueron uno de los bastiones de la identidad catalana (ver Guibernau 50-65).

⁹⁰ Puede pensarse en el intento de docilización de Antígona a cargo de distintas figuras masculinas que describe Zambrano. Ver capítulo 1.

⁹¹ No se hace referencia en ningún lugar del texto a la relación entre éste y la Helena a la que se dirige el yo poético, de la que no se menciona el apellido. De otro modo, habría que atender a un tercer espacio del que Helena sale con facilidad: la casa del padre.

propias contradicciones entre su discurso y su historia personal, que a veces identifica con lo peor del género masculino. A pesar de sus buenas intenciones, el examen de su propio pasado en la “Tornada” le revela su propio deseo autoritario. Por ejemplo, le pide a Helena que sea más lista que las chicas de “su” tiempo (la juventud que vivió la guerra), pero admite que, de hecho, las chicas de su generación sí que eran listas: “tu que ets una mica més llesta / que aquelles pobres noies meves [...] / El que vull que compreguis més / és que les noies del meu temps / real eren també més llestes” (111). La última aparición del adverbio “més” provoca una paradoja: Helena es más lista que las chicas de la posguerra que también eran más listas. ¿Que quién? Que las chicas de la posguerra. La aparente paradoja es que las chicas de la juventud del yo poético sean más listas que ellas mismas. El problema es que el yo poético no está celebrando un conocimiento que “se tiene”. No es que Helena sepa algo que las chicas de la posguerra no supieran. Lo que el yo poético celebra es el modo de entender y relacionarse con el mundo que tiene la juventud. Las chicas de la posguerra *eran* más listas que las mujeres que *son* en los años 60. Específicamente, lo que el yo poético le está recomendando a su pareja es alejarse de alguien como él mismo, error en el que cayeron las chicas de su juventud. La voz poética quiere dividir su historia en un yo-joven (que reduce a las mujeres a objetos sexuales) y un yo-maduro (amante respetuoso y sensible). Pero ambas facetas corren el peligro de no ser más que una sola: “no estic del tot segur / que sota d’alguna disfressa / no et rodi [un “noi bestiolet”], i dispensa” (111).

En algún momento las exnovias del yo poético fueron “més llestes”, es decir, no cedían a los avances de los jóvenes que las objetivizaban. Pero algo pasó, siempre según el poema: “Havien desaprès de viure” (112). Habían vivido una cierta libertad durante el desorden de la guerra. Con la “Liberación”, se impusieron unos aparatos ideológicos y represivos (“l’hispanic monstre empudegós”, 112) que represaliaron a aquellas cuyo modo de vida contravenía el modelo familiar franquista.

t’ho puc dir, la factura
que les noies de la sutura
[...] van pagar, un cop establert

l'ordre que es va saber fer estret
per un quants anys, va ser ben alta.
Poques es van trobar casades (112-113)

El poema identifica inteligencia, juventud, femineidad, y soltería, por un lado; edad madura, necesidad (o la pérdida de la inteligencia juvenil), masculinidad y matrimonio, por otro. El yo poético se muestra especialmente crítico con las que, presionadas por las convenciones sociales, terminan por casarse. La crítica no sólo obedece a la asimilación al modelo familiar franquista, sino a lo que entiende como el abandono del vitalismo juvenil. “Arribada una edat (no ho sens?) / la dona s’ens casa amb un güell / amarg d’urgencia: la rata / que salta, quan veu que naufraga / del vaixell de la vida” (113). Para Ferrater, el matrimonio *clausura* de manera indeseable la juventud como etapa vital privilegiada.

Ferrater desecha el modelo de normalidad hegemónica masculina que identifica con el ideal familiar franquista. Poner en crisis el modelo de familia católico (monógamo, heteronormativo, sexualidad supeditada a la procreación) supone poner en crisis uno de los aparatos ideológicos franquistas centrales, el único tipo de unión que recibía reconocimiento legal. Frente a las presiones para casarse que sufrieron las mujeres de su generación, Helena supone un modelo de femineidad diferente, la “mujer reciente” (Margarit y Rovira, 10). El “yo” construye una mujer independiente (y en ese sentido funciona como el mito de Pígalión), pero utiliza marcadores sociales (generacionales) que sugieren que no es el yo-escritor el que controla las características de su musa ni los términos de su independencia. El yo poético necesita una respuesta que acerque las posiciones del “yo” y el “tú”, separadas por la diferencia de edad, los espacios, la manera en que el “yo” idealiza una juventud perdida, las presiones sociales, etcétera. Para Margarit y Rovira (12) la juventud de Helena conduce a otro desequilibrio económico: el “Poema inacabat” es una interpelación al otro, que necesita, para estar completa, la respuesta del sujeto interpelado, es decir la transformación del “tú” al que se dirige el “Poema inacabat” en un

“yo” que le responda de manera explícita⁹². Así leen Margarit y Rovira la referencia a *Érec et Énide*⁹³:

Es evidente que el relato se presta a una interpretación desde las posiciones intelectuales progresistas de los años sesenta. Ese correr el mismo riesgo los dos amantes, frente al acostumbrado planteamiento de caballeros que vagan solitarios y de damas que permanece a la espera de en los castillos, ese enfrentarse al vasallaje amoroso, real o ideal, a la dama, es una suerte de canto a una unión distinta, que a Ferrater, al “cocodrilo de cuarenta años” de 1961, debió de resultarle profundamente sugerente (11).

Si el tema del poema es “justament, / el dret a se fer independent”, el inacabamiento del poema preservaría un momento de subjetividad para su interlocutora al precio de introducir el desequilibrio económico y renunciar a la integridad (a ser un poema autosuficiente, un “poema acabado”). Todo esto no quiere decir que la escritura de Ferrater no sea androcéntrica o que estas breves instancias de resistencia le permitan trascender una lógica pigmaliónica. Quiere decir que Ferrater no lleva a cabo (en “Poema inacabat”) un simple “*reinstatement* of a traditional masculine identity” (Whyte 345, subrayado mío, CVG), sino una reformulación que, con sus insuficiencias, puede entenderse como respuesta al modelo franquista de relaciones familiares⁹⁴. Es cierto que su planteamiento reproduce un sujeto heteronormativo y androcéntrico, pero en el momento en que ese sujeto heteronormativo examina sus objetos de deseo y sus relaciones con ellos, las paradojas que descubre desarticulan la autoridad de su discurso. El yo poético, desautorizado por la distancia que lo separa de Helena y el género y la generación que ella representa, no puede concluir su admonición. En última instancia, el poema termina con la admisión de su fracaso y su conclusión invita a que la mujer joven e independiente prosiga su camino, como veremos a continuación.

⁹² Ver el principio de la siguiente sección, sobre el “óstracon” (Blesa), para un momento en que el poema plantea de manera explícita y autoconsciente la relación entre interpelación e incompleción.

⁹³ La interpretación de Margarit y Rovira se basa en información estrictamente biográfica: “puede decirse que el *Poema inacabado* parece, además de un poema de amor, una petición de matrimonio” (11). Al describir esta tesis, Perpinyà la relativiza y habla de “una mena de petició (mig real, mig fictícia) de matrimoni” (137).

⁹⁴ La poeta y crítica feminista Adrienne Rich, siete años menor que Ferrater, critica el mito hegemónico del escritor pigmaliónico (“And there were all those poems about women, written by men: it seemed to be a given that men wrote poems and women frequently inhabited them”, 21) pero también menciona la dificultad de escapar a ese paradigma.

Economía formal: el fin del poema

Lo inacabado del poema es parte de la respuesta a los desequilibrios económicos que he descrito en este capítulo. Ni el poeta alcanza una posición social independiente (en tanto que su trabajo no está remunerado), ni el amante viejo puede reconciliar (a través de la amada) su apología de la juventud con la pérdida de su juventud. La mayoría de las interpretaciones han enfatizado las *causas* de que el poema esté “inacabado”, es decir, de que el poema se refiera a sí mismo como “inacabado” (aquello a lo que responden la forma y el contenido del poema). En este apartado quiero estudiar también sus consecuencias: ¿qué aporta una estética de lo inacabado a la cultura catalana de los 60? Una estética que se opone a la clausura se opone también a una serie de certezas de origen ideológico que se traducen en monologismo político.

Una forma especial en que la narrataria (y a través de ella el lector) se ve interpelada es un verso marcado con barras oblicuas, el único del texto: “/vols complir tu aquest vers buit?/” (102). Este verso representa lo que Túa Blesa (21-26) llama “óstracon”⁹⁵, una figura retórica a través de la cual el texto testimonia la ausencia de otro texto que ha sido objeto de desaparición, censura, tachadura, deterioro, etcétera. En el óstracon, “el ser fragmentario ya no se confía a la fábula, aquello de lo que el texto habla, sino que textualiza el silencio, lo inscribe en la forma más externa, en la representación del discurso” (22). El texto de Ferrater no se presenta como un poema acabado sobre un poema inacabado⁹⁶, sino que intenta *estar* inacabado. El verso “/vols complir tu aquest vers buit?/” es una digresión autorreferencial que “textualiza” el inacabamiento. Los signos tipográficos indican que el verso citado es un verso especial, de carácter diferente al del resto de los versos del poema: este verso es más performativo (invita a completar) antes que

⁹⁵ “Óstracon” es originalmente un término arqueológico: era un trozo de cerámica de bajo coste sobre el que se escribían borradores, anotaciones, o simplemente se aprendía a escribir, debido al alto precio del papiro o el pergamino. El término “ostracismo” se refiere a los óstraca sobre los que se votaba el exilio de un ciudadano. Los óstraca que se conservan suelen ser textos fragmentarios, incompletos.

⁹⁶ Por ejemplo, un texto que se presenta como poema acabado que habla de un poema inconcluso sería “Otra vez vuelvo a ti, oh pluma mía”, de Francisco Manuel de Melo.

constativo. Se trata de un verso irónico que comunica la ausencia de verso (aunque no rompe ni la métrica ni la sintaxis del resto del poema) y que por tanto, no debería estar ahí (si es un verso “vacío”, ¿cómo es que hay palabras en él y no un espacio en blanco?). En realidad, sí que dice algo: interpela a la interlocutora (y quizá al lector a través de ella) a participar, invitándolo a hacer del poema un objeto común, a la manera del libro de poemas de Carner. Donde “Josep Carner” se enfoca en la recepción de un objeto autónomo (“Mots que romanen, / mentre ens varien els dies i s’ens muden els sentits”), el “Poema inacabat” se enfoca en la producción de un objeto cuya autonomía, su carácter completo, se ve imposibilitada por el hecho de que el poema “esté inacabado”. Requiere la intervención del otro, pero no cualquier otro. ¿Qué tipo de comunidad constituye la relación yo-tú en “Poema inacabat” o “Josep Carner”? Se trata de una comunidad íntima, privada, en la medida que la función “lector” está mediada por la relación sentimental de los personajes de cada poema⁹⁷. El óstracon se encuentra en medio de un pasaje en el que el yo poético describe las circunstancias de su escritura. Aparece en un momento en el que la relación privado-público es motivo de un tipo diferente de silencio. Ha recibido carta de Helena, que el yo poético no va a contestar porque no está solo:

I avui (dimarts tres) he rebut
carta teva. Com que no puc
fer que un moment sigui més baixa
aquesta muda veu rimada
i me l’escolten alguns més,
no et repondré. A Cadaqués
(el trauma de la tramuntana
m’havia embrossat la mirada),
els turistes, no tots s’han fos.
Miro l’anglesa (oh, si fos
rusa--) del Joan de la Bola
(que bé per l’octosíl·lab!). Posa
els peus a una cadira, junt
/vols omplir tu aquest vers buit?/
amb els de la gavatxa nua
(de peus només) que mai no es muda
(recordes?) aquell pantalon

⁹⁷ Ninguna de estas relaciones está idealizada, sino que el yo poético delata algún motivo de inquietud. En “Josep Carner”, la relación de pareja se ve marcada por el fantasma de la antigua novia; en “Poema inacabat”, por la diferencia de edad.

vermell, de veres menstruós. (102)

En este pasaje advertimos un segundo procedimiento formal que impide la clausura del poema: la digresión. La voz poética interrumpe aquí la narración para explicar a su narrataria las condiciones de producción de la narración misma. Pero, a su vez, la interrupción se ve interrumpida con numerosas acotaciones entre paréntesis, que reflejan el estado del yo (“el trauma de la tramuntana / m’havia embrossat la mirada”), sus deseos (“oh, si fos / russa--”), detalles de la descripción (“de peus només”), la experiencia compartida del yo y su interlocutora (“recordes?”) y la forma métrica del poema (“que bé per l’octosíl·lab!”). Una frase simple (“Miro l’anglessa del Joan de la Bola”) presenta dos de estas acotaciones parentéticas, y la última frase se ve interrumpida hasta tres veces. Como no puede “bajar la voz” y lo pueden escuchar, el texto declara de manera explícita sus silencios en el poema (“no et repondré”, “/vols omplir tu aquest vers buit?/”), y lo hace por medio de una digresión.

Todo el “Poema inacabat” se compone de una escritura digresiva y autorreferencial, hasta terminar en una digresión sobre por qué no puede concluir su narrativa. Desde el comienzo del texto, la voz trata sobre el proceso de redacción y la estructura del texto: comienza con el proyecto del poema, explica los problemas que prevé y que pretende evitar, cuenta y escande los versos, se reprende cuando se desvía del hilo de la historia... En su introducción a la traducción inglesa de Ferrater, Seamus Heaney explica: “la de Ferrater es una poesía enamorada de su propia materialidad, pero no del todo satisfecha por ella” (web).

La digresión autorreferencial es para varios críticos uno de los rasgos distintivos del “Poema inacabat”. Edgardo Dobry habla de “digresión perpetua” (25-26). Perpinyà (1991, 32-33) propone la digresión como primer rasgo formal del “Poema inacabat” y explica que tiene efectos en la lengua, en la lectura y en el contenido del texto. En la lengua, estas interrupciones lo acercan a un registro oral-coloquial: reproducen las dudas y las autocorrecciones de la improvisación y, al mismo tiempo, cumplen una función fática, orientada al canal de comunicación, para mantener la atención de su lectora (en fórmulas como “T’ho esperaves?”),

“Recordes?”) (ver también Macià y Perpinyà, 37). En la lectura, la interrupción y la sucesión de hilos argumentales exigen una mayor atención que discrimine de quién se habla en cada momento. En el contenido del texto, la digresión supone un pensamiento sinuoso, asociativo, no lineal; también permite que el discurso se examine y critique a sí mismo. En su libro conjunto, y sin dar nombres específicos, Macià y Perpinyà (67-68) critican a los críticos de Ferrater. Éstos criticarían la “digresión”, la “fragmentariedad” y la “inconclusión” del poeta. Lo curioso es que, mientras que Macià y Perpinyà le dan la vuelta a la primera acusación y sostienen que Ferrater es digresivo, pero que la digresión es una virtud, no un defecto, se muestran incómodos con la acusación de “inconclusión”. Por un lado, dicen, Ferrater no es “inconclusivo” (“el caràcter inconclusiu de Ferrater és inexistent, ja que es tracta de d’una obra perfeta, la constitució de la qual és una treballadíssima miscellània d’estils, interessos i actituds”, 67-68). Por otro lado, que el poema quede “inacabado” bien responde a motivos estéticos⁹⁸ (“la inconclusió del poema és tota una afirmació del quefer literari i del quefer vital”, 67), bien revela una característica metafísica de todo poema (“un poema s’acaba en el darrer vers, però sempre resta inacabat”, 67).

En un estudio posterior, sobre la recepción de Ferrater, Nùria Perpinyà rastrea las numerosas interpretaciones que se ha dado al “inacabado” del título del poema (1997 136-7). 1) Sencillamente, Ferrater no pudo o no quiso terminarlo; está literalmente inacabado. 2) El poema termina de manera truncada, como la vida de su autor. 3) El poema no acaba, sino que “fluye” como la vida humana. 4) El poema sí que está acabado; el título es una trampa irónica para los lectores ingenuos. 5) Ferrater planeaba escribir un segundo poema como continuación. 6) El poema es una petición de matrimonio y sólo lo puede acabar la respuesta “biográfica” de Helena Valentí. 7) El poema no termina de contar la historia de los jóvenes para no restar protagonismo a la relación yo poético-Helena. 8) El poema está inacabado como sus intertextos: *Don Juan* (Byron), *Érec et Énide* (Chrétien). 9) El título es una especie de *captatio benevolentiae* en

⁹⁸ Macià y Perpinyà no contestan a la acusación de fragmentariedad, que quizá identifican con la de inconclusión.

consonancia con el intertexto medieval. 10) El poema ejemplifica la sentencia de Paul Valéry sobre la poesía en general: “un poème ne finit pas; on l’abandonne”⁹⁹. A la lista de Perpinyà, cabe añadir la propuesta de Grilli, para el que el inacabamiento del poema se debe a (11) la incapacidad de reconciliar el yo biográfico-Ferrater con el yo literario (Grilli 44).

Parte de los motivos de la falta de clausura es el problema de la experiencia/memoria del yo poético viejo que apuntaba más arriba. “És determinant en l’home Ferrater el sentiment de vellesa. A mesura que avancen els anys, quan la joventut esdevé un record, Ferrater pren consciència del progressiu envelliment físic i emocional” (Pons Ortega 15). El yo poético quiere restaurar la experiencia de la juventud desde la memoria de un viejo¹⁰⁰ dirigida a una joven: “Faig versos / dient la meva joventut, / però veus que et parlen a tu” (96). El “tú” del poema sería en principio una presencia que pondría límites al texto, el fin o *telos* del poema. Ayudaría a clausurar el fluir del discurso, al otorgar un destinatario específico: “que un vers que no sap a qui parla / sembla aquell que de cap es llança / a una piscina que han buidat / o que invoca l’eternitat” (96). Sin embargo, el desequilibrio es anterior al acto comunicativo que describe el poema:

Somniava a suïcidar-me
[...] però per sota treballava
un quest sinuós, i em portava
vers aquí, vers ara i vers tu,
i vers aquest vers que recull
(*si bé se’n va com les cistelles
de les Danaïdes*) una vella
experiència (95) (subrayado mío, CVG).

⁹⁹ La cita aparece así en Macià y Perpinyà (1986 70) y Perpinyà (1997 137). En realidad, la cita original, en “Au sujet du *Cimetière marin*” (1933) es: “Aux yeux de ces amateurs d’inquiétude et de perfection, un ouvrage n’est jamais *achevé*, --mot qui pour eux n’a aucun sens, -- mais abandonné; et cet abandon, qui le livre aux flammes ou au public [...] leur est un sort d’*accident*, comparable à la rupture d’une réflexion, que la fatigue, le fâcheux, ou quelque sensation viennent rendre nulle” (Valéry 1957, 1497, subrayados en el original). Cuatro años antes, Valéry reflexionaba en términos similares: “Un poème n’est jamais *achevé* -- c’est toujours un *accident* qui le termine, c’est-à-dire qui le donne au public” (Valéry 1960, 553). Cabe notar que la traducción francesa de Ferrater, a cargo de Imbrechts (nombre de nacimiento del poeta belga William Cliff), se titula *Poème Inachevé*.

¹⁰⁰ A los cuarenta años, su vejez es relativa. Puede pensarse también en los poemas sobre la decadencia corporal que Gil de Biedma (n.1929) escribe con menos de cuarenta años.

El “verso” del “Poema inacabat” es una tarea sin término, un “quest sinuós” anterior a la escritura del poema. Lo ilustra con el ejemplo de las Danaides, condenadas en el Tártaro a llenar de agua un tonel sin fondo por degollar a sus maridos. El problema económico de la experiencia consiste en que la amada, si bien se convierte en punto de referencia de la escritura del hombre maduro (“vers aquí, vers ara i vers tu, / i vers aquest vers”), no logra reconciliar al sujeto escritor con la juventud de la época ni consigo mismo. Según desarrolla André Imberechts:

Le poème se trahit lui-même, il fuit son propre sujet. Et la véritable raison de ce que le “conte ne verra pas sa fin” (v. 1118), c’est celle-là. Le poète a refusé d’assumer intégralement son sujet, qui n’est autre que son propre “moi”, et c’est pourquoi le poème reste “inachevé”. (33)

La crisis en su relación con la juventud se traduce, según Imberechts, en una crisis de la subjetividad, ya que se define a partir de una juventud con la que no puede identificarse. Profundizando en los motivos de esa crisis de la subjetividad, Arthur Terry habla de los “poderes de selección” de la memoria, “como si tuviese una vida propia” (1979 xxix). El poema acumula distintos hilos temáticos (ficción de los dos jóvenes, memoria del yo poético, descripción del proceso de escritura, alusiones al poema medieval) que en última instancia no puede reconciliar en una narrativa coherente porque no controla las asociaciones que establece su memoria. Tal y como lo pone, sólo se le presentan conexiones aparentemente arbitrarias entre la memoria de la propia juventud y la experiencia que Helena tiene de la suya:

No sé quin nus subtil us lliga,
tu i el meu temps i aquelles vides
que un dia es van esbatar
prop meu. Sempre l’imaginar
neix així: de sobte se’ns qualla
un pacte d’ombres acabades. (96)

La trama es un lío, un “garbuix de joventuts” (96) (del poeta, de Helena, de los personajes, de la juventud de la generación del poeta, de la de Helena). Las juventudes están ligadas por un nexo que el yo poético no puede conceptualizar (un “No sé quin nus subtil”). La involuntariedad de la memoria con la que trabaja el poeta no le permite delinear personajes con claridad (“ombres”) y no sabe definir cuáles son las relaciones específicas de los personajes. Sus

versos intentan llenar, como las Danaides, un vacío sin fondo. Su juventud, de la que podría hablar, no le interesa; de la de Helena y los jóvenes del 60, que sí le interesa por la promesa política que supone su espontaneidad y su rebeldía (y, en el caso particular de Helena, por la sexualidad), no puede hablar (“són les que conec menys”, 96). El problema de su relación con la juventud provoca una crisis narrativa (no poder reconciliar al narrador maduro con la juventud narrada) a la que la economía deficitaria del poeta sólo sabe responder con la falta de clausura: “Qui conta, no sempre promet / de donar res millor que un dubte” (96). El don del poema no añade información, sino que la disminuye o, al menos, problematiza la información que tenía el receptor del poema.

La duda tiene un efecto negativo y otro positivo (Macià y Perpinyà 150-1). El negativo es la ansiedad que produce ignorar el desenlace, el fin de los acontecimientos, vividos o narrados. En poemas como “No una casa”, “Lorelei”, “Boira”, “Hora baixa”, “De lluny” o, precisamente, “Helena”, está esa ansiedad sobre el desenlace de una relación afectiva, que Macià y Perpinyà (151) rastrean hasta Robert Graves (la duda sobre el desenlace parece importarles en la relación interpersonal más que su contenido o su origen). Pero el valor positivo de la duda me interesa aquí especialmente porque “Poema inacabat” la plantea en términos políticos. A pesar de la ansiedad que provoca, la duda libera de dogmatismos ideológicos (“certituds”) y se convierte una liberación. Ferrater teme a la autoridad institucionalizada (que entiende como forma de pereza intelectual, como veremos). La función del poeta sería disolver las certezas que minan la libertad individual a través de la ironía y de las dudas que plantea:

Jo no corro fires amb mules
per carregar de certituds:
si un dia en tinc, hauré perdut
llibertat de renunciar-hi
i és a ser lliure que em vull hàbil.
(Si vols marxants de certituds,
et diré noms: en sé més d'un) (96-7)

Ferrater no abandona las metáforas económicas: su mercancía son las dudas frente a los “marxant de certituds”, distanciándose de ideólogos de derecha e izquierda (¿está jugando con

una especie de paronomasia visual que explota el parecido gráfico Marx/marxant?¹⁰¹). Las certezas son un impedimento de la autonomía: el yo ferrateriano aspira a renunciar a ellas y, con ellas, al cierre, al acabamiento del poema, si es preciso. Las certezas imponen un sentido fijo sobre la realidad contingente de la experiencia: en lugar de revisar las creencias para que se correspondan a la experiencia, las certezas ideológicas reinterpretan la experiencia para que se ajuste a las creencias. “[la literatura] es un procedimiento higiénico para destruir las ideas ideológicas: es un ácido disolvente. Como a los literatos lo que nos interesa justamente es la observación directa de hombres y mujeres, eso sirve mucho como disolvente de las maneras ideológicas” (Ferrater 2004, 284). La historia que cuenta del yo poético no concluye, porque quizá sólo aporta una duda, pero lo contrario, la certeza, impediría la libertad y, como afirma en uno de los pocos momentos del texto en que el yo no ironiza sobre sí mismo, “és a ser lliure que em vull hàbil” (97). El poema retoma el proyecto que hace explícito desde las primeras páginas, la autonomía crítica del individuo. Sin embargo, el yo poético (maduro, masculino) no se arroga una posición exterior al sistema del que busca independencia. Él es parte del problema y narra la manera en la que se comportó de manera abusiva con otras mujeres. La autonomía que quiere promover es la de un sujeto político específico: “el dret [a fer-se independent] de les filles / que jo no tinc” (84).

La tornada trata sobre todo del inacabamiento del poema, que, concluye el yo poético, es “un ex-vot llefiscós / el que et vull donar per poema” (115): un producto sacrificial. Primero, porque, acabado o no, el poema es un *don*, unas horas consumidas escribiendo versos, que el yo poético ofrece a Helena sin beneficio. Segundo, porque ese don es un exvoto, un *sacrificio* a una mujer joven divinizada. No sin contradicciones (la divinización es otra manera de objetivar a la mujer), el de Ferrater es un gesto crítico: se trata de un sacrificio *a* la mujer, es decir, del reconocimiento de su autonomía frente a la imposición de un modo de vida que hace pasar a la

¹⁰¹ El primer libro de Ferrater recibió pocas críticas, una de las cuales, muy negativa, venía de la revista *Nous Horitzons*, ligada al PSUC (Gimferrer 362).

mujer del tutelaje paterno al del marido. El modelo familiar católico se concibe, dentro de una economía restringida, como “ajuste de cuentas”, como pago de la derrota de la República, que (en principio) abría la posibilidad de formas de vida alternativas: “la factura / que les noies de la sutura [...] van pagar” (112-3). La lógica del sacrificio a una mujer divinizada rompe con la economía restringida que intenta adjudicar un papel controlado a la sexualidad de la mujer, el de madre. Limitar la sexualidad femenina a la maternidad le otorga una función productiva al mismo tiempo que la controla, al asignarle un espacio (doméstico) y un sentido dentro del sistema ideológico franquista¹⁰². La economía general del poema no intenta reducir la alteridad de la mujer y asimilarla en un sistema androcéntrico (haciéndola necesariamente hija, esposa, madre, viuda), sino que los últimos versos del poema despiden a Helena deseando su independencia:

Ara que el cop es veu fallat,
deixa'm que n'acani l'allarg.
Arribaré, amb els tres que em manquen,
al vers mil tres-cents trenta-quatre.
M'en queda un per dir-te adéu:
barca nova, tingues bon vent. (115)

Para terminar, esta cita presenta dos aspectos relacionados con la falta de cierre: la contabilidad de los versos y la última frase del texto, que puede interpretarse como epifonema.

-El largo poema se queda en 1334 versos por decisión del autor, ya que no responde a una forma métrica específica (tercetos encadenados, sonetos, etc.), las estrofas son irregulares y el mismo texto nos avisa desde el principio de que “habla de más”, de que usa más palabras de las necesarias: “digressiu i cursiu / anacolòtic i al·lusiú” (84). La digresión y anacoluto no son “económicos”, si por economía lingüística entendemos una “ley del mínimo esfuerzo”¹⁰³.

¹⁰² La Sección Femenina fue uno de los elementos de la vieja Falange de preguerra que corrió mejor suerte, si no el que más. Fue “la única pieza del antiguo partido que mantuvo la identidad del partido anterior”, según explica Ridruejo (52), que atribuye esa continuidad al capital simbólico del apellido de Pilar Primo de Rivera, “como sacralizada para los los militantes y como intocable para los nuevos ejecutivos” (52). La edición de 1971 de las *Obras* de José Antonio Primo de Rivera están publicadas, precisamente, por la Sección Femenina.

¹⁰³ André Martinet, lingüista estructural que acuña el “principio de economía lingüístico”, se refiere a la tendencia a minimizar esfuerzos y maximizar la efectividad en el lenguaje verbal, por ejemplo, a evitar en la medida de lo posible el anacoluto: *Lo he comprado un coche nuevo. “[D]ésir de communiquer et inertie

Digresión y anacoluto son innecesarios y suponen una economía ineficiente en lo que concierne al uso del lenguaje ordinario (es decir, el lenguaje de las “cartas comerciales”). Sin embargo, el mismo yo poético que se declara digresivo y anacolútico lleva una contabilidad perfecta de los versos. Antes veíamos que Ferrater introduce al poeta, personificación de la economía general, en el seno de una economía restringida. Aquí, en la no-conclusión del poema (“ara que el cop es veu fallat”) efectúa un gesto similar: rige este discurso, que es excesivo (le *sobran* versos, que se pierden en redundancias y digresiones) a la vez que deficitario (le *falta* una conclusión). Pero ese desequilibrio económico se confronta con el discurso de la economía restringida (que no tiene ningún problema contando versos). El óstrakon (“/vols complir tu aquest vers buit?/”, 102) es un problema que pertenece a la economía general. Para la economía restringida, es simplemente un verso más hacia el número total de versos.

Después de unos 1300 versos escritos, el yo poético ha escrito páginas de versos sin llegar a una conclusión y ha decidido desistir y despedirse. Desde el punto de vista de la economía restringida, si quedan cosas por decir, sólo hace falta escribir más versos. Si no se pueden decir, simplemente no se escribe ninguno. Pero el yo poético ni siquiera puede reducir su poema a un tema, porque se le escapa el sentido del poema-exvoto, es decir, no es él el que define el sentido del sacrificio (“Com li van fugint el sentit / d’ell mateix i del seu destí. / A mi em fuig el d’aquest poema”, 107). Ferrater escribe sobre la imposibilidad de decir algo, no sabemos exactamente qué, una negatividad inconceptualizable.

-El último verso (“barca nova, tingues bon vent”) parece cumplir una función similar a la del último sintagma de “Josep Carner”, que citaba al principio de este capítulo. En el breve poema, una serie de paralelismos se interrumpía con un símil: “com una pàtria”. Sostenía que esa

(...) se combinent dans ce qu'on a appelé la loi du moindre effort et que je désignerais plus volontiers comme l'économie” (35). Curiosamente, Martinet tiende a identificar “economía de recursos” y “armonía” de una estructura (Peeters 106-7).

ruptura sintáctica y métrica¹⁰⁴ compensaba la “clausura débil” (el desequilibrio estructural) del poema dándole un tono sentencioso a un sintagma que dejaba muchos interrogantes abiertos. En “Poema inacabat”, se nos anuncia el último verso y su sentido, el de una despedida, creando anticipación sobre el final. Ferrater toma una expresión idiomática (“bon vent i barca nova”) y la transforma en “barca nova, tingues bon vent”. El aislamiento sintáctico del verso y la simetría del quiasmo (nombre-adjetivo, adjetivo-nombre) le dan al verso cierta autosuficiencia. El contenido del verso, más o menos desconectado de la imaginería del poema, refuerza esa impresión, dándole carácter aforístico. La alteración de la expresión original la transforma en un octosílabo, pero también la deslexicaliza: la expresión original tiene un tono de despecho sarcástico que no congenia con el contenido del fragmento en particular ni del poema en general. El “bon vent”, de uso idéntico al “bon vent” francés (pero con connotaciones similares a las de “¡aire!”, como interjección en castellano), se desautomatiza al ser alterado, y pierde el sarcasmo mientras que mantiene la imagen de la barca que se aleja, en consonancia con el tema del “dret a fer-se independent”. El último verso parece un epifonema, una cláusula final que cierra un discurso y lo sintetiza. Pero el epifonema de “Poema inacabat” no cierra ninguna de las narrativas que trata el texto. El yo poético y Helena no se encuentran, no sabemos qué pasa con el “xicot”, el poema no acaba (y ni siquiera se nos explica por qué). El epifonema de “Poema inacabat” repite el propósito original del poema, animar la independencia de Helena, pero lo mantiene como un proyecto, no como obra acabada.

Escritor en un espacio público que no existe

Ferrater era un autor original en el contexto de la poesía catalana de los sesenta. J. M. Castellet llega a hablar de una poesía “voluntàriament construïda contra la poesia catalana del seu

¹⁰⁴ La ruptura métrica al final para enfatizar la relación (resumen, conclusión) de los últimos versos con el contenido del resto del poema es frecuente en poetas en castellano cercanos a Ferrater, como Gil de Biedma (“Vals de aniversario”), Barral (“La cour carrée”) o Ángel González (“A mano amada”). También se encuentra en sus contemporáneos catalanes (“Christmas”, de Pere Quart) o sus seguidores más jóvenes (“Amada Regina”, de Joan Margarit).

temps” (Castellet 2004, 375). Castellet está pensando en Salvador Espriu y Pere Quart (n. Joan Oliver). Junto a Ferrater, son los tres referentes centrales de la poesía catalana de la época pero parten de presupuestos estético-políticos palpablemente diferentes. Una manera de plantear el problema que ayuda a especificar la aportación de Ferrater es la siguiente: Espriu y Quart otorgan autoridad simbólica (prestigio) a una poesía que *expresa* una posición política específica respecto de Cataluña. La poesía de Espriu lo hace de manera alegórica¹⁰⁵; la de Quart, con un tono irónico. La poesía de Ferrater “no els sublima [els fets històrics], com el Riba de *Elegies de Bierville*, ni tendeix a mitificar-los, com l’Espriu de *Cementiri de Sinter* [...] tampoc no els dramatitza ni els converteix en el tema central de la seva poesia [com Pere Quart]” (Castellet 1975, 192). Ferrater se mostró mucho menos claro respecto de su posición sobre la situación política de Cataluña: Perpinyà cataloga las *muy* diversas posturas que se han asignado a Ferrater desde héroe hasta enemigo del nacionalismo catalán pasando por todas las posibles posturas intermedias. “Generalment, les millors garanties d’autenticitat que es presenten són paraules del mateix autor. Uns lectors en citen unes, i uns altres lectors unes altres” (1997 283). Y no sólo se muestra remiso a expresar de manera abierta una posición política (por ejemplo, puede pensarse en la ambigüedad de “La vida furtia”, que puede referirse a la existencia clandestina o a un *affaire* extramatrimonial), sino que quiere una poesía que socave el capital cultural de la poesía.

Siempre polémico, mostró una opinión mucho más clara sobre la situación de la literatura catalana. Desde su punto de vista, era desoladora. En una nota a la muerte de Carles Riba, Ferrater escribe con amargura que Riba era, con Carner y Guerau de Liost, uno de los tres poetas cuya valía hubiera sido apreciada en una sociedad literaria funcional. Por ello, entendía una “sociedad consciente de sus normas éticas y libre en sus juicios estéticos; o sea, consciente de que su primera norma ética es la obligación de preservar e imponer la libertad de sus juicios estéticos”

¹⁰⁵ Para autores como Fuster, el *écart*, el desvío literario de la norma lingüística, era un medio de supervivencia hasta que se permitió la publicación de prensa periódica en catalán, con la aparición de *Serra d’Or* en 1959. “[L]a llengua catalana no tenia altra salvació que la seva literatura, i aquesta literatura, com més “literària” fos, més i millor acompliria la seva missió d’emergència” (Fuster 332-333).

(1986-89). Según Ferrater, esa sociedad no existía. La degradación de las actitudes de los catalanes hacia su literatura deriva en 1) la insularización de los intelectuales y 2) en un culto literario público no a la literatura, sino a la repetición indulgente de convenciones sociales sobre literatura: “un tibio derrame de blanda emoción de grupo en formas vagas” (189). Pero Ferrater, al decir que *no* es la literatura catalana, deja entrever cuál es el modelo de sociedad literaria que, aunque inexistente, lo guía: una cuya norma ética sea la libertad (del juicio en general y del juicio estético en particular).

Para Hannah Arendt, debemos buscar la teoría política de Kant en su teoría sobre los juicios estéticos. ¿Qué relevancia tiene el juicio estético para un espacio de encuentro y debate? El juicio estético no parte de ideologías preconcebidas, sino de la percepción del objeto tal y como se nos entrega (1982-56). El juicio estético no puede imponérsenos de manera heterónoma: depende de nuestra reacción al objeto, de placer o disgusto. El juicio estético es argumentativo y comunicativo: porque nos sabemos miembros individuales de la audiencia que estudia ese objeto, somos conscientes de que, por muy claro que lo tengamos, nuestro juicio estético es necesariamente individual y debatible. Al mismo tiempo, esa comunicabilidad nos sitúa en el seno de una comunidad (72-74).

Ferrater se queja en la carta sobre Riba de la inexistencia de una comunidad así, que facilitara la producción de juicios estéticos autónomos. En público, la sociedad catalana de la época parece imponer un gusto gregario¹⁰⁶. ¿Cabía la posibilidad de un espacio privado para el ejercicio del juicio crítico? Illas propone que el modelo de espacio público ferrateriano es la tertulia literaria: la *soirée* como lugar de intercambio y debate de intereses literarios. En un espacio público distópico que impide la comunidad de individuos críticos hasta en temas artísticos, el juicio crítico se subsume en espacios privados. Se trata de espacios aislados en los que pasar la noche en vela, hablando, discutiendo:

¹⁰⁶ Ese mal es, para Arendt, endémico de la sociedad de masas. Hasta cierto punto, autores como Valente o Bolaño desarrollaron una poética basada en la poesía y lo poético como “rechazo” del gusto hegemónico. Ver capítulo 4, especialmente la sección sobre *Los detectives salvajes*.

The tertulias were a form of intellectual production based on chatter and discussion. No proper material works emerged from these meetings, which had no institutional, academic, or practical base. They remained a dilapidating enterprise, in which language did not produce literary or critical works but disintegrated as soon as the conversations ended. Under Franco's social control, the tertulias became one of the few and relatively safe ways to carry on a cultural life not dictated by the regime. And yet, even these clandestine gatherings had to eventually be cancelled because of the risk of being caught by the police. (Illas 474)

Incluso si eran un refugio contingente de libertad y de “inteligencia crítica”, como Ferrater explicaba sobre el trabajo no-productivo del intelectual, las tertulias se sostenían a partir de un sistema que perpetuaba la desigualdad. La versión de Carlos Barral está llena de ambivalencia:

Éramos, sin darnos cuenta y sin llamar mucho la atención, lujosamente decimonónicos, como si el país hubiera guardado para nosotros, en algún pliegue de su arrugada historia reciente, una posibilidad de experiencia provinciana y liberal, que llevábamos con nosotros como un talismán y que transformaba el enderredor. El nuestro era un ocio sin culpa en un contexto en el que sólo la miseria y la desesperación eran inocentes, un ocio hincado en la curiosidad intelectual anárquica y en la fantasía. (240)

En un entorno político que inhibe el libre intercambio de opiniones en el espacio público (y en el que, por tanto, ese debate argumentativo difícilmente puede influir sobre las decisiones políticas), la soledad del creador de la *obra* y el individualismo polémico del juicio estético, aunque no son suficientes para establecer una comunidad política democrática (no pueden pasar de la *obra* a la *acción*) tiene en algunos momentos un valor político. Como la mesa con la que Arendt ejemplifica el espacio público, el juicio estético libre individualiza al sujeto y al mismo tiempo lo introduce en una comunidad. La obra (*work*) de arte implica un momento de libertad para el artista, que se “aisla” (*isolates*) de los otros, pero también un momento de presiones externas, para poder construir. “This isolation from others is the necessary condition for every mastership which consists in being alone with the “idea,” the mental image of the thing to be” (1958 161). La soledad que impide la asimilación de la persona creadora en el sistema es también la que impide la participación con los otros. Frente al aislamiento del artista o el artesano

(*isolation*), la soledad (*loneliness*¹⁰⁷) es una de las claves del totalitarismo: no sólo separa a la persona de otras personas, sino también del mundo del artificio humano (Arendt, 1975: 475-77).

¿Puede hablarse de aislamiento en el caso de Ferrater? Hay instancias que parecen romper con ese tipo de soledad, pero no se constituyen en comunidad política: una es la relación con las mujeres, de carácter privado y, a menudo, definida por la distancia entre sujeto-escritor masculino y objeto-descrito y ausente femenino; otra son las personas que incomodan al yo-poético y que le impiden leer la carta de Helena como quisiera. En el primer caso, los otros están ausentes; en el segundo, los otros son una presencia molesta que interrumpe la comunicación (sentimental). La excepción sería, de nuevo, Helena, como representante de una comunidad política bulliciosa e inquieta, pero aquí es el yo poético el que se define por no participar de ella.

Illas lee la ambigüedad de “La vida furtiva”, que puede referirse a la lucha clandestina o a un *affaire* extramatrimonial, como la demostración de que un *affaire* implica la lucha antifranquista ante la imposición del matrimonio católico como único estilo de vida posible: “The fact that the poem could refer to a political conflict and a domestic dispute at the same time reveals how the dictatorship operates with the same inquisitorial techniques that sustain the institution of marriage” (481). La ambigüedad política de Ferrater puede leerse además de otra manera: donde el franquismo intenta permear todos los ámbitos de la vida de la población, una intimidad no politizada preserva un espacio individual desde el que es posible el juicio crítico (incluido el juicio crítico sobre uno mismo y la propia obra), negarse a asumir como propios los valores sociales, afectivos y políticos del sistema político hegemónico e instalarse en todo momento en la duda y la incertidumbre. En ese sentido, la retirada a un espacio privado de “obra” puede suponer un ejercicio de resistencia indirecta (una “emigración interior”), a condición de no olvidar que ese espacio es una introyección del espacio de acción política: “flight

¹⁰⁷ Aquí, sigo la traducción española de *Los orígenes del totalitarismo* (1974: 574-580). Arendt distingue *isolation*, *loneliness* y *solitude*, que Guillermo Solana traduce como “aislamiento”, “soledad” y “vida solitaria”.

from the world in dark times of impotence can always be justified as long as reality is not ignored, but is constantly acknowledged as the thing that must be escaped” (Arendt 1970, 22)¹⁰⁸.

Arendt toma la imagen de los “tiempos oscuros” de Bertolt Brecht, cuya poesía Ferrater conocía bien y del que decía haber aprendido la elipsis y la ironía (Ferrater 2004 278). Según Arendt, cuyo acercamiento siempre delata influencias fenomenológicas, la oscuridad consiste en que, ante la desaparición moderna del espacio público, no tenemos un lugar en el que ejercer la acción pública ante los demás. Las metáforas de Ferrater también se refieren a una crisis fenomenológica, pero enfatizan no la luz, sino la claridad, la visibilidad de la “forma” de lo real: la claridad de la “carta comercial”, el rechazo de las “formas vagas”... En unas notas de lectura sobre Peter Weiss, Ferrater identifica la ideología y el dinero como filtros de la realidad. Son una “pringue en las superficies”, una “niebla tras la cual se alejan los objetos” (1986 199). La literatura (frente a la ideología) depende de la “observación directa” de la realidad. “El ideólogo generalmente es un distraído que no se fija en el comportamiento de la gente, va como alucinado” (2004 284). Frente a ese pringue, el arte funciona como disolvente. Al hablar de un divorcio, uno de sus poemas describe: “Tot normal, en un món ben cimentat: / cert, però, que d’esclertes per al cuny / líric i personal, se n’obren sempre” (24). Lo personal y lo lírico encuentran grietas con las que penetrar y desestabilizar sobre lo que se presenta como realidad coherente. Donde Max Aub proponía en *Diario de Djelfa* el libro de poemas como un lugar de encuentro de distintas experiencias, Ferrater subraya que distintas experiencias son en última instancia irreconciliables. Son dos vías desde las que intentar recuperar la participación en una comunidad política: Aub busca el reconocimiento político de un colectivo que había sido sometido a una existencia abyecta; Ferrater busca el reconocimiento de una existencia autónoma y plural. El modelo de ciudadano que imagina Aub enfatiza que los prisioneros del campo de concentración se sienten a la mesa con los demás; el de Ferrater enfatiza que cada asiento es distinto de todos los demás.

¹⁰⁸ Tiffany (2009: 233-235) se refiere a Arendt y desarrolla esta tesis.

Uno de los mecanismos que inhiben la pluralidad es la teleología. “España es, sobre todo, una unidad de destino”, (Primo de Rivera 564), dice el documento fundacional de Falange Española. Un destino singular puede encarnarse en una nación (España), una idea (la Libertad, la Historia), una religión (nacionalcatolicismo), etc. En el totalitarismo, el Estado no es un lugar de debate permanente y de mecanismos de control del poder (separación de poderes, libertad de prensa, etc.), sino el medio con el que hacer realidad un *telos*, que legitima la exclusión de elementos (materiales, legales, humanos) que lo impiden. La de Ferrater es “una visió de l’existència que exclou per complet qualsevol idea de finalitat” (Terry 2004, 124). El “Poema inacabat” conspira contra los *teloi* que se dan por descontados en la economía (el beneficio), la sociedad (el matrimonio) e incluso la literatura (el fin del poema). Los distintos desequilibrios que se despliegan en el poema (económicos, generacionales, de género sexual, narrativos), se insertan dentro de narrativas cuyo fin o destino combaten. El trabajo poético no persigue un fin económico, sino que es un fin en sí mismo: un fin que incluye el combate contra la finalidad. El matrimonio y la maternidad no son las únicas metas de una mujer. El poema no puede llegar a su fin. Ferrater muestra una manera de preservar un espacio abierto a la conciencia crítica, pero es consciente de que la apertura de ese espacio tiene como condición no clausurar el diálogo con una propuesta política específica como *telos*. En el “Poema inacabat”, el trabajo improductivo, el “dret [a fer-se independent] / de les filles que jo no tinc”, este “monyó de poema”, son las formas que toma la articulación de la apertura, el “cuny líric” que resiste un destino singular y monológico y abre la posibilidad de contestación.

Capítulo 4.

Roberto Bolaño: la retirada de lo poético

La vie est absente.
Rimbaud, *Une saison en enfer*

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
Fuir! là-bas fuir! [...]
Mallarmé, "Brise marine"

“Voy a contarles algo sobre el honor de los poetas”. Muchos de los testimonios de la sección 23 de *Los detectives salvajes* (LDS) comienzan así. Los personajes que comparecen en dicha sección plantean la relación entre literatura y política. La frase que se repite es una referencia a la antología francesa de poesía comprometida contra el fascismo durante la Segunda Guerra Mundial, *L'honneur des poètes*. Personajes con reminiscencias obvias de personalidades del mundo literario español de los noventa aluden a esa antología mientras nos dan su versión, siempre idiosincrática, del valor social de la poesía.

El contexto es la Feria del Libro de Madrid como un escenario que concretiza la relación entre literatura y mercado. A pesar de su intento de defenderse, los testimonios no revelan la alianza entre la creación literaria y la conciencia política, sino la racionalización de su servidumbre para con el mercado, en distintos grados de cinismo o complicidad. La presunta afirmación del “honor de los poetas” revela su “deshonor”. La referencia a *L'honneur des poètes* en LDS se puede yuxtaponer a la referencia a Benjamin Péret en *Amuleto* (92), que en *Le deshonneur des poètes*, acusó a Eluard de impulsar con *L'honneur...* el abandono de la vanguardia y la reducción del arte a la condición de instrumento (propaganda del Partido Comunista). En Bolaño conviven de manera irónica, aliados accidentales o rivales a muerte, el honor y el deshonor de los poetas. Incluso poetas que despiertan la admiración de los espíritus más

independientes (Carlos Wieder, en *Estrella distante*) pueden ponerse al servicio de las fuerzas represivas del Estado.

Voy a estudiar la representación que Bolaño hace de la función de la poesía y los poetas en referencia a la historia y cultura españolas del siglo XX, como terreno acotado pero que es coherente con el resto de su obra. Es aquí de interés por tres motivos. Primero, Bolaño se ocupa de acontecimientos políticos que ya he trabajado en capítulos anteriores (Guerra Civil, Segunda Guerra Mundial, dictadura) desde una época muy diferente (posterior a la propia Guerra Civil, la Guerra Fría o la entrada de España en la UE, por ejemplo), que añade un estrato más a la interpretación de esos momentos históricos. Segundo, Bolaño ataca de manera sistemática y agresiva una identificación fácil de nación y literatura. Aunque también deba cuestionarse cualquier adscripción fácil a una “República Mundial de las Letras”, catalogar a Bolaño como autor chileno, mexicano o español desvirtúa las condiciones de producción de su obra. Tercero y último, es un autor que usa la narrativa para examinar de manera consciente la condición de la poesía en un presente político complejo, que arrastra la marca del autoritarismo político del pasado.

Junto con México y Chile, España es uno de los escenarios principales en los que Bolaño sitúa su narrativa, probablemente por motivos biográficos. Aunque las tres temáticas están presentes en cada una de sus novelas, podemos plantear que en el México de los setenta, Bolaño sitúa la confraternización de poetas jóvenes en los márgenes de la industria cultural; Chile es fundamentalmente el escenario del Golpe de Estado de Pinochet y del estallido de violencia totalitaria cuyo impacto emocional y político perciben todavía sus personajes; España es el lugar del exilio y en el que su lugar desplazado le permite examinar la situación de la literatura y su función social contemporáneas. Sin embargo, es necesario recordar que una partición así funciona sólo a grandes rasgos. Los personajes de Bolaño desafían constantemente un sentido nacional de la literatura, la política o la identidad. Una correlación similar entre temática y nación también es descartable, entre otros motivos, porque Bolaño encuentra continuidades causales entre las tres

temáticas descritas. La tensión irresuelta entre literatura y política, atraviesa distintas épocas y espacios: auge de movimientos antidemocráticos en Francia, España o Alemania, guerra sucia en Latinoamérica o el predominio de un modelo socioeconómico neoliberal en México y España.

En este capítulo, analizaré primero cómo funciona en Bolaño el desplazamiento espacial de lo poético para intentar determinar de qué sirve a Bolaño el uso idiosincrático y recurrente de las figuras del poeta y la poesía. Según mi lectura, Bolaño usa una serie de motivos recurrentes al describir la situación contemporánea de la poesía: melancolía y desaparición. La melancolía por la desaparición de una comunidad de poetas contraculturales identificados con una versión de la vanguardia que reunía rebeldía estética, política y personal. Ante el sentimiento de derrota de la vanguardia, la poesía tiende a seguir una de dos vías: someter su energía transformadora a la normalización impuesta por el sistema hegemónico o mantenerse en constante desplazamiento en los márgenes del capitalismo. Ninguna de estas alternativas conciben la poesía como presencia, sino como elemento del que sólo se puede escribir como siempre-ya ausente.

Para ello, me referiré a personajes, escenas e imágenes de los momentos de las novelas de Bolaño que aluden a España o se desarrollan en ella y describiré las condiciones a partir de las cuales la poesía se retrae. En *Monsieur Pain* Bolaño usa a César Vallejo y la Guerra Civil española como ilustración de la suerte de la vanguardia. En *La pista de hielo* me centraré en la idea de melancolía, en la que un ex-poeta chileno en España ayuda a un amigo desasistido cuyo regreso del pasado lo incomoda porque le recuerda un estilo de vida traicionado. En *Amuleto*, Auxilio Lacouture describe la ocupación militar de la UNAM y el destino trágico de la generación de poetas jóvenes de los setenta, problematizando las ideas de espacio público y espacio privado, de ocultación y de exposición. En “La parte de Amalfitano” (segunda sección de 2666), el protagonista cuelga un libro de Rafael Dieste de las cuerdas de tender, imitando a Duchamp, y transforma su relación con la forma “libro”. Aunque las estudie por partes, la vanguardia perdida, la melancolía, la relación incómoda de lo privado y lo público y la problematización de la narrativa de la violencia, son aspectos constantes de la obra de Bolaño,

importantes para conceptualizar la medida en la que su estética implica una apuesta política. Dejaré para el final *LDS*, porque creo que es la tematización más continuada del cuestionamiento de la suerte de la poesía en la narrativa de Bolaño. En esta novela me detendré en tres aspectos: 1) España en relación con dos exilios: el de españoles a México tras la Guerra Civil y el de latinoamericanos a España durante la Guerra Sucia; 2) España como centro de la industria literaria en español durante el auge del neoliberalismo; 3) El ausentamiento de lo poético, que sobredetermina la trama de la novela.

En la última parte del capítulo, intento interpretar este ausentamiento a la luz de la filosofía política contemporánea. Algunos críticos consideran que el carácter melancólico de los personajes de Bolaño, incluida su relación con la poesía, implica inmovilismo político. A pesar de ello, creo que la “retirada” de lo poético, el desplazamiento constante al que Bolaño somete la presencia de la poesía, nos permite plantear una crítica al presente político. Con la expresión “retirada de lo poético” quiero establecer una analogía en el terreno literario con lo que Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy llaman “retirada de lo político” en el de la filosofía política: la fijación de las novelas de Bolaño con poetas y poemas ausentes es también la fijación con una alternativa a un capitalismo que parece abarcar la totalidad del globo sin alternativas. El espacio de la poesía es un espacio “otro” que nos impulsa a imaginar un afuera desde el que lo político no sería una herramienta de gestión de recursos materiales y personales, sino un espacio público de debate y deliberación a partir del cual una comunidad política puede disputar las metas, los medios y los participantes que la constituyen.

Las trazas de la poesía en las novelas de Roberto Bolaño

1. *Monsieur Pain*:

Bolaño publica *La senda de los elefantes* en 1984, escrita a principios de los 80 y ganadora de dos premios “de provincias”. En 1999, después de obtener éxito con *Historia de la literatura Nazi en América* y *LDS*, la vuelve a editar como *Monsieur Pain*, esta vez en la editorial

Anagrama. La trama principal transcurre en pocos días de 1938, lo que la convierte en la primera historia, cronológicamente, del universo narrativo de Bolaño.

Los únicos cambios importantes son el cambio de título y la adición de un epílogo con una breve descripción del destino de los personajes principales. En la edición de 1999, es este epílogo el que preserva el título original (“Epílogo: La senda de los elefantes”). El grueso de la novela es el diario de Pierre Pain, francés, veterano de la Gran Guerra, hipnotizador mesmerista, al que le encargan la curación de un peruano enfermo, aquejado de un hipo incurable, que resulta ser César Vallejo, recién regresado de la Guerra Civil española. Unas fuerzas misteriosas impiden que Pain tenga acceso al paciente. Termina enredado en una trama de espías franquistas, con los que colabora un condiscípulo de Pain aplicando sus artes mesméricas al interrogatorio de prisioneros republicanos. Pain sólo logra acceder una vez a Vallejo y no obtiene una explicación satisfactoria de su enfermedad o de los obstáculos que impidieron que lo tratara.

Sin dar referencias específicas, Bolaño explica en el prólogo que “casi todos los hechos narrados sucedieron en la realidad” (*MP*, 12). Posiblemente, los inspire un pasaje de las memorias de Georgette de Vallejo, en el que están ya presentes el nombre del mesmerista, o las teorías conspiratorias que sugiere el texto: “¡Sin avisarme, le han impedido [a Pierre Pain] entrar! Sólo lo sabré muerto Vallejo... Hoy día, como entonces, tengo que decir: voluntaria o involuntariamente, han hecho lo que había que hacer para matar a Vallejo” (de Vallejo 130-131). Pero Bolaño no enfatiza la inspiración histórica de su narrativa. Vallejo cumple fundamentalmente una función simbólica y representa una figura en la que conviven la vanguardia estética y la vanguardia política.

En la ficción de Bolaño pueden encontrarse una serie de figuras que cumplen una función similar y simbolizan la derrota de la vanguardia política y estética ante el ascenso del fascismo durante los años treinta. Puede trazarse una conexión con personajes como Rafael Dieste (del que hablaré cuando me refiera a *2666*), Pedro Garfias o León Felipe (sobre los que volveré), que aparecen en novelas como *LDS*, *Amuleto*, o *2666*. Son símbolos de una época perdida de

esperanza en un proyecto estético y político progresista. A través de ellos, Bolaño conecta acontecimientos históricos importantes con sujetos que no pudieron haberlos vivido, como hace con Vallejo, que representa la Guerra Civil española, y Pierre Pain, que solo la conoce por la prensa.

Lo curioso es que estos personajes pueden presentar también dos características presentes en el Vallejo de *MP* y que en Bolaño caracterizan los problemas que la poesía tiene para hacerse presente: la inaccesibilidad y la crisis del lenguaje. Inmóvil en una cama misteriosamente recóndita de una clínica siniestra, Vallejo es análogo a Cesárea Tinajero, autoexiliada del poder político de la Revolución Mexicana, en una aldea del desierto de Sonora; o a Auxilio Lacouture, encerrada en los lavabos de la UNAM, temiendo por su suerte. Por otro lado, el único síntoma de Vallejo es un caso incurable de hipo. Todos ellos son poetas “desplazados” (de Perú, a España y a París; del D.F. al desierto; de Uruguay, al D.F.) que, durante el tiempo de la trama, permanecen estáticos mientras otros personajes se movilizan en su búsqueda. Debido al hipo y a su debilidad, Vallejo apenas pronuncia dos o tres palabras ininteligibles. Bolaño plantea una situación ridícula: su Vallejo es ya un poeta sin lenguaje. Sólo puede ser identificado ahora como poeta por los otros. No puede afirmarse como poeta (no puede decir “yo soy poeta”) ni puede componer poesía que le permita ser reconocido como poeta (su enfermedad le impide escribir un texto que Pain o el lector puedan reconocer como un poema). Pierre Pain no descubre la ocupación del enfermo hasta el mismo funeral. Vallejo es uno más de los autores de este universo que enfrentan a la poesía con la desconfianza o la ruina del lenguaje: Cesárea Tinajero y Juan García Madero (*LDS*), y sus poemas gráficos; Auxilio Lacouture, comiéndose los poemas que había transcrito; Amalfitano, colgando de la cuerda de tender el *Testamento geométrico* de Rafael Dieste. Como símbolo, Vallejo amalgama poesía, derrota, enfermedad y crisis de los medios simbólicos (lenguaje), claves de la literatura de Bolaño (ver la sección sobre *LDS*).

Cuando la nieta de Trotski va a la redacción del suplemento cultural de *El Nacional* para entregarle a Juan Rejano unas traducciones, los jóvenes Lima y Belano la persiguen para hablar

con ella. El personaje secundario que nos cuenta la historia piensa (“sovietizando” el nombre de Juan Rejano, ex-miembro del PCE): “Nunca más iban [Lima y Belano] a estar tan cerca del Partido Bolchevique. Probablemente nunca más querrían estar tan cerca. Pensé en don Iván Rejánov y sentí que el pecho se me llenaba de tristeza. Pero también de alegría, carajo” (326). Rejano o Vallejo ejercen de mediadores entre el narrador y la Guerra Civil como un conflicto cuya importancia simbólica afecta a un mesmerista francés o a un joven mexicano de los años setenta. Nos ponen en diálogo con un momento histórico y estético (años 20 y 30) que, no siendo el predominante en las narrativas de Bolaño (que privilegian los años 60-70 y 90-00), es una de las obsesiones de muchos de sus personajes. Pero al mismo tiempo son un indicio de que en el poeta vanguardista derrotado, marginado del espacio público e incapaz de articular un lenguaje autónomo está el origen del significado político de la poesía en la obra de Bolaño.

La especificidad de la figura de Vallejo frente a la aparición de otros poetas coetáneos (inspirados o no en poetas reconocibles) estriba en su estado físico. La presencia material, corporal de Vallejo es la de un enfermo inaccesible, que deviene centro mudo de la peripecia. Donde Cesárea Tinajero es inmensa y protectora (“la pistola en la mano del policía apuntando a la cabeza de Ulises, y vi a Cesárea, vi la mole de Cesárea Tinajero que apenas podía correr pero que corría, derrumbándose sobre ellos” *LDS* 640) Vallejo es pequeño y agoniza. La enfermedad que lo postra en cama, primero, y acaba con su vida, después, es muy particular. Resiste la descripción específica: “escapaba a cualquier descripción, siendo al mismo tiempo a la medida de cualquiera, como un ectoplasma sonoro o como un hallazgo surrealista” (*MP* 62). Pain ni siquiera presencia su muerte o su entierro, del que le informan inopinadamente. Después de morir olvidado y pobre (y quizás perseguido por espías internacionales), lo entierran con discursos de Aragon y “famoso” después de todo, como añade el interlocutor de Pain “con una sonrisa de entendido” (152) justo al final de la sección principal de la novela.

Según la novela, la causa, desconocida, de su enfermedad no es natural ni orgánica. Su mal se debe a una dolencia “metafísica”, independiente de su cuerpo: el hipo tenía “su origen en

sí mismo [...] ajeno al cuerpo de mi paciente, como si éste no sufriera al hipo, sino que el hipo lo sufriera a él” (62-3). El síntoma tiene un grado de autonomía superior al del sujeto: la debilidad extrema de la subjetividad de Vallejo hace del hipo la sustancia y de Vallejo el accidente. El desarrollo de la novela sugiere que a Vallejo lo afecta un mal existencial, producto de la derrota del lado republicano y que fuerzas aliadas con el franquismo conspiran para evitar su tratamiento.

Al margen de la descripción ficcionalizada que Bolaño hace de la enfermedad, Vallejo es el poeta que no sobrevive a su compromiso con la ideología poética y estética que Bolaño idealiza. Esa caracterización, y el misterio sobre las causas precisas de la enfermedad Bolaño, le permiten trazar una analogía entre su estado de salud y el proyecto cultural que representa. Las teorías sobre su enfermedad incluyen: malaria, tuberculosis, sífilis, etc., pero también “tipología” (la muerte de Vallejo, en Viernes Santo, reproduciría la de Cristo) o “mal de España” (Hart 264-265, Franco 255-256). Bolaño parece explotar una versión idiosincrática de ésta última. Cuando se encuentra con su rival, otrora colega, el mesmerista Pleumeur-Bodou, que pone el mesmerismo a disposición de los servicios de inteligencia franquista, Pain tiene una revelación: “el sudamericano va a pagar por todos” (128). El mal metafísico de Vallejo podría venir del auge del autoritarismo político, pero la narrativa de Pierre Pain deslocaliza el evento político (aunque no a la víctima): son frecuentes las interpretaciones que encuentran repercusiones simbólicas globales en la Guerra Civil española. El traslado de Vallejo de Perú a París, pasando por España, es el primero de los desplazamientos que van a protagonizar los poetas de Bolaño.

1. 2. La pista de hielo:

En *La pista de hielo* (PH, 1993) se alternan tres puntos de vista en breves capítulos, siempre en el mismo orden: el de Remo Morán, chileno, próspero propietario de un bar y un camping en Z. (que parece estar cerca de Girona, según se interpreta de las aspiraciones políticas del rival de Enric Rosquelles); el de Gaspar Heredia, mexicano, inmigrante ilegal, que acepta el

puesto de vigilante en el camping de su amigo Morán¹⁰⁹; y el de Enric Rosquelles, político arribista catalán, enamorado de Nuria, una patinadora artística local, amante de Morán. Rosquelles malversa fondos públicos y construye en un castillo abandonado una pista de hielo para Nuria. Mientras tanto, Heredia se ve atraído por Caridad, una joven sin hogar que duerme con su única amiga en el mismo castillo abandonado. Cuando la amiga de Caridad aparece muerta en la pista de hielo, se sospecha de Enric, Caridad o Nuria. Heredia protege a Caridad; Morán, a Heredia; Enric, a Nuria. Enric termina yendo a prisión por desfalco y malversación de fondos, pero logra prosperar colaborando en los proyectos políticos del alcaide de la cárcel.

El contexto y la investigación del crimen es el hilo conductor de los tres testimonios que, sin embargo, divagan continuamente, más pendientes de las tensiones entre personajes que del esclarecimiento del crimen (Fisbach 172). En un momento autorreflexivo de la novela, Morán nos explica que la novela (o, al menos, su testimonio) es el intento de convencer al lector (y quizá a sí mismo), de que no hay una relación de causalidad necesaria entre la turbulencia de su pasado poético y la violencia sin sentido del crimen que nos cuenta la novela: “¡De la calle Bucareli, en México, al asesinato!, pensarán... El propósito de este relato es intentar persuadirlos de lo contrario...” (9).

Al comienzo de la trama, Heredia es un inmigrante ilegal empobrecido. En cambio, el éxito económico de Morán es una inversión del mito del “indiano” en la literatura peninsular con la que juega la novela. A Morán le preocupan los fantasmas que pueda despertar en él la llegada de un resto de un pasado que quisiera olvidar. Aunque la novela se desarrolla íntegramente en Z., la relación de Morán y Heredia está determinada por su pasado común como jóvenes poetas en el México de los años sesenta y setenta. Introducen por primera vez en Bolaño varias de las características que luego atribuirá a personajes como Arturo Belano (*Estrella distante*, *LDS*) u

¹⁰⁹ Sus trayectorias son similares a las de Arturo Belano y Ulises Lima (*LDS*), a su vez trasuntos de Roberto Bolaño y Mario Santiago (al que está dedicada *PH*). Las biografías de Bolaño/Santiago, Belano/Lima y Morán/Heredia presentan paralelos (exilio, poesía, camping...) pero los detalles varían en cada caso.

Óscar Amalfitano (2666): juventud en la Latinoamérica de los setenta, víctimas de la represión política, exilio europeo posterior (Marras 97).

La relación de Morán y Heredia se basa en la amistad juvenil compartida en los bares de la calle Bucareli y la Avenida Guerrero en México. “Lo vi [a Heredia] por primera vez en la calle Bucareli, en México, es decir en la adolescencia, en la zona borrosa y vacilante que pertenecía a los poetas de hierro. [...] Todos éramos adolescentes, adolescentes bragados, eso sí, y poetas, y nos reíamos” (9). La novela comienza con la imagen que Morán tiene de Heredia. Es el representante individual de un pasado feliz de gente “enérgica e ignorante, fragmentada e inocente, tal como realmente éramos” (9). A Heredia y, sobre todo, a Morán los embarga un sentimiento insoslayable de pérdida. Aquel tiempo ha pasado sin remedio, por mucho que se añoren la amistad y la inocencia que encarna (como ha pasado la ignorancia: no saber ni esperar la violencia que iban a encontrar). Con los compromisos del trabajo, la familia, etc., que lo obligaron a abandonar la poesía y la militancia, Morán siente que ha traicionado ese pasado.

Morán y Heredia son personajes complementarios. Morán es el “buen” inmigrante (asimilado, dueño de negocios locales, genera empleo...) y Heredia, el “malo” (que rehúsa integrarse, obtener un trabajo, una casa...). Los sentimientos entre ambos son ambiguos. Se han distanciado con el tiempo y la visión de cada uno recuerda al otro sus deseos y sus miedos. Morán se apiada de la precaria situación económica de Heredia: “Admito que en mayo le di trabajo a Gaspar Heredia, Gasparín para los amigos, mexicano, poeta, indigente” (15). Pero también le envidia el hecho de que no haya renunciado al estilo de vida de la juventud poética que habían compartido. Cuando una empleada critica a Heredia y su fijación con la poesía, que “no da nada”, Morán matiza diciéndose a sí mismo que “[t]enía razón, en el planeta de los eunucos felices y los zombies, la poesía no da nada” (107). Obviamente, la caracterización del mundo en el que la poesía no vale nada dista de ser positiva. Para Morán, hay algo admirable en quien se resiste a vivir según los términos de “los eunucos felices y los zombies”. En el caso de Heredia, es su sensación de desprotección, la necesidad de ayuda, la que lo lleva a acercarse a Morán. Al ver a

Morán llegar a la escena del crimen donde Heredia está paralizado por el shock, piensa: “Tú eres mi padre, pensé, ayúdame” (142).

Ambos eran parte de la poesía contracultural del DF de los 70. Pero ahora Morán escribe novelas, y sólo Heredia continúa con la poesía. La distinta fortuna de uno y otro, y su distinta relación con la poesía, sólo azuza el miedo de Morán a enfrentarse al abandono de los valores de su juventud, a constatar que “se ha vendido”. Morán ha hecho fortuna porque ha sabido separar vida y literatura. A cambio, ha abandonado la poesía. Su transición a la prosa simboliza la “asimilación” a los valores del mercado¹¹⁰, pero también sirve a Bolaño para alegorizar la relación Morán-Heredia en una de las novelas de Morán, *San Bernardo*. Su argumento sugiere que Heredia y Morán son la bifurcación de un mismo camino: Bernardo (no se sabe bien si es “un perro, un santo o un maleante”, 174) reta en sangrientos duelos a todo el que pasa por su montaña. Cuando una ley prohíbe los duelos Bernardo la desoye y lo persiguen:

“Entonces, al final de la novela, ocurre algo extraño: después de despistar a sus perseguidores, refugiado en una gruta, Bernardo sufre una metamorfosis, su viejo cuerpo se divide en dos partes idénticas al cuerpo primigenio. La primera parte escapa hacia el valle lanzando gritos de júbilo. La segunda parte sube pesadamente hacia las alturas de la gran montaña y nunca más se oye hablar de él...” (175).

Bernardo es una transfiguración de los poetas que Morán y Heredia fueron en México. Perro o santo o delincuente, Bernardo siempre se encuentra, en cualquier caso, fuera de convenciones sociales (incluso cuando los duelos eran legales). Cuando su estilo de vida resulta insostenible, se desdobla y los dos Bernardos resultantes se exilian por caminos contrarios. El camino a la montaña supone depresión (“sube pesadamente”); el camino al valle, júbilo por lo que se sobrevive, no por lo que se obtiene (“escapa [...] lanzando gritos de júbilo”). Al principio

¹¹⁰ Bolaño ha descrito en numerosas entrevistas cómo comenzó a escribir narrativa para ganar dinero que dejar a su familia cuando lo diagnosticaron con una enfermedad crónica del hígado. Continúa, de distinta manera, las preocupaciones sobre la posible “normalización” de la economía “anormal” del poeta que desarrolla Ferrater (ver capítulo 3, apartado 1).

de la novela, Morán admira, con una imagen similar a la de su novela, “con qué valor había caminado y caminaba [Heredia] (¡no, corría!) hacia la oscuridad, hacia lo más alto” (16), precisamente en un pasaje en el que explica que su trabajo cotidiano nada tenía que ver con la actividad de Heredia.

Heredia explica cómo la separación entre ambos es ya insuperable. “Remo vino a verme un par de veces. Intentamos, con la mejor voluntad, hablar de lo que fuera, pero nada nos salió bien. El espectáculo fue lamentable. Ni siquiera nos mirábamos a los ojos” (153). Cuando por fin hablan, con toda la torpeza que describe Heredia, la conversación sólo deviene fluida (“fluida, pero triste”) una vez que Morán empieza a hablar de México. Está obsesionado con la época feliz que ha intentado olvidar, y no se da cuenta de que Heredia no siente esa obsesión. Morán habla solo y Heredia escucha taciturno (con ecos del desequilibrio del Bernardo de valle y el Bernardo de la montaña). Morán se lamenta más tarde del fracaso del acercamiento. “Menos mal que no llegamos al extremo de leernos poemas recientes. Tal vez se debiera, por lo demás, a que no existían poemas recientes” (153). Para Heredia, la poesía es un puente entre el pasado de los “poetas de hierro” y su presente. Para Morán, la poesía es una presencia espectral, que se caracteriza por estar ausente. No es sólo que no escriba poemas en el presente, sino que los poemas del pasado también se le escapan, incluso los que quizá haya escrito él mismo:

es posible que haya atraído sobre mí un poco de la mala suerte de la que antes me vi libre... La sangre... El asesinato... El miedo de la víctima... Recuerdo un poema, hace tiempo... El asesino duerme mientras la víctima lo fotografía... ¿Lo leí en algún libro o lo escribí yo mismo...? Francamente, lo he olvidado, aunque creo que lo escribí yo, en México D. F., cuando mis amigos eran los poetas de hierro y Gasparín aparecía en los bares de la Colonia Guerrero o de la calle Bucareli después de caminar de una punta de la ciudad a la otra, ¿buscando qué?, ¿buscando a quién...? (31)

Tal y como lo presenta, la violencia vivida y narrada de forma fragmentaria se asocia con un poema. Se trata, eso sí, de un poema espectral del que sólo sobrevive un recuerdo parcial. Suyo o no, Morán es tan ajeno a su pasado poético que ni siquiera recuerda los poemas que escribió. Pero hay un detalle adicional: la mala suerte que lo persigue (al verse envuelto en un asesinato) es el posible retorno de “la mala suerte de la que antes me vi libre”. Esa mala suerte,

cuando fue preso y torturado por el ejército durante el golpe de Estado de Pinochet, sólo se hace explícita mucho más tarde, cuando nos explica que, antes de encontrar el cadáver de la amiga de Caridad, Morán había visto ya dos. El primero, un preso político durante el golpe de Estado de Pinochet, linchado por la policía en el centro de detención en el que estaba preso. Al segundo, asesinado, lo habían encontrado Morán y Heredia en una carretera secundaria al norte de México.

El recuerdo del poema (sea suyo o no) surge del asesinato de Caridad, pero la memoria de Morán asocia los tres cadáveres. Si Morán abría el libro intentando persuadirnos de que no hay una relación de necesidad entre los poetas de la edad de hierro y la violencia, con el poema que no recuerda bien y con la asociación de los tres cadáveres nos sugiere que, en realidad, su generación sí está trágicamente ligada a la violencia política, desde el golpe de Estado del 73 (quizá hasta el feminicidio de Santa Teresa de 2666). Morán cierra este capítulo apuntando esta posibilidad trágica, citando a Hans Henry Jahnn, escritor alemán: “quien encuentra el cuerpo de una persona asesinada que se prepare, pues le empezarán a llover los cadáveres...” (108). Pese a la propuesta implícita del primer testimonio del libro (*no* hay un camino directo de la calle Bucareli al asesinato), el libro sólo logra demostrar que el camino de los poetas de hierro al asesinato (político o no) quizá no lleve al asesinato, pero el asesinato lo acompaña.

La narrativa melancólica de un momento específico de la historia personal de Morán y Heredia es producto de la idealización de la juventud y, por extensión, del lamento de los compromisos de la edad y de los sueños perdidos (el abandono de la poesía). Pero al mismo tiempo la llegada de un poeta desbarata el esfuerzo de Morán por reprimir el trauma de la violencia histórica. La existencia normalizada de Morán, perfectamente asimilado en Z., se viene abajo con la llegada de Heredia, momento a partir del cual se ve envuelto en el asesinato de una indigente y en asuntos de corrupción. La llegada de Heredia revela la violencia a flor de piel que la cotidianidad del “planeta de los eunucos felices y los zombies” apenas logra ocultar.

1.3. Amuleto:

En *Amuleto* (1999), Auxilio Lacouture es una uruguaya en el mundo poético del D.F. Sorprendida en el baño durante la entrada del ejército en la UNAM, pasó trece días allí escondida. Auxilio Lacouture es uno de los personajes más destacados de entre las docenas que nos hablan de las trayectorias de Arturo Belano y Ulises Lima en *LDS*. Como *MP*, el relato está inspirado en otro suceso real (Poniatowska 70, Monsiváis 14). Durante la entrada del ejército en la UNAM tras la masacre de Tlatelolco (1968), una poeta uruguaya llamada Alcira se encerró en uno de los baños.

La novela consiste en un largo monólogo durante el cual Lacouture, una narradora poco fiable, se dirige a veces a sí misma y a veces a un interlocutor implícito (“y esto es todo, amiguitos”, 199) (Solotorevsky 253). La propia Lacouture tiene problemas para decidir qué partes de su experiencia son significativas y qué partes prescindibles, qué es realidad y qué alucinación (o si el detalle insignificante y la alucinación no serán tan importantes como lo significativo y lo imaginado). *Amuleto*, como novela, no persigue la credibilidad de su contenido o del testimonio de Auxilio Lacouture (Sánchez Fernández 140). La memoria de Auxilio Lacouture se mezcla con el momento presente y con el presentimiento del futuro. La “decronología” de la novela está al servicio de una “estética de la inestabilidad” (Solotorevsky 255).

La función de Auxilio Lacouture respecto de los acontecimientos políticos del momento es ambigua: no interviene en ellos, no puede ni quiere hablar por las víctimas de Tlatelolco o el autoritarismo político y sus acciones no se interpretan como relevantes ni representativas de ningún movimiento histórico a gran escala. Llega a hablar de resistencia, como si siguiera la proclama de José Revueltas: “no abandonar el recinto universitario por ningún concepto” (Revueltas 38). Pero éste habla desde la convicción teórica marxista. En cambio, Auxilio Lacouture no está convencida de nada, ni pretende justificar teóricamente su refugio como parte de una causa política. Como el poeta vanguardista hipando en el hospital de *MP*, la historia de Auxilio tiene un costado grandioso (“Yo soy la única que aguantó en la universidad en 1968,

cuando los granaderos y el ejército entraron” 197) y otro ridículo (“Y estaba sentada en el wáter, con las polleras arremangadas” 192).

La novela explota el simbolismo de su postura, sentada en el wáter, con las bragas bajadas y las piernas levantadas sobre la taza: “como si fuera a parir (y de alguna manera, en efecto, me disponía a alumbrar algo y a ser alumbrada)” (33). *Amuleto* da una vuelta de tuerca a la idea de que “la violencia es la partera de la historia”¹¹¹. En *Amuleto*, la violencia que representa la entrada del ejército en el campus universitario está en manos diferentes de las que Marx, Revueltas o el joven Belano, militante de la izquierda latinoamericana revolucionaria, imaginaban.

Auxilio Lacouture tiene una visión de sí misma escondida en los baños de la UNAM, con las piernas en alto como si fuera a dar a luz. Su visión cobra vida: “me sentí como si me estuvieran arrastrando hacia un quirófano [...]. Iba hacia el quirófano. Iba hacia el parto de la Historia” (127). Desea ser ella quien dé a luz, desea ser madre, pero médicos sin rostro la informan de que sólo la llevan como testigo. En el último momento, algo le impide presenciar el parto de la Historia. Cuando llega al paritorio, la visión se hace borrosa “se empañaba y luego se trizaba y luego caía y se fragmentaba y luego un rayo pulverizaba los fragmentos y luego el viento se llevaba el polvo en medio de la nada o de la Ciudad de México” (128).

Al principio de la novela Auxilio Lacouture explica cómo llegó a México en busca de los poetas españoles exiliados tras la derrota de la República. León Felipe y Pedro Garfías (o Juan Rejano, en *LDS*) son una versión menos trágica del Vallejo de *MP*, y conectan al personaje extranjero con otro (español o, en el caso de Vallejo, que estuvo en España) que simboliza la derrota del bando republicano en la Guerra Civil. Se ofrece como empleada doméstica y los

¹¹¹ “La violencia es la partera de la historia” es la versión popularizada de las palabras de Marx que cita Engels en el *Anti Dühring*: “That force, however, plays yet another role in history, a revolutionary role; that, in the words of Marx, it is the midwife of every old society pregnant with a new one, that it is the instrument with the aid of which social movement forces its way through and shatters the dead, fossilized political forms” (Engels web). Aparecen más tarde en el primer libro de *El capital*: “Force is the midwife of every old society pregnant with the new one. It is itself an economic power” (Marx web).

españoles aceptan su ayuda. La avisan de que no merece la pena que se esfuerce demasiado con el polvo de los libros y Auxilio deduce que hay una relación especial entre el polvo y la literatura. El polvo del torbellino de la historia no se podía limpiar de los libros, “porque ese polvo era parte consustancial de los libros y allí, a su manera, vivían o remedaban algo parecido a la vida” (13-14). Se le impone la misma imagen de tormentas que sigue a su (no-)visión del parto de la Historia.

Auxilio descubre a través de su relación con Pedro Garfias (“qué gran hombre, qué melancólico era” 12) una forma melancólica de percibir el mundo que hace suya. Ambos comparten (aunque el lector no lo sabe todavía) la condición de poetas que han debido enfrentarse a una violencia política ante la que estaban inermes. Auxilio explica cómo a veces a Garfias se le perdía la mirada y la posaba con tristeza sobre algún objeto (el jarrón) que ella, después de examinarlo, describe como un objeto sublime que pone al sujeto en contacto con el horror: “si no el infierno, allí hay pesadillas, allí está todo lo que la gente ha perdido, todo lo que causa dolor y lo que más vale olvidar” (28-29) (ver también García 15). Hay una escisión entre el Horror y el lenguaje que lo quisiera testimoniar. El pasado traumático (del que Auxilio tiene sólo una experiencia secundaria, a través de lo que sabe de Garfias o Felipe) se repite cuando Belano vuelve de Chile, después de fracasar en su intento de apoyar al gobierno de Allende tras el Golpe de Pinochet, “todos esperaban de alguna manera que él abriera la boca y contara las últimas noticias del Horror, pero él se mantenía en silencio como si lo que esperaban los demás se hubiera transmutado en un lenguaje incomprensible o le importara un carajo” (69). Si el hipo de Vallejo era el índice de la insuficiencia de los medios simbólicos de la poesía moderna, aquí tenemos un fenómeno complementario, en el que el problema no está en la insuficiencia de la expresión, sino en el carácter excesivo, irreductible al lenguaje, del objeto representado. La escisión entre lenguaje y una experiencia individual de la historia que lo rebasa es la razón por la que a Auxilio se le escapa el parto de la Historia en el último momento de su visión. La violencia política es un elemento excesivo que no puede traducir a un código simbólico estable. La poesía, como un uso

del lenguaje que intenta responder con el lenguaje a aquello que rebasa al lenguaje, es la respuesta que Bolaño intenta ofrecer al Horror. Pero la poesía no es sólo lenguaje para Auxilio Lacouture. Escondida en el baño de la UNAM escribe en papel higiénico todos los poemas que recuerda de memoria por pasar el tiempo. Cuando se deshace del papel higiénico, tirando de la cadena, se dice:

Pensé: qué acto poético destruir mis escritos. Pensé: mejor hubiera sido tragármelos, ahora estoy perdida. Pensé: la vanidad de la escritura, la vanidad de la destrucción. Pensé: porque escribí, resistí. Pensé: porque destruí lo escrito me van a descubrir, me van a pegar, me van a violar, me van a matar. Pensé: ambos hechos están relacionados, escribir y destruir, ocultarse y ser descubierta. (148)

El pasaje contiene dos ideas significativas para la caracterización de la poesía en la novela y en la relación de Auxilio con ella. La primera es que destruir el poema sea un “acto poético”. La segunda, la relación de la poesía (y su destrucción) con ocultarse (y ser descubierta).

Como he señalado sobre el hipo de Vallejo y como insistiré en las secciones sobre *2666* y *LDS*, Bolaño privilegia la poesía de herencia vanguardista que pone en crisis sus medios simbólicos, es decir, aquella que cuestiona de manera material o conceptual sus condiciones de posibilidad. Destruir la poesía es un “acto poético” porque continúa la tendencia del modernismo y la vanguardia a rechazar la obra de arte como un todo completo y sin fisuras, como explica Bürger (80-1). El valor de ese rechazo es que pone en diálogo la estética y la política: la descomposición de la integridad (la tachadura, la fragmentación, etc.) de la obra de arte es un gesto crítico con el que la vanguardia busca el shock del receptor para que reconsidere su relación con el arte y revolucione las relaciones sociales: “[the refusal to totality of the avant-gardiste work of art] is the means to break through aesthetic immanence and to usher in (initiate) a change in the recipient’s life praxis” (Bürger 81). El mismo impulso que impide a Heredia (o Cesárea Tinajero, etc.) adoptar el modelo de vida “normal”, a pesar de que sus actos puedan ser autodestructivos, es el impulso que hace pensar a Auxilio, en un primer momento, que el suyo es un acto poético a pesar de que arriesga con él la vida. Lo es precisamente porque la arriesga.

El problema es que la manera en que decide ejecutar su acto poético amenaza con descubrirla. “Mejor hubiera sido tragármelos”, se dice. Lo intentó, pero sólo había podido comer un pedazo porque no “tuvo estómago” (127) para más. Su cuerpo resiste la incorporación de la escritura ajena como propia, o al menos de su soporte material (aunque los llama “mis poemas” se trata de poemas de poetas canónicos). En la medida que gracias a exteriorizar (haciendo visibles los poemas) la escritura ajena había podido pasar el tiempo escondida en los lavabos, su supervivencia depende de la exteriorización de la escritura ajena. En la medida que el rechazo a ingerir los poemas no depende de su voluntad, es su cuerpo el que demuestra un tipo de otredad.

El acto poético de hacer desaparecer los poemas en el inodoro es la consecuencia lógica de hacerlos aparecer en una tira de papel higiénico, pero es también la práctica poética que puede hacerla desaparecer a ella si la descubren por el ruido de la cisterna. La dialéctica entre lo interior y lo exterior se complica si pensamos en el espacio: el baño de la universidad en el que se encierra Auxilio Lacouture durante el Golpe de Estado es un lugar público. Pertenece a una institución del Estado y, en general, cualquiera puede acceder a él. Al mismo tiempo, es un lugar privado, reservado para funciones corporales (individuales, íntimas, intransferibles) que se hacen a puerta cerrada. Logísticamente, los baños le permiten esconderse, pero el lugar es perfectamente accesible para cualquier militar. Está al borde de ser descubierta durante toda la novela. No está directamente expuesta, pero tampoco segura, en un escenario en el que esconderse puede ser un ejercicio de expresión política y en el que un espacio íntimo adquiere una función pública (como lugar en el que resistir).

Finalmente, Auxilio Lacouture sobrevive y su historia se propaga. De vez en cuando escucha a alguien contar en un café la historia de cuando se encerró en los baños de la UNAM. Esa versión de su propia historia en una esfera pública tradicional (el café como espacio de encuentro en el que discutir asuntos de relevancia política) funciona como un testimonio: una perspectiva individual sobre una experiencia histórica colectiva. Por ejemplo, en otro texto, así es como Poniatowska utiliza la historia de Alcira en *La noche de Tlatelolco*. Alcira se convierte en

un emblema de la resistencia política contra el autoritarismo, en la línea de protesta que quería Revueltas. A Auxilio le incomoda ese uso de la historia. Siente que, aunque sea correcta en los hechos que transmite, hay algo que no termina de reconocer: le falta algo que no son hechos, pero que considera importante para poder entenderla: “lo que había visto” (149), refiriéndose a las visiones apocalípticas de la Historia que se le habían aparecido. El mismo género del libro está en cuestión: la narrativa de Auxilio Lacouture puede parecer otra cosa, dice la narradora justo al comienzo, pero es una historia de género negro o de terror (11) (puede pensarse en el juego con el cuarto de baño como lugar en el que ocultarse en *Blood Simple* o *The Shining*).

La última de las visiones de Auxilio, las que echa en falta en la historia que cuentan sobre ella, se refiere a la suerte trágica de los jóvenes de los setenta, con reminiscencias de “La cruzada de los niños”, de Brecht (*Historias de almanaque* 37-41). Una marea de niños y jóvenes se dirige, cantando, hacia un abismo. Auxilio contempla desde la distancia, impotente, y escucha un canto cuyo son persiste después de que los jóvenes se hayan perdido en el abismo. Auxilio reconoce que la experiencia del testimonio contiene un silenciamiento constitutivo (ver capítulo 2). Simbolizada por la distancia física que separa a Auxilio de los jóvenes en su visión, la brecha entre Auxilio como narradora y la experiencia de los jóvenes poetas latinoamericanos no es sólo la de no haber sufrido de manera directa la violencia política, sino no haber podido participar de esa juventud en tanto que “subjetividad común”, una manera compartida de definirse y de entender el mundo que los constituía como grupo y individuos al mismo tiempo. El canto de los jóvenes en su visión parece un canto épico sobre la Historia (guerra, hazañas heroicas), pero en realidad es sobre algunas pequeñas cosas cuya importancia es sobre todo personal:

Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer.

Y ese canto es nuestro amuleto. (154)

Amuleto escucha desde la distancia, ajena a esa comunidad afectiva. El monólogo de Auxilio es la memoria problemática, desplazada, que intenta preservar una experiencia ajena.

Aunque no comparte con ellos “el amor que se tuvieron entre ellos” (154), ella está con ellos porque ella “tampoco tenía nada, excepto [...] [su] memoria” (51). La superviviente posee los medios de la representación, pero no la experiencia. Lacouture no reproduce, en realidad, el canto de los jóvenes, como *LDS* no reproduce la poesía de la generación de Belano, ni la narradora se une a ese canto, que no le pertenece. Sí lo explica (parece sobre... pero habla de...) y, sobre todo, explica su relación, como narradora, con él: “ese canto es nuestro amuleto” (154).

Esa última frase es el único momento de la novela en la que Auxilio se atreve a hablar en nombre de un sujeto colectivo (“nuestro”), el de los que han sobrevivido a esa etapa de violencia en la historia latinoamericana. El “nosotros” que habla ahí y que quizá interpela a los lectores se define por oposición a la juventud que canta y que avanza hacia el abismo, cantando. La juventud canta a la belleza precaria que representa mientras se dirige al abismo. Su canto protege de alguna manera al superviviente que, a su vez, canta a la juventud perdida en el abismo. Lo que desestabiliza y pone en crisis el discurso de Auxilio (“yo ya no me acuerdo”, “no lo recuerdo con exactitud”, “ya no recuerdo a cuántos lugares fuimos juntos”, “no sé por qué recuerdo aquella tarde”, “si la memoria no me engaña”, “no sé qué digo”...) es lo mismo que la separa de la experiencia traumática: la conciencia de no poder hablar por la víctima.

1.4. La parte de Amalfitano (2666):

2666 (2004) es una novela muy extensa, dividida en cinco “partes”: “La parte de los críticos” (cuatro críticos literarios especializados en el misterioso novelista Archiboldi, en un viaje de autodescubrimiento en Santa Teresa); “La parte de Amalfitano” (un profesor de filosofía que comienza a perder la razón y se preocupa por su hija en la peligrosa Santa Teresa); “La parte de Fate” (un periodista afroamericano encargado de cubrir un combate de boxeo y que se pierde por las calles de una ciudad desorientado y sin saber hablar español); “La parte de los crímenes” (la investigación de los numerosos asesinatos de mujeres jóvenes, durante la que se nos describe con detalle y en un lenguaje frío y objetivo, la localización y estado de docenas de cadáveres); y

“La parte de Archimboldi” (la trayectoria biográfica y editorial del novelista ficticio). Me voy a concentrar en Amalfitano, un chileno que llega a Santa Teresa después de una larga estancia en España. Este personaje es el que conecta la novela de modo más directo con la poesía: por un lado su mujer lo ha abandonado por un poeta loco, encerrado en un manicomio cerca de San Sebastián (en referencia a los *Poemas del manicomio de Mondragón*, de Leopoldo María Panero. Por otro, y este es el aspecto que más me interesa, Amalfitano encuentra entre sus libros un texto de Rafael Dieste, polígrafo al que el narrador llama insistentemente “poeta”, y realiza una peculiar *performance* con él mediante la que expresa su propia crisis existencial.

En 2666, cada personaje se ve transformado al constatar su impotencia ante una realidad histórica que lo sobrepasa: la Segunda Guerra Mundial, la desprotección ciudadana de Santa Teresa, el Once de septiembre chileno. Los personajes se enfrentan a una narrativa de la que sólo perciben fragmentos, sin un sujeto unitario o estable que la clausure: el autor (de las novelas, de los crímenes), el filósofo racional o el periodista como testigo de los hechos. La ausencia de *cierre* se convierte en un motivo de angustia que atormenta a los personajes. La súbita aparición entre sus libros de *Testamento geométrico*, de Rafael Dieste, es el desencadenante del trastorno de Amalfitano. Algo tan simple como no recordar dónde o cómo adquirió el libro de Dieste se convierte en motivo de obsesión: si no sabe qué pasó, ¿cómo va a valorar la posesión de ese libro? ¿Cómo va a decidir si es el detalle crucial que dé sentido a su periplo del Chile de Pinochet, a la España de la Transición, al México de NAFTA?

Para combatir su ansiedad, Amalfitano decide seguir las instrucciones de Duchamp en *Readymade malheureux* (Gamboni 272): colgar el libro a la intemperie para que experimente su propia destrucción, “para ver si aprende cuatro cosas de la vida real” (2666 251). La “vida real” es un entorno destructor, que Amalfitano usa para destruir la integridad del libro. Tanto en el caso de Auxilio Lacouture como en el de Amalfitano se trata de la destrucción de la obra de otros autores. En el caso de *Amuleto*, la destrucción es más activa, directa, mientras que Amalfitano más bien expone el libro a su destrucción. Es un proceso más lento, dejando que el viento la

humedad descompongan poco a poco el papel. Como en *Amuleto*, el personaje saca el texto a un exterior que lo expone a su destrucción en un momento de crisis: Auxilio escribe los poemas que tiene en la memoria, es incapaz de ingerirlos, y los “evacua” por el inodoro; Amalfitano descubre un libro entre sus trastos, y lo saca a la calle.

Colgándolo de las cuerdas de tender, Amalfitano reapropia su relación con un libro cuya extrañeza lo incomoda. No puede construir una narrativa completa y coherente que explique el libro de Dieste, ya que su memoria y su estado mental no le permiten articular una representación estable de cómo adquirió el libro. No puede representar el libro pero puede usar el *readymade* como intervención estética, ejerciendo un papel activo en la transformación tanto de su soporte material (significante) como del mensaje que extrae de él (significado). Como libro (que se lee) su origen se le escapa; como parte de una *performance* de la que es *autor*, Amalfitano recupera un sentido de autoridad.

En los casos de Auxilio Lacouture y Óscar Amalfitano, la exteriorización supone una forma de revelación del sujeto en crisis: los militares, teme Auxilio, pueden descubrirla por el ruido de la cisterna; los vecinos, teme la hija de Amalfitano, pueden pensar que su padre está loco. Amalfitano replica que las casas de los vecinos repiten un gesto defensivo, que no por automatizado resulta más cuerdo que colgar un libro de las cuerdas de tender: “¿Los vecinos, los que ponen trozos de vidrio encima de las tapias? Ésos ni siquiera saben que existimos, dijo Amalfitano, y están infinitamente más locos que yo” (251).

Los personajes de Bolaño se ven expulsados a la “intemperie” (Areco Morales): la negación de un espacio público (en el que se impondrían la crítica, la colaboración y el debate entre iguales), pero también la negación de un espacio privado “seguro” (por ejemplo, ante la ola de feminicidios de Santa Teresa). Lima y Belano, Morán y Heredia, Auxilio Lacouture, Pierre Pain o Amalfitano buscan el primer tipo de espacio, que para ellos adquiere la forma de una comunidad de autores con los que medirse estéticamente, una comunidad que incorpora a distintas generaciones y escuelas como antagonistas (los visceralrealistas contra Paz, Belano

contra Neruda, la “banda de la poesía campesina” contra Ulises Lima, etc.). Los enemigos del espacio público, al que se mira con nostalgia y melancolía, no son necesariamente los rivales de los protagonistas, sino los que mediante la fuerza militar, política o económica procuran imponer su visión y eliminar el conflicto. Van desde asesinos y torturadores como Wieder y el marido de María Canales, al paternalismo de Ibacache (*Nocturno de Chile*) o Lendoiro (*LDS*)¹¹².

La desaparición de espacios públicos y privados efectivos en el mundo de Bolaño no hace que desaparezca el *deseo* de espacios públicos y privados. Los personajes de Bolaño se mueven en espacios que presentan características públicas y privadas, como los baños de la UNAM (*Amuleto*), el camping de *PH*, o el hospital y el cine de *MP*, lugares de tránsito o no concebidos para su ocupación indefinida. El malestar de los personajes procede de que ninguno de esos lugares satisface del todo las expectativas de uno u otro tipo de espacio. Son espacios ambiguos, entre lo público y lo privado, espacios públicos en que los seres humanos realizan funciones corporales “básicas” normalmente consideradas “íntimas”, o espacios públicos al servicio de lo privado. No me refiero al café o al bar, lugares en los que (en nuestra cultura) es habitual el consumo público de alimentos y bebidas y, al mismo tiempo, es habitual tratar temas privados o públicos. Me refiero a actos que desafían el horizonte de expectativas del espacio que los alberga: baños públicos como refugio; la sala del cine como escenario de conversaciones privadas; una propiedad del ayuntamiento, en la que un político corrupto construye una pista de hielo para impresionar a una patinadora. La percepción del lugar y su uso se transforman durante el transcurso de la novela: el hospital se transforma en un escenario de intrigas y espionaje internacional; el baño se convierte en un espacio de resistencia intelectual ante la opresión política; el castillo deviene pista de hielo y, la pista de hielo, escena del crimen.

¹¹² Bolaño reconoce “grados”. Está el “Mal” con eme mayúscula: el artista-torturador, fascinado con la violencia contra el otro, que incorpora como material de su arte. Es el caso de Pleumeur-Boudu (*MP*) y, sobre todo, Carlos Wieder (*La literatura Nazi en América y Estrella distante*) y el sobrino de Archiboldi (2666). Hay otra vía “colaboracionista”, una especie de “banalidad del mal”, en la que se renuncia a la actitud crítica por comodidad, cobardía o conveniencia. Es el caso de Ibacache, varios de los autores de la Feria del Libro (*LDS*) o Lendoiro, o Enric Rosquelles (*PH*).

Amalfitano introduce una variante sobre ese esquema: mientras que Auxilio Lacouture, Belano y Lima, Pierre Pain o Morán y Heredia sólo tienen que preocuparse de sí mismos, Amalfitano tiene la responsabilidad añadida de una hija. No puede, simplemente, asumir como propio alguno de estos lugares intermedios, transitorios, como Auxilio Lacouture, Belano o Gaspar Heredia. Además, Amalfitano no sólo vive en una sociedad sin utopías en la que sólo existe un capitalismo mediocre que anula la excitación del debate público (los “zombis” y los “eunucos felices” de *PH*). Santa Teresa alberga algo peor que el individualismo del capitalismo salvaje: la hegemonía del mercado ha debilitado al Estado hasta el punto de que no hay un mecanismo que garantice la seguridad ciudadana: las víctimas de los asesinatos en serie de Santa Teresa pertenecen al lumpenproletariado (prostitutas) y, sobre todo, a las trabajadoras de las maquiladoras, que han empobrecido la región, debilitado la intervención del Estado en el bienestar público y devaluado el cuerpo femenino. Amalfitano critica los cristales sobre las tapias de los vecinos, pero los cristales son sólo una respuesta distinta que sus vecinos dan a un problema común, ya que Amalfitano se preocupa por la seguridad de su hija ante la ola de crímenes contra mujeres de Santa Teresa.

Las casas de los vecinos escenifican la violencia contra el Otro en los cristales que coronan las tapias. La respuesta de Amalfitano es la opuesta: frente al deseo de encerrarse, de aislarse en una casa fortificada, Amalfitano expone al exterior lo que hay dentro de su casa (terminará sacrificándose para distraer a un policía corrupto y permitir que su hija huya con Fate). La respuesta de los vecinos a la inseguridad ciudadana es un deseo de inmunidad que proteja su interior de la influencia perniciosa del exterior; la de Amalfitano, anticipando el final de este capítulo, el deseo de comunidad: “[Community is not] the subject's expansion or multiplication but its exposure to what interrupts the closing and turns it inside out: a dizziness, a syncope, a spasm in the continuity of the subject” (Esposito 6-7). Los cristales en las tapias y el libro en las cuerdas de tender “estetizan” la ambigüedad entre el espacio público y el espacio privado, en tanto que suponen una transformación deliberada de la *aisthesis*, la percepción a

través de los sentidos. Los cristales sobre la tapia hacen patente la relación de hostilidad hacia el extraño; el *readymade*, la relación de extrañeza de Amalfitano hacia sí mismo (su progresiva “enajenación”). Cada una de las dos estéticas comporta una comprensión radicalmente diferente de lo político.

El libro colgando de las cuerdas de tender es importante porque Bolaño se preocupa de destacar qué quiere que leamos en la elección de *Testamento geométrico*. Primero, la figura de Dieste conecta la peripecia de los personajes con la vanguardia estética y política como ocurre en otros textos. En ese sentido, contempla melancólicamente la comunidad poética perdida de Morán (*PH*) o Belano, pero también la conexión con la vanguardia estética y política de los años veinte y treinta de Vallejo o Cesárea Tinajero. Segundo, *Testamento geométrico* es, al fin y al cabo, un libro del que la muerte forma una parte implícita (“testamento”) de la forma (la geometría) como instrumento de comprensión del mundo. A Amalfitano, la geometría no le ayuda a comprender la realidad, sino que sólo introduce una incógnita más que no sabe descifrar en los diagramas que dibuja con “lógica de adolescente tarado, de adolescente vagabundo en el desierto, con las ropas deshilachadas, pero con ropas” (248) (ver Levinson 182-3). Y, tercero, es un libro sobre la crisis del libro como forma, puesto que tanto *Testamento geométrico* como *2666* problematizan el grado de autonomía del libro y de sus partes.

-En lo que concierne a la vanguardia, Dieste es un autor que, después del César Vallejo de MP, el Juan Rejano o la Cesárea Tinajero de *LDS*, o el Garfias de *Amuleto*, debiera resultarle familiar al lector habitual de Bolaño: escritor de izquierdas, decepcionado con el resultado de un conflicto bélico en el que participó durante los años 20-30 (la Revolución Mexicana, la Guerra Civil). Estos personajes, que varían en profundidad y protagonismo, simbolizan la vanguardia como momento de entusiasmo y renovación en literatura y en política y personifican la melancolía por la pérdida de ese momento. Bolaño se ocupa de darnos un breve resumen, parecido al de una enciclopedia, de la labor artístico-política de Dieste (origen, obras destacadas, labor en las Misiones Pedagógicas, etc.) y de su exilio, parecido al de una enciclopedia. Lo

curioso es que aunque fuera fundamentalmente conocido por su teatro y por la colección de relatos *Historias e invenciones de Félix Muriel*, Bolaño nos presenta a Dieste como poeta. Ya su primera mención es la de “un poeta gallego” (176) y, en la segunda mención, el narrador insiste (“Amalfitano creyó recordar que Dieste era un poeta”, 240), estableciendo la continuidad con los Rejano, Vallejo, Garfias, etc.

Por otro lado, Dieste también sirve a Bolaño para introducir la melancolía por el momento perdido de confraternización con los poetas de una generación. Sin embargo, cada “cofradía heroica” de poetas vanguardistas (Proms 58) se nos presenta en la narrativa de Bolaño como algo siempre-ya perdido, y su idealización es más bien retrospectiva: “La edición del libro había sido posible gracias al concurso de algunos amigos del autor, amigos que quedaban inmortalizados, como si de una fotografía de fin de fiesta se tratara, en la página 4” (239). Amalfitano constata varios detalles que glorifican la amistad: los nombres de los amigos van en mayúscula y el de Dieste en minúscula; al principio, el libro resiste bien la exposición a la intemperie, lo que demuestra que los amigos de Dieste no repararon en gastos. Pero, al mismo tiempo, la interpretación de Amalfitano (“como si de una fotografía de fin de fiesta se tratara”) introduce en esta representación el componente melancólico.

-En lo que concierne al abandono de la geometría, es a partir del encuentro de *Testamento geométrico* y del acto de colgarlo que Amalfitano comienza a experimentar con dibujos geométricos con los que asociar figuras heterogéneas del pensamiento occidental. Su experimentación no sólo no le aporta ningún descubrimiento concreto, sino que se convierte en motivo de desasosiego. Los dibujos comienzan de manera relativamente sencilla, por entretenerse mientras sus estudiantes escriben en clase (247):



Figure 4 (Continued)

Caben varias interpretaciones: Platón y Aristóteles están más próximos entre sí que el presocrático Heráclito, pero éste comparte plano con Platón y no con Aristóteles. La dificultad para entender el criterio detrás de los esquemas se complica de inmediato, ya con su segundo dibujo (247):

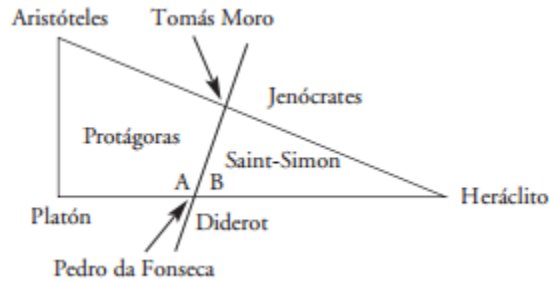


Figure 5

El propio Amalfitano le da vueltas y no sabe muy bien cómo interpretarlo. Va comentando sus propios esquemas, descartando hipótesis, o simplemente admitiendo su incompreensión y termina por desconfiar de sus facultades mentales. En algunos llega a encontrar alguna coherencia, pero no la reconoce como producto propio sino de “una lógica de adolescente tarado, de adolescente vagabundo en el desierto, con las ropas deshilachadas, pero con ropas” (248). Brett Levinson (182-183) sugiere que en lugar de una “escritura automática”, Amalfitano practica una “ordenación automática” de la historia del pensamiento occidental. Cabe subrayar que no se trata de liberar la verdad profunda, subterránea, lo más propio del sujeto (él no es un adolescente desharrapado que vaga en el desierto). En su “ordenación automática” Amalfitano canaliza una experiencia ajena, de manera parecida a la forma en la que a Auxilio Lacouture se le aparecían los jóvenes que marchaban hacia su destino trágico al final de *Amuleto*.

A Amalfitano, la geometría no le ayuda a comprender la realidad. Sólo introduce un signo más, que, como el origen del libro, tampoco puede descifrar. Su geometría no sigue un patrón racional sino que yuxtapone nombres de manera anárquica. El libro expuesto a la intemperie comienza como un ataque a la arrogancia de la geometría. Amalfitano (*via* Duchamp)

entiende que hay una relación con la geometría como metarrelato que explica el mundo de manera racional-matemática. La idea del *readymade* es que si la geometría pretende (pero no puede) explicar la vida, la vida puede explicarle algo (“cuatro cosas”) a la geometría. Amalfitano convoca una “realidad” inclemente, agresiva, que acabará por descomponer el libro (quizá como el entorno de violencia inexplicable amenaza con hacer enloquecer a Amalfitano). Pero la realidad (la lluvia, el viento) que habría de explicarle algo al libro, no puede explicarse a sí misma:

A esa misma hora la policía de Santa Teresa encontró el cadáver de otra adolescente, semienterrada en un lote baldío de un arrabal de la ciudad, y un viento fuerte, que venía del oeste, se fue a estrellar contra la falda de las montañas del este, levantando polvo y hojas de periódico y cartones tirados en la calle a su paso por Santa Teresa y moviendo la ropa que Rosa había colgado en el jardín trasero, como si el viento, ese viento joven y enérgico y de tan corta vida, se probara las camisas y pantalones de Amalfitano y se metiera dentro de las bragas de su hija y leyera algunas páginas del Testamento geométrico a ver si por allí había algo que le fuera a ser de utilidad, algo que le explicara el paisaje tan curioso de calles y casas a través de las cuales estaba galopando o que lo explicara a él mismo como viento. (260)

La ropa de Amalfitano funciona al mismo tiempo como metonimia del personaje y como instrumento de la personificación del viento. Ni el sujeto original (Amalfitano), ni un objeto antropomorfizado (el viento), ni la forma abstracta (la geometría como teoría), ni la forma concreta (el paisaje de calles y casas) tienen una explicación para la fuerza del viento o el caos de realidades yuxtapuestas que es Santa Teresa. Si hay una lógica del “viento *joven* y enérgico” (mi subrayado, CVG), está en otra parte, quizá con el *adolescente* tarado del desierto que se le aparece a Amalfitano (248).

-En cuanto a la división en partes del libro, la estructura de *Testamento geométrico* es una especie de modelo “en miniatura” de la crisis de la relación entre la parte y el todo que plantea la obra de Bolaño. Amalfitano lee en la solapa que *Testamento geométrico* se compone de tres libros

‘con su propia unidad pero funcionalmente correlacionados por el destino del conjunto’” (240). La relación con *2666* parece más o menos directa: al margen de una ciudad (Santa Teresa), las historias que nos cuentan cada una de las partes de *2666* parecen independientes, aunque que se crucen en momentos puntuales. Estos cruces incluyen entre otros que Amalfitano haga de guía de los críticos en Santa Teresa, que sea el primer traductor al español de Archiboldi o que su hija termine huyendo de Santa Teresa con Fate. En principio, tanto *Testamento geométrico* como *2666* se dividen en unidades de sentido autónomo con un tema común.

Pero el problema de la unidad coherente de *2666* sería consistente con otros desajustes formales en las novelas de Bolaño: extrañamiento de géneros literarios (*MP* como “diálogo polémico con el género policial”, Sepúlveda 104), un narrador evanescente, la reescritura de fragmentos de otras novelas, etc. A menudo las novelas nos remiten de unas a otras en una búsqueda (de un personaje, de un título) que nunca es satisfactoria. La actitud de Echeverría, responsable de una edición “definitiva” del texto es interesante en la medida que su argumentación sobre el carácter terminado, “cerrado”, del texto, revela más bien su inseguridad. Según sus términos, el título *2666* es el “centro oculto” de la novela, que daría coherencia a la yuxtaposición de las partes y que justificaría, por tanto, la decisión editorial de los herederos, de Herralde y la suya propia. Variaciones de la misma advertencia se repiten hasta tres veces: en la “Nota de los herederos del autor”, sin firma; en la “Nota a la primera edición”, de Ignacio Echevarría; en la contraportada, también sin firma. La advertencia es la siguiente: si bien Bolaño deseaba la publicación del texto en cinco entregas anuales, aprovechando la división en cinco partes de la obra, la decisión conjunta del crítico (Echevarría), el editor (Jorge Herralde) y los herederos fue la de publicar *2666* de forma unitaria, por “respeto al valor literario” (11), pese a los deseos del autor, movido por intereses económicos según el crítico y el editor.

Al final del epílogo (y, por tanto, como última palabra del libro), Echevarría siente todavía la tentación de darle al libro una voz autorial que unifique las cinco partes: “Entre las anotaciones de Bolaño relativas a *2666* se lee, en un apunte aislado: ‘El narrador de *2666* es

Arturo Belano” (1125). El crítico se sirve de un fragmento exterior al texto (un apunte aislado) para fomentar en el lector un sentido de totalidad (que, supuestamente, debiera haber producido el título por sí mismo). Pero, Echevarría va más allá: no sólo refuerza la coherencia del libro dándole un nombre propio (una identidad) al narrador implícito, sino que refuerza la conexión de esa identidad con el autor biológico, con un añadido que atribuye una función testamentaria a 2666: “En otro lugar, [Bolaño] añade, con la indicación ‘para el final de 2666’: ‘Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano” (1125).

La primera de las dos anotaciones introduce una presencia puntual, Belano, como narrador implícito. El problema es que esa presencia impone de manera explícita un intermediario (Arturo Belano) entre la intriga de la novela y el lector (una presencia que, en el mejor de los casos, estaba sólo implícita en el texto original). Ello implica una manera específica de entender la relación que existe entre las partes, que no está necesariamente en el texto original. En obras como *Estrella distante* la presencia de Belano es explícita y sirve para distanciar el yo autorial de la historia narrada; en las obras en las que sí que se habla de la historia de Belano (*Detectives*, *Amuleto*), Bolaño suele introducir alguna otra voz para que sea ella la que cuente la historia, con la excepción de algunos cuentos (volveré sobre la función de esta estrategia al final de capítulo). Hacer explícito el elemento que unifica los fragmentos va también contra lo que hacen otras novelas de Bolaño que podemos considerar fragmentarias (i.e., capítulos breves que se suceden sin hilo conductor o marco narrativo específicos: *La literatura Nazi en América*, *La pista de hielo*, *Monsieur Pain*, *LDS*), que reservan al lector el papel de decidir cuál es la relación entre las distintas partes de la novela.

La presencia de Belano carga la novela de connotaciones que no están en el texto. Incluso si el lector no conoce otras novelas del mismo autor, la eufonía del nombre y las explicaciones de Echevarría indican al lector que se trata de un personaje especial, que aparece en otras obras y que intermedia la presencia del autor en la trama. La segunda anotación que añade Echevarría

(“Se despide de ustedes, Arturo Belano”) impone una relación específica entre Belano como narrador y los hechos narrados: existe una relación existencial entre Belano y la intriga de *2666*, que además supone la despedida del personaje. Más aún, después de tres paratextos, el lector no ignora que ésta fue la última novela que Bolaño dejó preparada en vida, así que la identificación de Belano con Bolaño queda incluso más reforzada y, con ella, la conexión entre *2666* y un narrador unitario. La estructura de *2666*, dividida en “Libros” de tema relativamente autónomos, y un argumento enfocado en la elusividad del “autor” (el autor literario y el autor de los crímenes) socavan la sensación de libro unitario y autocompleto. El editor, en el epílogo, sostiene que el “autor”, bajo la forma de su áter-ego, Arturo Belano, es la presencia implícita que cierra y da unidad al texto. El editor nos impone la desaparición (la muerte) de Bolaño y la desaparición de Belano (al que no se menciona en el texto) como centros invisibles del texto.

Propongo que se trata de una estrategia conservadora mediante la que suavizar la crítica de *2666* a la idea de novela como libro autónomo y completo. Amalfitano pone en cuestión la diferencia entre interior y exterior cuando cuelga su libro del tendedero; Bolaño hace lo propio con la unidad de la forma “novela”. Cuando el narrador se detiene a explicarnos la estructura de *Testamento geométrico* (“tres libros “con su propia unidad pero funcionalmente correlacionados por el destino del conjunto””, 240), o cuando Amalfitano transforma su relación con el objeto libro (que no lee, sino que cuelga del tendedero) nos invitan a reflexionar y tomar nuestra propia decisión como lectores sobre la relación de cada una de las partes de *2666*. La exposición de *Testamento geométrico* a su lenta destrucción y la problematización de la forma “novela” son dos formas de desautomatización crítica de las expectativas del lector sobre el modo en que la literatura crea significado y sobre su posición social, como desarrollaré a continuación.

Los detectives salvajes: el poema es una broma que esconde algo muy serio

En *LDS* se cruzan dos tramas fundamentales: por un lado, la fundación y disolución del realvisceralismo, un efímero grupo de poesía contracultural en México durante unos meses de

1975-1976; por otro lado, la suerte de sus fundadores, Ulises Lima y Arturo Belano, tras la disolución del movimiento. La primera trama, que enmarca la novela (primera y tercera parte), se narra a partir del diario de Juan García Madero, un joven aspirante a poeta que comienza a relacionarse con los realvisceralistas. Arturo Belano y Ulises Lima, los líderes, terminan perseguidos por un proxeneta y huyen del DF con García Madero y con Lupe, una prostituta a la que protegen. Buscan a Cesárea Tinajero, la inspiración del grupo, en el desierto de Sonora. El proxeneta los encuentra y comienza un tiroteo en el que Tinajero y el proxeneta fallecen. Lima y Belano comienzan a viajar por el mundo. Sus desventuras internacionales ocupan la segunda trama, la sección central y más extensa del libro. Encadena los testimonios de docenas de personajes secundarios, que informan a los narratarios (un “ustedes” que aparece en testimonios como los de Clara, Xosé Lendoiro o Jacobo Urenda) de lo poco que saben de Lima y Belano, su relación con las instituciones literarias de cada país, sus viajes por París, Luanda, Tel Aviv, etc., su evolución política y literaria, hasta su muerte (Lima) o su desaparición (Belano).

La novela está llena de de personajes (principales y secundarios) que parodian (y/u homenajan) a poetas destacados y marginales de la historia de la poesía latinoamericana y española. La mención de poemas, poetas, recitales, libros, etc., llena la novela hasta una especie de *horror vacui* de lo poético en la que, sin embargo, no se citan más que dos poemas. Me voy a detener en dos aspectos: el campo literario español como excusa para mostrar un número de actitudes posibles hacia la literatura después de la Caída del Muro de Berlín; y la crisis de los medios expresivos de la poesía personificada en Cesárea Tinajero y su relación con los visceralrealistas. Primero, me detendré en la interacción de Belano con el poeta y abogado Xosé Lendoiro y el crítico literario Iñaki Echavarne, con los que Bolaño intenta alegorizar el contraste entre el modelo de literatura que representa Belano y el mercado literario realmente existente, mediante la visión que Xosé Lendoiro tiene de sí mismo como figura de masculinidad caricaturesca y mediante el duelo a espada con el crítico como fusión de vida y literatura. Después, volveré a la escena de la Feria del Libro con la que abría este capítulo, mediante la que

Bolaño ironiza sobre la posición social de la literatura contemporánea. Por último, me detendré en la figura de Cesárea Tinajero, que personifica el desplazamiento de la poesía como resultado de la derrota de la vanguardia estético-política.

Después de que Lima y Belano abandonen México, es el segundo el que sirve de acercamiento al mundo cultural español. Belano viaja a Barcelona en 1976. Se mueve entre la comunidad de chilenos exiliados en Barcelona hasta que encuentra trabajo como vigilante de un camping cercano a Castelldefels¹¹³. La España post-franquista sirve a Bolaño para criticar el servilismo de la literatura hacia el mercado después de la desaparición de proyectos de vanguardia estéticos y políticos (De la Campa 268).

Belano entra en el mundo literario establecido de Barcelona a través de Xosé Lendoiro (caricatura de Javier Lentini, médico y poeta, padre de la poeta y editora Rosa Lentini). Lendoiro es un abogado y poeta *amateur*, cuyo monólogo va salpicado de constantes citas latinas, y es mecenas de una revista de poesía. Encuentra a Belano en una escena con detalles sobrenaturales: el chileno es el único que se atreve a rescatar a un niño de un pozo gallego en el que parece vivir alguna bestia horrenda. Belano sale indemne e inmutable del descenso al pozo. Logra encontrar al niño porque, dentro de la grieta, no le importa pedir que suelten la cuerda que lo unía a la superficie. Cuando Lendoiro vuelve a Barcelona, Belano lo busca y consigue que le encargue reseñas y seduce a su hija. Entonces, Lendoiro tiene una visión de sí mismo que lo transforma: “Fue como dormir, fue como soñar, fue como reencontrar mi verdadera naturaleza de gigante” (439). Se ve como una figura hipermasculina, un gigante paternalista, protector de sus clientes; proveedor de fondos para los jóvenes poetas; instructor de los poetas jóvenes; magnánimo con una hija descarriada, enamorada de Belano. Belano es la presencia incómoda que perturba esa fantasía al hacer obvio lo ridícula que es.

¹¹³ Bolaño trabajó en el camping “Estrella del Mar”, que inspira tanto al camping de *LDS* como al de *La pista de hielo* (y al de *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, donde Bolaño aparece como personaje “defensor de la poesía”). En *La pista de hielo*, la localización no está clara, pero por las aspiraciones políticas de Enric Rosquelles, parece estar más cerca de Girona.

Lendoiro tiene éxito. Ha hecho fortuna con la abogacía e invierte ese capital en el mundo de la literatura. Los jóvenes poetas que publican en su revista notan una tensión entre ambos mundos: “Pagas a los poetas, se dijo, con el oro que te entregan los financieros deshonestos, los banqueros desfalcadores, los narcotraficantes, los asesinos de mujeres y de niños, los que lavan dinero, los políticos corruptos” (440). Para Lendoiro, no hay conflicto. Alguien tiene que hacer ese trabajo, y él quiere que se le reconozca su inversión en capital simbólico: cuando podría comprarse un yate, decide invertir su dinero en poesía. “Ésa es la democracia, imbéciles, les decía” (441): la democracia, como la entiende Lendoiro, es un sistema que convierte la poesía en un producto de consumo más, un objeto con valor de cambio. Por un lado, un capital, cuya dudosa procedencia poco importa, porque permite la publicación de la revista; por otro, la propia publicación, la revista, desgrava. Para Lendoiro, que prospera así, no hay problema. El dinero que producen los mingitorios de Madrid, Barcelona, Zaragoza, “no huele”, dice, haciendo referencia a la sentencia “pecunia non olet”, que Vespasiano dio en respuesta a los críticos de los impuestos sobre la orina de las cloacas¹¹⁴. Tal como la ve, la suya es una de posición de mentor maduro de los jóvenes e ingenuos poetas.

Aunque poco nos cuenta la novela del contenido o forma de los poemas que publica en la revista, podemos encontrar un patrón representado en los apellidos de sus poetas: Valencia, Cataluña, Melilla, de Dios, Buscarráons, Garcidiego Hijares. Los nombres aluden a regiones geográficas españolas, identificando al escritor con un ámbito local, cuando sabemos por las cartas de Felipe Müller que Belano prefiere una estética cosmopolita. Los nombres que Müller y Belano nos dan son los de Carlos E. de Ory o los novísimos. La sexualidad de Belano, que seduce a la hija de Lendoiro, también le incomoda. No es sólo el problema de que pone de manifiesto la sexualidad de su hija, sino que la sexualidad de Belano transgrede las expectativas de Lendoiro. Cuando sorprende a Belano y a su hija, la escena es demasiado violenta para él. Las relaciones

¹¹⁴ Bolaño pudo encontrar la cita en *All of the King's Men* (Warren), *S/Z* (Barthes) o *London Fields* (Amis). *Non olet*, de Sánchez Ferlosio, se publicaría en 2003.

sexuales entre Belano y su hija son animales (la compara con una perra; habla de los sonidos que emiten durante sus relaciones sexuales como “rebuznos”, “zureos”). Belano rechaza el sistema de valores de Lendoiro: Belano rechaza el dinero de Lendoiro. Prefiere hundirse “en el mundo donde todo olía, donde todo olía a mierda y a orines y a podredumbre y a miseria y a enfermedad, un mundo en donde el olor era sofocante y anestésico” (441). Con el tiempo, hasta la hija de Lendoiro se contagia de ese olor.

La transformación espiritual de Lendoiro (que se ve a sí mismo como el “gigante”) parecía haberle granjeado todos sus deseos, pero la presencia de Belano se transforma en el elemento incómodo que demuestra que existen maneras alternativas de entender la sexualidad o la literatura. Lendoiro empieza a obsesionarse con el episodio del pozo: termina por darse cuenta de que no asocia a Belano con la valentía, sino con la bestia que habita al fondo del pozo. Empieza a imaginarlo como un lobo sonriente. La imagen de la grieta de la que Belano había rescatado al niño empieza a enloquecerlo. Empieza a verse a sí mismo desde fuera de su cuerpo, y se da cuenta de que no era un buen poeta y de que lo que de verdad le molestaba de Belano es que el chileno siempre lo había sabido. Belano es una figura tan incómoda porque desafía las premisas estéticas, sexuales y éticas de las que depende “el gigante”, la autoimagen narcisista de Lendoiro.

Después del episodio de Lendoiro, el rastro de Belano reaparece en algún lugar cerca de Blanes. Allí, varios personajes se sorprenden cuando Belano e Iñaki Echavarne les piden que actúen de padrinos o testigos en un duelo: el chileno espera una crítica demoledora del crítico y ha decidido batirse en duelo con él. Belano respeta al crítico, pero entiende que Echavarne va a escribir una mala crítica porque el reconocido novelista Aurelio Baca ha escrito una columna incendiaria contra Echavarne para defender a un amigo de una mala crítica del reseñista¹¹⁵. “A

¹¹⁵ La anécdota se refiere a la columna de Muñoz Molina contra Ignacio Echevarría por la reseña de éste de *La larga marcha*, de Rafael Chirbes. Puede consultarse en http://elpais.com/diario/1996/10/09/cultura/844812012_850215.html (ret. 4/10/13). Los nombres de los amigos de Echavarne (Jaume Planells, Jordi Llovet), corresponden, sin ninguna alteración, a los de

fuerza tenían que chocar en algún momento. O Baca tenía que chocar con Echavarne, llamarlo al orden, darle un tirón de orejas, una colleja, algo por el estilo. En el fondo de la charca, sin embargo, los dos pertenecían a ese abanico cada vez más ambiguo que llamamos izquierda” (447). Baca es un intelectual público que se enfrenta a un crítico provocador en nombre de los valores universales que cree representar y que el narrador califica de “moralina” (447). Belano se encuentra en el fuego cruzado y eso lo lleva a enfrentarse a Echavarne, cuando, tanto en gusto como actitud, se encuentra estéticamente más cerca del “crítico kamikaze” (447). Para Baca hay una conexión especial entre trabajo intelectual y valores universales desinteresados. Para Belano y Echavarne se ha perdido esa conexión especial entre poesía y espacio público (Villalobos-Ruminott 194). El rechazo o la asunción de la idea de que el artista tenga una responsabilidad cívica especial es lo que produce el choque entre Echavarne y Baca y desencadena, en última instancia el duelo entre Echavarne y Belano. Esto no es decir que el escritor no tenga responsabilidades cívicas, sino que no son especiales ni su discurso tiene de antemano una legitimidad especial.

El duelo a espada es una más de entre las muchas metáforas violentas con las que Bolaño representa el oficio de escribir. Parra escribe como si fuera a ser electrocutado (*Entre paréntesis* 92); frente a Huidobro, que desciende en paracaídas, el autor interesante es el que cae envuelto en llamas o no se le abre el paracaídas (*Entre paréntesis* 333); Sensini participa en concursos literarios como si fuera un cazador de cabelleras (*Llamadas telefónicas* 14), la literatura es un campo minado (*Putas asesinas* 218). Para Amalfitano, las novelas breves son como una sesión de esgrima, y las largas, “combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez” (2666 289-290) etc.

intelectuales próximos a Echevarría (Llovet aparece también como “Robert Derain” en *Bartleby y compañía*, de Enrique Vila-Matas). Guillem Piña y “Miguelito”, parecen inspirados en Steva Terrades y Miquel Barceló, respectivamente.

Esta metaforología subraya la conexión entre literatura, por un lado, y antagonismo y riesgo e inseguridad personal, por otro. En el caso del enfrentamiento del autor con el crítico, el duelo literaliza el combate. Además, pone a ambos en el mismo plano, con las mismas armas. Al contrario que para un Lendoiro (o Pablo del Valle, descrito a continuación), el valor de la literatura no puede traducirse en dinero o status. Echavarne y Belano se juegan literalmente la vida. Distintos personajes califican el duelo en función de sus valores: es romántico (según Quima Monistroll), absurdo (Jaume Planells), triste (Guillem Piña) o una payasada peligrosa (Susana Puig). Entre estos personajes, varios indican que la novela de Bolaño, aunque ninguno sabe bien por qué, se relacionaba con Duchamp, insinuándonos que el duelo tiene un componente *performático*. En tanto que espacio efímero de comparecencia *performativa* entre antagonistas, cuyo valor y mérito juzgan desde el exterior los espectadores, el duelo presenta las características decisivas del espacio público arendtiano. Igualmente decisivo es que la novela nos presenta el duelo como acontecimiento excepcional y contrario tanto a los valores de quienes idealizan la literatura como actividad trascendente (Baca) como a los de quienes la mercantilizan (Lendoiro).

Años después, Echavarne es el último amigo de Belano, y el que le envía medicinas a Luanda. Al margen de este enfrentamiento momentáneo, los dos están del lado de un compromiso de la vida con la literatura que no es ni profesional (no rinde dividendos) ni moral (la literatura no es una ocupación especial, dotada de un aura benjamineana). A pesar de todo, el desenlace del duelo es más bien cómico: Echavarne baja la guardia. Belano amaga la estocada, pero se detiene en el último instante. Echavarne, molesto por el susto, le pega un planazo. El capítulo termina con los testigos fumando y viéndolos “dale que te pego, dale que te pego, como dos niños tontos” (483). Son “como dos niños tontos”, contra la madurez, que Lendoiro les quiere inculcar desde el pragmatismo del mercado (“todos maduraron y me siguieron [los jóvenes poetas, a Lendoiro]” 441) y que Baca (con sus “tirones de oreja”) les quiere inculcar desde la autoridad moral.

Echavarne destaca en la apertura del siguiente capítulo, el de la Feria del Libro, porque su tesis sobre la literatura no pone el acento en el autor ni (como pudiera ser su caso en tanto que

crítico literario) en el crítico: para él, el valor literario, cultural, de la Obra (con “O” mayúscula, que le concede un tono metafísico) sobrevive al valor (económico, pero también social o político) contingente que le puedan dar lectores y críticos. No es coincidencia que Echavarne y Felipe Müller (un ex-visceralrealista) sean los únicos personajes del capítulo que no hablan desde la Feria del Libro, un evento planeado para aumentar ventas, explotando el valor que Echavarne desprecia como contingente. Durante todo el episodio, vamos a ver un catálogo de actitudes ante la relación entre mercado y literatura que, desde el punto de vista de Bolaño, que no separa el coraje personal del valor literario, es un problema insoslayable.

Cada fragmento de los autores invitados a la Feria sugiere una tesis distinta sobre el valor social de la literatura (Olivier 175-6). Salvo Pere Ordóñez, cuya tesis se desarrolla en un lenguaje más o menos objetivo (sociológico), y Felipe Müller, que cuenta una anécdota que le habría contado a su vez Belano, cada fragmento es, a su vez un autorretrato del tipo de intelectual que desarrolla cada tesis. Muchas de las tesis invitan, además, a leerlas de manera irónica: traslucen ansiedades (sexuales, artísticas, políticas) de las que los personajes no parecen conscientes. Todos, salvo Müller, presentan rasgos de críticos, novelistas y poetas españoles. Las coincidencias estriban en su ocupación, títulos y galardones, trayectorias biográficas, temas literarios recurrentes, etc. Las referencias son resbaladizas. En algunos casos, sus nombres revelan parecidos fonéticos y/o conceptuales: Ignacio Echevarría (“Iñaki Echavarne”), Sánchez Dragó (“García León”), Juan Manuel de Prada (“Pablo del Valle”). En otros, su monólogo incluye citas textuales del escritor aludido (de Pere Gimferrer, en el caso de “Pere Ordóñez”) o referencias biográficas reconocibles (Leopoldo María Panero, en el de “Pelayo Barrendoáin”). En un par de casos, el nombre del personaje de ficción nos refiere al de un autor real con el que no tiene parecido fonético: el parecido fonético sugeriría que Aurelio Baca se remite a Antonio Gala y Marco Antonio Palacios a Marco Antonio Campos, pero sus descripciones tienen más de Muñoz Molina, en el caso de Baca, y de J. M. de Prada (quizá también de García Hortelano), en el caso de Campos.

Hay distintos grados de antipatía. Echavarne y Ordóñez despliegan su monólogo sin la ironía cáustica que caracteriza a otros personajes. Aurelio Baca es más o menos autocrítico: es cierto que le falta valor para enfrentarse a una dictadura, pero tampoco hubiera colaborado con ella (“Mi valor es limitado, bien cierto, mis tragaderas también”, 485). Pablo del Valle demuestra cierta nostalgia por una época en la que no tenía dinero, pero “tenía talento, y era amable” (487). García León justifica su narcisismo con un discurso que mitifica la patria, las élites y la religión (uno de sus lectores es el neonazi Heimito Kunst). Marco Antonio Palacios es abiertamente arribista, tiene miedo de que lo “encule” “cualquier maricón de izquierdas”, escribe contra autores extranjeros y adula a los españoles no por chauvinismo, como García León, sino por agradar a los autores influyentes de su entorno.

Los dos poetas de la serie, Pelayo Bendarroáin y Julio Martínez Morales, son figuras ambiguas: critican a un mundo literario al que, sin embargo, saben que pertenecen. Bendarroáin es un poeta loco, medicado y vigilado por una enfermera. Sabe que su locura se convierte en un espectáculo para curiosos en la Feria del Libro. Insinúa que hay una conexión entre su locura y su poesía, cuya transgresividad pasa desapercibida para los lectores de la Feria. El discurso de Martínez Morales (el nombre parece remitir a Julio Martínez Mesanza, no así el estilo del personaje) es el más vanguardista: incluye símbolos matemáticos, metáforas audaces (“Todos pasamos bajo el balcón donde cuelgan las letras A y E y su sangre nos chorrea y nos ensucia para siempre” 486). Critica la impostura de un sistema literario que hace pensar al escritor que es más importante de lo que es.

Aurelio Baca se autocriticaba a partir de las decisiones que podría tomar en un caso hipotético de persecución política, pero si critica algo son sus acciones personales, no a la institución-literatura en general. Para Baca, la poesía es un campo independiente de la política. Si para Lendoiro, el dinero *non olet*, no se corrompe, por muy corruptos que sean los medios para su obtención, para Baca, es la poesía la que no se corrompe independientemente del sistema socioeconómico que la sostenga. En cambio, los poetas de la Feria del Libro (Barrendoáin,

Martínez Morales) van más allá de la autocrítica individual del artista que desarrolla Baca y cuestionan *in toto* la industria literaria a la que pertenecen. Una de las diferencias entre estos dos poetas y el resto de los personajes es su lenguaje, que asume manierismos de la vanguardia: afán polemista, neologismos, cambios de códigos culturales (matemáticas, cultura popular, alta cultura...). El lenguaje rupturista de los poetas es un síntoma de la ruptura a la que apunta la poesía en la narrativa de Bolaño. En el fondo, el pesimismo de Bendarroáin y Martínez Morales se debe a su fidelidad a los valores de la vanguardia estética y política a pesar del auge del Mercado y su influencia sobre la literatura (De la Campa 262). Belano comparte con ellos esa fidelidad a los valores de la vanguardia como crítica de sí mismo como método para transformar la “praxis vital”. Según Peter Bürger, la vanguardia histórica identificaba e intentaba desmontar la institucionalización del arte. El resultado es un arte que se transforma a sí mismo y a la red de relaciones sociales en las que se ve envuelto para transformar la propia vida (la “praxis vital”) a partir del arte mismo¹¹⁶. Esta es la ruta de Belano y Lima cuando quieren encontrar su propia vía al margen de prácticas culturales establecidas y sancionadas por el Estado y el mercado. Su ruta de acción es la prefigurada por aquellos autores que difuminan la distinción entre vida y poesía, con modelos que van desde Baudelaire hasta Leopoldo María Panero.

Tinajero, que da nombre al realismo visceral original durante los años 20, es una iteración ficticia de este tipo de autor. Editora del primer y único número de la revista *Caborca*, secretaria del general revolucionario ficticio Diego Carvajal, Tinajero desapareció de la vida pública tras la Revolución Mexicana. En la novela, Tinajero se asocia con el proyecto de Estridentópolis como el intento de fusión de una estética (el estridentismo) y una política (el impulso revolucionario) de vanguardia. Cuando fracasa el proyecto de construir una ciudad vanguardista, Tinajero se retira

¹¹⁶ Uno de los mecanismos a partir de los cuales el arte puede permitirse enfrentarse a las instituciones que le dan cobijo y transformar la praxis vital es su “autonomía”. Según la entiende Bürger la autonomía del arte tiene un doble carácter. Por un lado es una impostura: en la práctica, depende de determinadas relaciones sociales y económicas particulares. Pero por otro lado es un ideal normativo cuyo contraste con la realidad es el impulso para la crítica. Desde ese punto de vista, el no-valor de la poesía que leíamos antes en Ferrater y ahora en Bolaño se resemantiza.

del mundillo literario¹¹⁷. El gesto estético que interesa a los jóvenes Belano y Lima puede ser tanto la poesía de Tinajero (que no conocen) como su misterioso autoexilio: la desaparición mítica de la poeta, al estilo de Rimbaud, constituye el tipo de fusión vida / literatura que les atrae de la vanguardia histórica (Quintero 63-64, Derbyshire 175).

El eslabón entre Tinajero y los visceralrealistas es Amadeo Salvatierra, un viejo escribano de los portales de Santo Domingo que conoció personalmente a Cesárea Tinajero y los Estridentistas en los años 20. Salvatierra cuenta en estilo indirecto libre (a un narratario silencioso y sin identificar) la larga conversación en la que repasó aquella época con Lima y Belano. La disposición del monólogo, desperdigado irregularmente por toda la segunda sección, da cohesión a los testimonios (dispersos geográfica e históricamente por tres continentes y dos décadas). Cronológicamente, se trata del primero de los testimonios, datado en enero de 1976, justo antes de que Lima, Belano, García Madero y Lupe dejaran el DF y se adentraran en el desierto de Sonora.

Podemos establecer una analogía entre Amadeo Salvatierra y Remo Morán, de *PH*. Como Morán, Salvatierra rememora con melancolía la época en que formó parte de un grupo poético ya disuelto. Salvatierra añora la efervescencia poética de la vanguardia histórica en México y sus intentos de poetizar el espacio público (con Estridentópolis). Salvatierra se ha profesionalizado y ha domesticado su escritura: ha pasado de la poesía de vanguardia a escribir cartas, rogativas, solicitudes, etc. (“yo me gano la vida escribiendo, muchachos, les dije, en este país de la chingada Octavio Paz y yo somos los únicos que nos ganamos la vida de esa manera”, 200), pero ni su vida ni su escritura son poéticas. Se le hace dolorosa la comparación con Cesárea Tinajero. Ninguno

¹¹⁷ Es la diferencia que, a los ojos de Salvatierra o los jóvenes visceralrealistas, la eleva sobre Maples Arce, que se convierte en parte de las instituciones del Estado post-revolucionario: “El poeta Manuel Maples Arce, decía la nota [de prensa], sale de Veracruz con destino a El Havre. No decía el padre del estridentismo se va a Europa ni el primer poeta vanguardista mexicano [...], sino simplemente: el poeta Manuel Maples Arce. Y puede que ni siquiera dijera el poeta, tal vez la nota decía el licenciado Maples Arce [...] [M]e alegré, aunque Manuel ya no se considerara mi amigo, aunque el Estridentismo hubiera muerto” (356).

ha seguido publicando, pero la desaparición de Tinajero guarda una coherencia con su obra poética que él no se ha atrevido a imitar. Todos la han olvidado excepto Salvatierra, a quien embarga la melancolía por la desaparición del grupo de amigos y su abandono de la poesía: “Como tantos cientos de miles de mexicanos, yo también, llegado el momento, dejé de escribir y de leer poesía. A partir de entonces mi vida discurrió por los cauces más grises que uno pueda imaginarse” (551-552).

Él es el único que conserva el único ejemplar superviviente de la revista *Caborca*, editada por Tinajero, que incluye su único poema conocido. Aunque no parece condicionar las acciones de los personajes, el poema “Sión” es un elemento importante de la novela. Belano y Lima se han pasado media novela intentando encontrar algún escrito de Tinajero; cuando por fin lo encuentran, la novela dedica varias páginas a su comentario; y prefigura (como veremos) el final del relato (376). Es, junto a la “Parte de los crímenes” de 2666, y las *performances* poéticas de Carlos Wieder durante el Golpe de Estado en Chile, uno de los pasajes de Bolaño que más ha llamado la atención de la crítica. Reproduzco el poema a continuación:

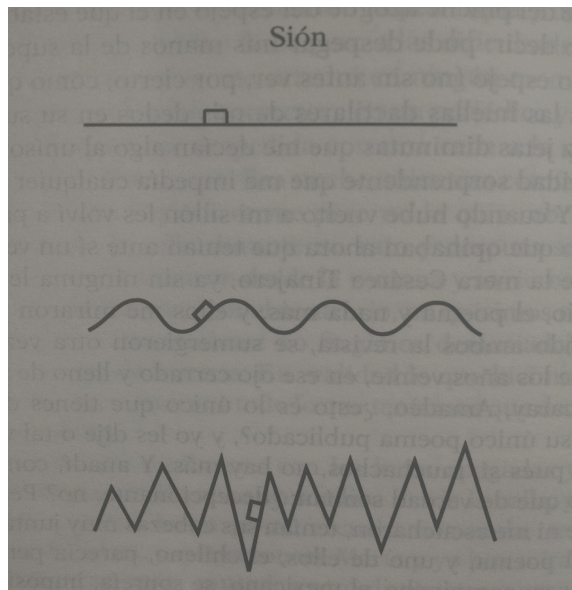


Figure 6

Se nos presenta después de haber escuchado hablar con frecuencia de Cesárea Tinajero como de una poeta especial, única. Cuando el libro muestra por fin al lector uno de sus “poemas”, éste es un ejercicio visual que sólo usa el lenguaje en su título: “Sión”. El poema de Tinajero escapa al discurso y desplaza el énfasis de lo literario a lo visual (Derbyshire 170-1). Un Salvatierra confundido ha vivido obsesionado con el poema durante décadas, sin saber cómo interpretarlo. Son Belano y Lima los que enseñan a Salvatierra a “leerlo”. Primero, le advierten, “es una broma, Amadeo, el poema es una broma que esconde algo muy serio” (376). Las tres líneas corresponderían a una mar en calma, una rizada y una “violenta”, respectivamente. Clarifican su lectura añadiéndole un pequeño triángulo al rectángulo del poema, transformándolo en una representación minimalista de un barco de vela. A Salvatierra lo embarga el vértigo, mientras Lima y Belano siguen acumulando asociaciones a partir de su interpretación: “Sión” como abreviatura de “Navegación”, el encefalograma de Achab, el de la ballena, etc.

Más tarde aparecerá una serie de chistes gráficos, ilustraciones minimalistas similares en las que dos círculos concéntricos representan a un mexicano (con sombrero de charro) visto desde arriba. Los chistes son ejemplos adicionales con los que preparar al lector para interpretar las imágenes con las que concluye la novela. Las últimas dos páginas de la novela (608-9) corresponden a las tres últimas entradas del diario de García Madero, que ha decidido quedarse con Lupe en el desierto. Cada entrada ocupa una imagen, acompañada de una o dos líneas de texto.

La primera entrada es la del 13 de febrero.



Figure 7 (Continued)

Incluye una pregunta, que se va a repetir en cada entrada (“¿Qué hay detrás de la ventana?” 608-9), y una respuesta: en este caso, “Una estrella”. El triángulo de la izquierda, se nos sugiere, es una de las puntas de la estrella.

La segunda entrada es del 14 de febrero y repite la pregunta: “¿Qué hay detrás de la ventana?”

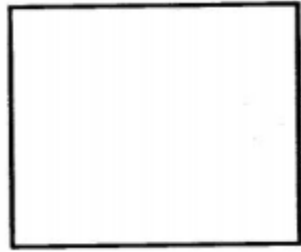


Figure 8

La respuesta es: “Una sábana extendida”. La ausencia de rasgos icónicos parece explicarse porque la representación de una sábana extendida, es una superficie blanca, uniforme, en el interior del rectángulo que representa la ventana. La representación de la sábana coincide con la representación del marco vacío.

La tercera entrada, del 15 de febrero, es la última del libro. Incluye la misma pregunta, pero en este caso, no hay respuesta.



Figure 9

Es el turno del lector. No parece haber una respuesta definitiva. Siguiendo el análisis que Lima y Belano hacen del poema “Sión” y los chistes de mexicanos: sabemos que las líneas son signos icónicos, y sabemos que estos dibujos presentan patrones que nos ayudan a descifrarlos. Por ejemplo, suponemos que el rectángulo que forman las cuatro líneas discontinuas es una ventana y es el marco que delimita el objeto (o parte del objeto) por el que se nos pregunta (Gómez). Sabemos también que una misma imagen puede acumular varias interpretaciones, como el poema “Sión”. El marco de la ventana puede estar quebrado. O puede haber un foco de luz cegador detrás de la ventana (Gómez 200). En su interpelación final al lector, la novela pone en cuestión la posibilidad de representación sea por la insuficiencia de los medios expresivos (del marco de la ventana, que está roto y no puede delimitar el objeto representado) o sea por el carácter excesivo del objeto representado (cuya luz nos deslumbra).

La secuencia de la serie final de imágenes presenta la evolución de una crisis de la representación. El primero de los tres dibujos finales propone una representación figurativa (aunque a la vez total: el cuadro de la ventana; y parcial: vemos la punta de una estrella). El segundo pone de manifiesto el extremo de la figuración que, sin ayuda del texto, puede confundirse con la no-figuración: el cuadrado representa de manera simplificada pero figurativa un marco de ventana en el interior del cual la mera blancura del papel figura la blancura de una sábana y, por tanto, o bien no puede distinguirse ya de la ausencia de figuración o bien indica que no existe la total ausencia de figuración. Con el tercero, “[t]he transformative possibilities of poetry and action are replaced by representation and scepticism in regard to representation” (Derbyshire 170), pero también hay un cierto escepticismo sobre la ausencia total de representación.

La relación entre narrativa y poesía en Bolaño está mediada por esta crisis expresiva. La narrativa de Bolaño es prosa sobre la insuficiencia de los medios expresivos de la poesía. Sus novelas cuentan que a la propia poesía le falta algo para poder funcionar “como es debido”. La renuncia al lenguaje de Tinajero, el hipo de Vallejo, la mala memoria de Remo Morán, la

imposibilidad de asistir al parto de la Historia de Lacouture, o el silencio de Belano ante el horror, son todas formas de narrar el mismo fracaso de los medios simbólicos. En estas novelas sobre poetas y sobre todo en *LDS*, que acumula nombres de poetas y títulos de libros, son muy pocas las ocasiones en las que se nos cita algún poema. El único poema de un personaje protagonista que efectivamente se nos presenta es “Sión” (respetando el hecho de que los personajes lo reconocen como poema y no como “ilustración”, “artefacto”, etc.). En el transcurso de *LDS* aparece el texto de “Le coeur supplicé”, de Rimbaud (que también aparece en *Los sinsabores del verdadero policía*), y “El vampiro” de Efraín Rebolledo. En ocasiones hay referencias implícitas a poemas o versos aislados, como “Brise Marine”, de Mallarmé¹¹⁸. Pero no aparece ningún poema de un visceralrealista, como no aparecen poemas de Morán o Heredia en *PH* o de Vallejo en *MP*, aunque a veces se aluda a ellos.

La prosa de *LDS*, como en el caso del comentario de Sión, es un suplemento hermenéutico: prolifera el discurso *sobre* lo poético pero casi nunca llega a presentar un poema (Derbyshire 171). La historia de Tinajero, pero sobre todo los testimonios que dan cuenta del periplo constante de Ulises Lima y Arturo Belano, son la metáfora de la poesía como centro inalcanzable de la novela. La novela habla donde los poetas y el poema (ya) no están para hablar por sí mismos. La ausencia de poemas y poetas destaca en una novela obsesionada con lo poético y, al mismo tiempo, determina su estructura: Belano y Lima sólo hablan a través de citas en boca de otro personaje o del diario de García Madero (Derbyshire 174). El trabajo de recopilación de testimonios sobre Lima y Belano es análogo al trabajo que ellos mismos habían realizado para encontrar a Cesárea Tinajero, buscando a cualquiera que pudiera hablarles de ella.

La ausencia de Tinajero es la que motiva las acciones de Lima y Belano. Pasan media novela (primera y tercera partes) buscándola y su trayectoria en la otra mitad (segunda parte) está

¹¹⁸ “[Belano] me citó un poema que le rogué me lo escribiera en una hoja de mi libreta de comandas para aprendérmelo de memoria. El poema era de un francés. Decía más o menos que la carne era triste y que él, el poeta que escribió el poema, ya había leído todos los libros” (515). Amadeo Salvatierra usa los términos del poema de Mallarmé para describir al General para el que trabajaba Tinajero.

marcada por su desaparición. Al principio de la novela, Cesárea Tinajero desafía toda clasificación o encasillamiento porque “Cesárea Tinajero es el horror” (85). Es la ausencia sublime, inconceptualizable, por medio de la cual-en tanto que creadora de un realismo visceral cuyo único documento (el poema “Sión”) todavía no conocen- los jóvenes Lima y Belano se han hecho de una identidad como poetas. Es decir, se definen a partir de un movimiento literario cuya obra nadie recuerda. No han “leído” un poema realista-visceral hasta que Amadeo Salvatierra, el guardián melancólico del último resto del realismo visceral, les enseña el único ejemplar que queda de la revista del movimiento donde el poema en cuestión es una suerte de vacío.

Cuando la búsqueda de Lima y Belano parece haber tenido éxito, sólo provocan una desaparición ulterior y más radical de Cesárea Tinajero. Los jóvenes siguen las pistas que van encontrando, mientras un proxeneta y un policía corrupto, los persiguen. En la entrada del 31 de enero García Madero explica: “Hemos encontrado a Cesárea Tinajero. Alberto y el policía, a su vez, nos han encontrado a nosotros” (601). La aparición de la poeta y la violencia aparecen a la vez, en dos frases simples, breves, sin verbos subordinados. En el tiroteo, mueren Alberto, el policía y Cesárea Tinajero. La poeta muere protegiendo a los jóvenes. “Belano decía que la habíamos cagado, que habíamos encontrado a Cesárea sólo para traerle la muerte” (605)¹¹⁹.

Pero puede señalarse que además de la muerte de Cesárea Tinajero hay otra desaparición importante en un momento muy cercano de la novela que está relacionado con la estructura formal del texto: la de García Madero, el más joven de los realvisceralistas. Su diario abre y cierra la novela, y sus crípticos dibujos la terminan, así que el lector no tiene la impresión de haberlo perdido de vista. Pero, si se sigue el orden cronológico de los acontecimientos, nos damos cuenta que desde la muerte de Cesárea Tinajero, no se lo vuelve a mencionar hasta veinte años

¹¹⁹ Siguiendo a Harold Bloom, Rojo lee esta muerte como una lucha edípica contra el realismo visceral original. El antagonismo de Belano y Lima para con Octavio Paz respondería a la misma “ansiedad de la influencia”. Lima y Belano destruyen a sus “padres” literarios para “consagrarse” como “poetas fuertes” (Rojo 72). Aunque pueda sostenerse algo así, creo que la lógica de *LDS* exige reevaluar metáforas como “padre”, “consagración” y “poeta fuerte”.

después. El narratario pregunta de forma implícita por él al único especialista de México en realismo visceral, bien entrados los años noventa. El académico le replica: “¿Juan García Madero? No, ése no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo. Hombre, si lo digo yo que soy la máxima autoridad en la materia, por algo será” (551). Esa pregunta, que cierra la segunda parte del libro, es la única traza que deja su presencia en una novela obsesionada con las trazas de Tinajero, Lima, Belano.

Como en el final de “El perseguidor”¹²⁰, la industria literaria digiere al artista trágico y selecciona los materiales que le interesan. García Madero, el aprendiz de poeta que nos ha narrado el principio y el final de la novela, la fundación del realismo visceral y la búsqueda de su modelo, desaparece de la narrativa sin que nadie lo eche de menos. De manera implícita, la primera y tercera parte de la novela no son sólo la historia de la búsqueda y muerte de Tinajero, sino también la del olvido del joven que nos permite recordar el realvisceralismo. Su historia queda sin concluir, no sabemos qué ha sido de él. Tampoco sabemos cómo nos ha llegado su diario, ni quiénes son los interlocutores de los testimonios de la segunda parte. “La incertidumbre permanente será una característica estructural de esta novela” (Marras 50). La muerte de Cesárea Tinajero, después de la larga búsqueda de la que ha sido objeto, es el clímax de la novela. Pero la progresiva pérdida de lenguaje de García Madero y su desaparición es una conclusión que pasa desapercibida por el protagonismo de Tinajero, Belano y Lima: *LDS* puede leerse como una *bildungsroman* en la que García Madero, un joven aprendiz de poeta que aprende que la poesía está en continuo desplazamiento, siempre en otro lado, termina por desaparecer.

El lenguaje de la novela parte de un *impasse* poético: la forma que adopta la poesía en la narrativa de Bolaño (la presencia de la poesía en su narrativa) es la desaparición, el ausentamiento. Ello no quiere decir que no se pueda escribir poesía. De hecho, Bolaño la siguió escribiendo hasta el final de su vida. Quiere decir que a finales del siglo XX y principios del XXI,

¹²⁰ La relación entre Bolaño y Cortázar ha sido subrayada a menudo (Vila-Matas, Paz Soldán, Prons, De la Campa, Fell).

la poesía no cuenta con los metarrelatos humanistas (una conexión especial con valores trascendentales como la Belleza, la Verdad, etc.) con los que se había justificado como práctica cultural no remunerada. Las experiencias políticas del siglo pasado no sólo revelan que el humanismo es compatible con la violencia política o la explotación capitalista (el colonialismo, etc.), sino que nos hacen sospechar de su posible complicidad.

Pero Bolaño no esconde que, a pesar de lo anterior, encuentra un valor en la poesía y la mantiene como centro mudo, ausente, inexplicable, paradójico, de su narrativa. Esa poesía, que si se presenta es como huellas o ecos en relatos, es en Bolaño un repertorio de prácticas, memorias, conocimientos y afectos diferentes a los predominantes en el Occidente de finales del siglo XX y principio del XXI. Los protagonistas de Bolaño intentan acceder a ella, pero la manera en la que la poesía expresa su diferencia es el desplazamiento, el estar siempre “en otros lados”. La obsesión de las novelas de Bolaño es la poesía, pero la poesía está siempre en otro lado¹²¹. El desajuste entre representación (la prosa narrativa de Bolaño) y objeto de la representación (la poesía) (sobre el que volveré al final del capítulo) es el motivo de que Bolaño rechace una unidad estructural coherente, un desarrollo lógico de la trama, y de que subvierta los géneros literarios, etc.

¿Qué política implica la estética de la narrativa de Bolaño? ¿Qué función tiene la desaparición de lo poético en Bolaño como gesto con el que delimitar la función política de la literatura? ¿Qué peligros políticos tiene la "retirada de la poesía"? Voy a intentar responder a esas preguntas estableciendo un paralelo con la idea de “retirada de lo político” que desarrollan Lacoue-Labarthe y Nancy a partir de preocupaciones similares a las de Bolaño (pasado totalitario, peligros de una concepción angélica del arte, aparente disolución de utopías políticas emancipatorias).

¹²¹ Parafraseo deliberadamente el lema “la vie est ailleurs”, pintado en una pared cerca de la Sorbona durante Mayo del 68. La frase es atribuida a menudo a Rimbaud (cuyo original decía en realidad, “la vie est absente”), y sirvió de título a una de las novelas checas de Milan Kundera.

De la retirada de lo político a la retirada de lo poético

Aunque ya desde Esopo se ha asociado al poeta con las ideas de exclusión, separación y sacrificio, la representación del poeta como la figura en la que la literatura se enfrenta con otras fuerzas sociales, económicas y políticas, rara vez con éxito, es un tropo especialmente frecuente en la cultura occidental desde mediados del XIX (Quintero 12). Se puede rastrear en obras canónicas de distintas tradiciones. Quizá las obras más reconocidas sean *Les illusions perdues* (*Las ilusiones perdidas*), de Balzac; *Luces de Bohemia*, de Valle-Inclán; *La vorágine*, de J. E. Rivera; *Doktor Zhivago* (*Doctor Zivago*), de B. Pasternak; *Der tod des Vergil* (*La muerte de Virgilio*), de H. Broch; *Pale Fire* (*Pálido fuego*), de V. Nabokov.

Bolaño se sitúa en esa tradición y la utiliza para investigar los efectos de la violencia política y la hegemonía de la economía de mercado sobre la cultura. Buscamos a poetas marginados (en lo económico, son pobres; en lo político, están exiliados), “sinónimo de quien vive al filo, borderlines” (Espinosa 30-31). Pierre Pain busca a un enfermo César Vallejo; Gaspar Morán, busca a Heredia, sospechoso de asesinato; *LDS* es una novela de “poetas-detectives que buscan a otros poetas” (Quintero 40); en *Amuleto*, hay una escena en la que Auxilio Lacouture y Arturo Belano buscan a un joven poeta secuestrado; en *Estrella distante*, el detective y Belano buscan al poeta y torturador Carlos Wieder.

Los motivos detrás de la búsqueda pueden ser los mejores (curar al enfermo, proteger al débil, recordar al olvidado) o los peores (el asesinato por venganza); las consecuencias, siempre nefastas. En las pocas ocasiones en las que, con dificultad, encuentran a la persona que buscan, la consecuencia es una escena de violencia, en la que la víctima mortal suele ser el poeta (Vallejo, Tinajero, Wieder). Morán encuentra un asesinato en el que su amada puede estar involucrada. *Amuleto* sería la excepción en la que encontrar al poeta no supone su muerte violenta, pero es el momento en el se revela la violencia: Auxilio reconoce que desde su detención en Chile durante el Golpe de Estado, Belano no puede escapar a la persecución de la violencia, por donde vaya. Como vamos a ver, el hecho de que la poesía esté siempre ausente o desaparecida puede leerse a

la luz de otra desaparición: la de un espacio público como posibilidad de debate sobre los principios que consituyen una comunidad política.

Una segunda característica de la ausencia del poeta es que, con la excepción de Vallejo, suele ser voluntaria. Los poetas cuyas ausencias sobredeterminan la trama de estas novelas deciden por sí mismos retirarse de una existencia urbana normalizada que no les interesa. Se desplazan continuamente y sólo obtienen trabajos temporales en barcos pesqueros, un cámping, un bar, etc. La retirada de la poesía no es un tipo de “exilio interior”, en el que el poeta se refugia en un espacio estable, doméstico o privado, como Amadeo Salvatierra (*LDS*) o Remo Morán (*PH*). No por casualidad, tanto Salvatierra como Morán, que encuentran un lugar acomodado en el DF y en Z. (Castelldefels), respectivamente, han renunciado a la poesía, pero la añoran y la identifican con la juventud perdida, aunque hayan visto a sus amigos de antaño perderlo casi todo por la poesía¹²². A la conclusión de que las utopías políticas de la vanguardia política han desaparecido, los personajes de Bolaño deciden seguirlas y desaparecer con ellas como último acto poético.

Parafraseando el lema de Mayo del 68, el poeta siempre está en otra parte. ¿Por qué se han retirado los poetas? Sus poetas son seres insatisfechos con la realidad política del mundo en el que viven. Pero ante la experiencia del terrorismo de Estado antirrevolucionario y la sensación de que no hay alternativas a la hegemonía neoliberal, piensan en el autoexilio como *performance* poética de su disconformidad. Para Fell (157), el autoexilio de los personajes de Bolaño es la postura política implícita del autor. Uno de los personajes de Bolaño, un poeta marxista, lanza el mismo juicio sobre Lima y Belano:

[Eran como] [u]n Mr. Hooper [*sic*, se refiere a Dennis Hopper en *Easy Rider*] que se desplegaba geoméricamente desde el este hacia el oeste, como una doble nube negra, hasta desaparecer sin dejar rastro (eso era inevitable) por el otro lado de la ciudad, por el lado donde no existían salidas. Y yo a veces los miraba y pese al cariño que sentía por ellos pensaba ¿qué clase

¹²² El crítico y poeta institucional del pinochetismo que protagoniza *Nocturno de Chile*, el padre Ibacache, es un caso especial. La suya es una versión diferente del “exilio interior” en tanto que su conservadurismo anti-vanguardista se disfraya de apoliticismo: se queda en casa leyendo a los líricos griegos molesto por el estruendo que causa el golpe de Estado.

de teatro es éste?, ¿qué clase de fraude o de suicidio colectivo es éste? Y una noche, poco antes del año nuevo de 1976, poco antes de que se marcharan a Sonora, comprendí que era su manera de hacer política. (LDS 321)

Ese tipo de política no le resulta satisfactoria al marxista, al que le hubiera gustado un posicionamiento político claro y fácilmente conceptualizable: anarquistas, comunistas, conservadores... Pero la historia de Belano, como la obra de Bolaño, se resiste a una tal conceptualización en tanto que discurso en el espacio público precisamente sobre aquello que se resiste a comparecer de manera ordenada en el espacio público liberal. Bolaño pone en contacto a los poetas automarginados con otros tipos de marginaciones, sin intentar nunca equiparar unas y otras. Si bien el acceso al espacio público liberal (frente al *ágora* griega, por ejemplo) es nominalmente universal, en la esfera pública brillan por su ausencia los que carecen de voz bien porque son víctimas de persecución activa (las mujeres asesinadas de 2666, las víctimas de la guerra o la dictadura), bien porque sus problemas no se consideran “públicos” (presos políticos, víctimas de violencia de género como Mara Larrosa, inmigrantes ilegales, enfermos de SIDA¹²³, enfermos mentales, etc.).

La representación de una poesía *siempre-ya* desplazada es la manera en la que Bolaño representa un espacio público liberal hoy hegemónico e indiscutido, pero cuya práctica no se corresponde con el ideal al que aspira. La voluntad de inclusión (potencialmente) universal de la esfera pública burguesa¹²⁴ es inseparable de una infraestructura que históricamente ha excluido, explotado o perseguido razas, géneros y clases. “[T]he homogenous class standing of the bourgeoisie engendered a shared vision of the good that blocked as potential topics of deliberation the arrangements that sustained actual exclusions from the public sphere.” (Asen y Brouwer 5). La alternativa no es el abandono del espacio público como una forma de control y

¹²³ Aunque éste tema sólo aparece de manera explícita en la inacabada *Los sinsabores del verdadero policía*, el siniestro “Rey de los homosexuales” de *Amuleto* puede interpretarse como una metáfora de la enfermedad.

¹²⁴ Me refiero principalmente a la “esfera pública” habermasiana, pero el argumento se puede extender también a los ejemplos de espacios públicos que nos proporciona Arendt (el *ágora* del siglo IV a.C. y los *town hall meetings* del siglo XVIII d.C.).

legitimación (y deslegitimación) de proyectos políticos. La paradoja es que la crítica de la esfera pública (la articulación pública de un examen y juicio sobre la esfera pública), en tanto que debate entre posiciones contrarias articuladas de manera discursiva, sólo es efectiva en la esfera pública. La poesía como presencia de una ausencia en la narrativa de Bolaño resulta incómoda, contingente, inasumible. Ese rasgo le permite funcionar como catacrexis de lo que no puede presentarse (una metáfora para aquello que no tiene un nombre “propio”, como la “pata” de una mesa, un “agujero” negro, una “boca” de riego). Es una ausencia cuyo rastro es incómodo y que, si se presenta, tiene efectos imprevisibles. El emblema de esta no-presencia en la novela de Bolaño es lo que llamo “retirada de lo poético” a partir de Lacoue-Labarthe y Nancy, que han intentado repensar el papel contemporáneo de la filosofía política en términos relativamente similares a los que Bolaño reserva a la poesía.

Después de constatar que las sociedades industriales no han acabado con la explotación sistémica de género sexual, raza y clase; después de que el Nazismo pusiera el progreso tecnológico al servicio del exterminio y de que los Estados liberales lo pongan al servicio de la gestión biopolítica de las masas; después de que el socialismo realmente existente sacrifique abiertamente las libertades individuales, etc., existe la tentación de abandonar los metarrelatos que legitimaban proyectos políticos de izquierda como Progreso o Revolución. Algunos críticos celebraban la hegemonía de la democracia liberal y el libre mercado como el “fin de la historia”: “there is now no ideology with pretensions to universality that is in a position to challenge liberal democracy” (Fukuyama 45). Pero el abandono de metarrelatos emancipatorios implica aceptar como inevitable la hegemonía del capital financiero global como infraestructura de la democracia liberal, a pesar de que sistematiza la explotación y la alienación. Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy se preguntan cómo hacer surgir hoy día una *comunidad* que lleve adelante un proyecto político alternativo.

Lacoue-Labarthe y Nancy parten del análisis de Arendt en *The Human Condition*. Según lamenta la alemana, nuestras ideas políticas están sobredeterminadas por preocupaciones

socioeconómicas. Aunque parezca tautológico, para Arendt y los deconstruccionistas, la única preocupación de lo político debería ser precisamente lo político. Establecen una distinción entre *lo político* (*the political, le politique*) y *la política* (*politics, la politique*). El problema es que la conversación sobre *lo político* (el establecimiento de una comunidad, cómo decidimos quién pertenece a ella y a quién excluye, qué objetivos sirve, cómo la definimos, cómo participamos en ella) se ha transformado, después de las revoluciones burguesas, en conversación sobre *la política* (el Estado, sus instituciones, sus agentes, sus reglas). Lo político supone debatir el juego (darle nombre, decidir cuáles son las reglas, los objetivos); la política supone decidir qué hacer dentro del juego (qué estrategias seguir, ya dadas unas reglas, unos agentes...).

Gran parte de lo que tienen en común estos críticos es que señalan que lo político ha perdido especificidad: donde todo es político, nada lo es (“Rétrait” 188). Arendt, Lacoue-Labarthe y Nancy coinciden en que es importante proteger la autonomía de lo político de la invasión de lo “social”. No es fácil. La pobreza, la discriminación, son problemas demasiado acuciantes para ignorar la tentación de utilizar las instituciones políticas para paliarlos. A pesar de ello, según Arendt, todo lo relacionado con la necesidad o con grupos sociales específicos, constituye un problema privado.

Arendt es consciente del carácter polémico de la distinción privado / público en la que insiste. Es importante señalar que no se trata de una distinción liberal tradicional. No persigue la defensa de los derechos del individuo (empezando por el derecho a la propiedad *privada*) y la prevención de coerción eclesiástica o gubernamental, o al menos no es su preocupación principal. Para Arendt la distinción privado / público es sobre todo una ficción que nos permite distinguir entre dos órdenes complementarios: el espacio público o político (usa ambos términos indistintamente), caracterizado por una igualdad artificial entre ciudadanos libres, y el espacio privado, caracterizado por la necesidad económica o biológica (*Human Condition* 60-64, 70-73).

Arendt llama “sociales” a una serie de problemas presentes en la sociedad a gran escala, pero conectados con este segundo espacio. Desde mediados del siglo XIX, “lo social” habría ido

invadiendo el espacio público. Esto no quiere decir que los problemas sociales deban ser ignorados, sino que sólo constituyen problemas “públicos” vistos desde un ángulo específico (por ejemplo, un referente constitucional, ver nota 123). Puede establecerse un paralelo con la distinción que establece entre hechos y mentiras (ver conclusión del capítulo sobre Max Aub): al valorar la analogía de la mentira y la acción política Arendt no hace una apología de la mentira política (como sí lo hace la tradición que va de Platón a Isaiah Berlin). Del mismo modo, no desea ignorar problemas sociales como la pobreza. Arendt intenta proveer conceptos que resultan contraintuitivos, pero que nos permiten entender una dimensión de la organización colectiva que la modernidad parece haber olvidado, ocupada con la redistribución de recursos materiales, financieros y humanos según criterios administrativo-económicos.

¿Por qué no dejar que lo social se imponga sobre lo político, si va a resolver el serio problema de la redistribución de recursos materiales? Porque la traducción de todo discurso sobre lo político (el debate sobre el proceso de designación y definición de agentes, etc.) a los términos de la política (discusión entre los agentes ya definidos sobre la consecución de los objetivos ya definidos a través de prácticas ya definidas) supone su instrumentalización. Pasamos de lo político (por ejemplo, la discusión sobre el derecho al trabajo) a la política (la discusión de los efectos de estímulos económicos gubernamentales sobre la tasa de desempleo).

El cambio de énfasis transforma lo político en un simple medio para un fin, en una *tekhne* o, en los casos en los que el objetivo final se identifica con un producto, una *poiesis*. La cancelación “social” del espacio público no es sólo una “estetización de la política”, en términos de Benjamin, sino “une fusion de la politique et de l’art, *la production du politique comme oeuvre d’art*” (Lacoue-Labarthe y Nancy 1991: 49), en la que el gobernante está autorizado a deshacerse de elementos heterogéneos según convenga a la obra de arte. Sea como *tekhne* (en su versión tecnocrático-liberal), sea como *poiesis* (en su versión autoritaria), la instrumentalización de lo político se impone sobre concepciones alternativas que subrayan la autonomía de lo político, bien sea como espacio de participación (Arendt), agonismo (Schmitt, Mouffe), o momento de

transformación (Rancière). Lo socioeconómico ha colonizado el espacio reservado a lo político y sólo deja lugar a la política: “the public space for normative deliberation about common ends is overrun by administrative decision-making, interest brokering and obsession with the (putatively prepolitical) problems of national housekeeping” (Fraser 59).

Ante la retirada de lo político, la vida colectiva se convierte en materia bruta que la política gestiona y en la que es prioritaria una visión económica de la sociedad. Es de ahí que parten Lacoue-Labarthe y Nancy cuando ponen el argumento arendtiano en diálogo con el Heidegger tardío. Hablan de un complejo “econo-socio-técnico-cultural” (1983 191) como causa de tres fenómenos: énfasis sobre la normalización de la vida (relacionado con la época tecnológica del Ser del Heidegger tardío: todo, incluida la vida humana, es un recurso material que puede -y debe- ser optimizado); confusión de lo público y lo privado; disolución de un espacio político autónomo (relacionado con la crítica de Arendt a la supeditación de lo político a la resolución de necesidades vitales).

La política invade todos espacios, y las instituciones políticas comienzan a regimentar y controlar cuerpos y poblaciones. Cuando Arendt restringe el sentido de lo político, responde a la invitación a considerarlo todo como algo político: nuestra identidad sexual, nuestros hábitos de ocio, nuestro medio de transporte. El rechazo de las relaciones sexuales prematrimoniales, la afición al toro, o ir al trabajo en bicicleta; todo se convierte en una declaración política¹²⁵. Arendt permite a Lacoue-Labarthe y a Nancy señalar la pérdida de especificidad de lo político. Donde todo es político, nada lo es. Lo político pierde contenido y se reduce a opciones dentro de un sistema preestablecido e inmutable. La “retirada de lo político” supone la desaparición de un

¹²⁵ Gran parte de las críticas a Arendt pueden resumirse en la acusación de formalismo político. Es decir, Arendt reduciría lo político *ab absurdum*. Prácticamente, sólo decidir cuándo ir a la guerra con otra *polis* sería político. Los arendtianos intentan defender a Arendt de la acusación de formalismo político de dos maneras: 1) Para que un asunto sea político, estrictamente hablando, debe implicar un referente constitucional (Dana Villa, Nancy Fraser). 2) La oposición arendtiana entre público y privado es un residuo constativo en el pensamiento de Arendt, el cual no resistiría la crítica arendtiana contra toda fundación constativa de lo político (Bonnie Honig). Curiosamente, las dos defensas difieren sobre cómo interpretarlo, pero insisten en que la acción política tiene en Arendt un componente *performativo*.

sitio autónomo de participación y debate sobre la comunidad (su definición, agentes, etc.), la desaparición del espacio público.

En un típico gesto deconstructivo, Lacoue-Labarthe y Nancy descubren un aspecto positivo en la retirada de lo político. Cuando usan la expresión “retirada de lo político”, se refieren a dos cosas: a la marginación a la que lo político se ve obligado por la hegemonía de lo social y a una automarginación del pensador de lo político, desde la que es posible cuestionar la concepción hegemónica (y monológica) de lo político como gestión de recursos. La retirada (*retrait*) es también la oportunidad de volver a trazar (*re-trait*) nuestra relación con lo político. Esto no quiere decir que el pensamiento político para los deconstruccionistas (ni la poesía para Bolaño) sea un *refugio* apolítico (un exilio interior en el que guarecerse al margen de estos problemas), sino que es un “afuera”, algo que no forma parte de lo político pero desde el que podemos valorar y plantear configuraciones alternativas a nuestra relación con lo político.

La retirada de lo político (y de lo poético) está entre dos caminos aparentemente contradictorios. El primero es el rechazo al autoritarismo de los metarrelatos modernos que parece incentivar el individualismo liberal: Lacoue-Labarthe y Nancy no pueden pensar lo político como si el totalitarismo no hubiera existido, ni Bolaño puede escribir un *Canto general*. El segundo es el rechazo al triunfalismo del capitalismo global, que parece incentivar el abandono de la obsesión paralizante con el objeto perdido (lo político / lo poético). ¿Cuál sería el proyecto político concreto de Lacoue-Labarthe y Nancy? ¿Por qué a Bolaño no le basta con escribir más poesía? De hecho, los franceses siguen teorizando la alianza de la filosofía política con la hegemonía de la política sobre lo político... desde la filosofía política. Bolaño se aferra a la literatura como medio expresivo al que en realidad considera en bancarrota moral después de que el totalitarismo (aliado con el mercado en el caso de Chile) y el fin de la vanguardia (abandonada o museificada) rubricaran el abandono de sus posibilidades emancipatorias. El *double-bind* de ambas retiradas los expone a una serie de críticas relativamente similares que nos pueden ayudar a entender las limitaciones y las posibilidades de ambos proyectos.

Uno de los motivos por los que me parece interesante yuxtaponer el desplazamiento o retirada de la poesía en Bolaño y la “retirada de lo político” es que, con variantes propias de las convenciones de la literatura y la filosofía, la crítica a las ideas de Lacoue-Labarthe y Nancy sobre lo político guardan parecido con las críticas a Bolaño. Se puede plantear así: la “retirada” (de lo político, de lo poético) idealiza una (supuesta) autonomía perdida. Al no querer comprometerse con lo concreto *hic et nunc* de la política o de la prosa, el poeta y el filósofo en retirada se arriesgan a convertirse en aliados del sistema hegemónico.

La mayoría de artículos sobre Bolaño, un autor cuya obra importante es muy reciente y cuyos críticos suelen coincidir con sus admiradores, son celebratorios en mayor o menor medida. El número del *Journal of Latin American Cultural Studies* dedicado a Bolaño es la excepción, reuniendo a unos críticos que, desde perspectivas diversas, cuestionan las implicaciones de la obra de Bolaño en la red de relaciones culturales y sociales del cambio de siglo. Muchas de estas críticas tienen en común la preocupación por la forma y función que adopta la melancolía en su obra: ¿es un escritor paralizado por la melancolía, que fetichiza su relación con la vanguardia poética y política perdida, por un lado, y no somete a la poesía a la misma desacralización a la que somete a otras instituciones, por otro?

Para Jean Franco, la fragmentación, irreconciliable en una unidad superior (autónoma), no permite establecer una posición política clara, revelando un “anarquismo romántico” idealista (216). Para Gareth Williams, la suspensión de la representación literaria es análoga a la suspensión dictatorial de la representación política (“Captured in the temporal despotism of the Chilean state of exception [...] the obsessive yet essentially unproductive identification of friends, enemies, or something in between is the source of Bolaño’s melancholic rendering of the historic-political” 138. Puede verse también Polgovsky). Para Villalobos-Ruminott, su narrativa, crítica con la supeditación de la literatura a los intereses del Estado y el mercado, es un testimonio a su propia obsolescencia moral ante la violencia de la historia. (“Bolaño’s works attest to the broken and irreparable relationship between the mute catastrophe of (as) history, and the powerless

condition of any narrative attempt to deal with its painful results” 199). Por último (y especialmente relevante para esta tesis), para Phillip Derbyshire la crisis de los medios simbólicos de la poesía es la que hace proliferar la prosa, pero es una prosa que no puede superar la melancolía de un objeto poético unitario perdido: “For Bolaño, contingency is a fatality that provokes a nostalgia for a time and a preterite unity [...] his melancholy for the utopian unity figured in Rimbaud creates a desire for totality” (175).

Cada uno de estos autores señala a la melancolía de Bolaño como el peligro: la pérdida de la unidad “novela” (Franco), la pérdida de los medios de representación poética (Williams), la pérdida de la autoridad moral de la literatura (Villalobos-Ruminott), o la pérdida de la propia poesía (Derbyshire). El rechazo de lo “presente” (lo existente aquí y ahora) y la valoración de un pasado perdido no lleva a su transformación: la idealización de la vanguardia no se corresponde con una novela vanguardista (Medina 553). Estos críticos señalan el peligro de que la fascinación con el pasado literario y político absorba toda la energía que el presente podría invertir en la construcción de alternativas estético-políticas nuevas donde el capitalismo global parece anularlas.

Desde el punto de vista teórico, puede establecerse una analogía de estas críticas con la crítica que Nancy Fraser hace a Lacoue-Labarthe y Nancy. Fraser observa que la retirada de lo político, a pesar de la intención declarada de cuestionar los términos de *la* política del Estado neoliberal, corre el riesgo de convertirse en su aliada ante la ausencia de propuestas políticas concretas y/o normativas (puede verse también Marchart 81-2). Uno de los pocos rechazos inequívocos de Nancy y Lacoue-Labarthe es el del “totalitarismo”. Tanto la retirada de lo político como la poética “negativa” de los visceralrealistas (que dicen caminar “[d]e espaldas, mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido” *LDS* 18), en su afirmación de un individualismo disconforme con la “normalidad”, son perfectamente compatibles con el individualismo neoliberal del que quieren distanciarse, como una torre de marfil desde la que despreciar las preferencias estéticas de las clases medias y populares.

Lo que impide a Bolaño, Lacoue-Labarthe y Nancy identificarse con alternativas políticas específicas (Fraser piensa en el feminismo; Franco, en el marxismo), no es su ambigüedad. Ni Fraser ni Franco confunden el proyecto de Lacoue-Labarthe y Nancy, y de Bolaño, respectivamente, con la afirmación del individualismo liberal del capitalismo de mercado. Es por eso que los invitan a unirse a los movimientos emancipatorios con los que simpatizan las críticas o a traducir sus críticas a proyectos políticos concretos (feminismo y Estado del bienestar, en el caso de Fraser; socialismo en el caso de Franco). Lo que impide que la retirada “trace” una postura clara es que parte de lo que cuestiona es la posibilidad de “presentar” una postura política definida.

La crítica es certera en el sentido de que la novela de Bolaño es incapaz de afirmarse como objeto autosuficiente (“autónomo” en el sentido de “completo”, “unitario”) porque está marcada por la ausencia irrecuperable de la poesía-política que representan Vallejo o Cesárea Tinajero. Al mismo tiempo, no parece proponer una vía literaria alternativa a la proliferación de escritura (“novelas-río”, reescrituras) sobre la ausencia de la poesía. Pero la novela de Bolaño no lamenta la desaparición de la literatura *in toto*. La narrativa avanza ante la pérdida de la poesía, y plantea un universo que da cabida a muchos otros autores (históricos e inventados: Jünger, Neruda, Lendoiro, Aurelio Baca, Padilla, Archimboldi...) cuya escritura no está ausente (el texto menciona su existencia, a veces incluso resume el contenido de los libros de los “escritores secundarios”). Además de melancólica, la novela de Bolaño es una novela *sobre* escritores melancólicos¹²⁶. En ese desplazamiento podemos encontrar una crítica al espacio público establecido que ya sugería sobre *2666*.

¹²⁶ Bolaño parece establecer una diferencia entre autores formados antes de la Segunda Guerra Mundial (Paz, Huidobro) y autores que comienzan a publicar después de ella (L. M. Panero, bajo varios pseudónimos, Parra). Su relación con los primeros parece fundamentalmente afectiva. Es el caso de Neruda en “Carnets de baile”, en el que es una de sus lecturas de adolescencia pero contra el que se define. Se puede leer de la misma manera la relación de Ulises Lima con Octavio Paz, del que se mofa en sus comienzos literarios pero con el que tiene una interacción cordial después de volver a México tras su destierro a Sonora, primero, y a Europa, después. En cuanto a autores que comienzan a publicar después del 45, favorece escrituras que desacralizan la propia escritura poética, bien riéndose de ella y del poeta (Parra),

En la prosa de Bolaño, sobredeterminada por la ausencia de la poesía, hay algo más que la expresión de rechazo a los valores del sistema económico-político vigente. Hay siempre un distanciamiento irónico a través de la estructura narrativa. La voz que nos cuenta el momento traumático de la violencia no es nunca un narrador omnisciente heterodiegético, en un extremo, ni la víctima que posee experiencia directa de la violencia que se nos narra, en el otro. En muy pocos casos (Remo Morán) uno de los narradores es testigo de la violencia que sufre otro. La historia de Bolaño, siempre está mediada por otra voz: la de García Madero, la de muchos de los testimonios de la sección central de *LDS*, la de Auxilio Lacouture, la voz anónima del “editor” de *Estrella distante* (que nos cuenta lo que Bolaño le habría contado a él), etc. Cuando habla Bolaño, nos cuenta la historia de otro. Lo mismo pasa con Vallejo, con Caridad, con las víctimas de los asesinatos de 2666.

El centro de atención de la novela no se convierte nunca en portador de la voz, sino que está siempre filtrado por otros narradores. Ni siquiera la literatura, que podría considerarse como una forma de participación en el espacio público (quizá con menos autoridad que el de una columna en el periódico, por ejemplo), sirve de plataforma al discurso de esta otredad si no es mediante la mediación: no sabemos del exilio de Tinajero sin los escritos de García Madero o de Lima y Bolaño sin las docenas de testimonios de sus conocidos; no sabemos de las muertas de Santa Teresa sin los informes policiales. Lo que está en juego es la exclusión de determinadas voces que desafían el status quo. La novela de Bolaño no articula en el espacio público una opinión explícita (o una crítica, una denuncia, una justificación...) sobre las exclusiones del espacio público. Tinajero no se sienta a explicar por qué abandona el lenguaje como vehículo de expresión artística o por qué se marcha al desierto. Ni siquiera explica, para denunciarlo, su frustración con el lenguaje en poesía o con el desarrollo del México post-revolucionario. La novela de Bolaño no quiere asumir la voz del excluido, pero nos indica (implícito en su

bien relacionándola con otras prácticas transgresivas y destructivas (Panero). Prácticamente todo lo demás constituye un compromiso denigrante con el mercado o el Estado, incluyéndose a sí mismo (pensando en Remo Morán o Amadeo Salvatierra como “escritores profesionales”).

melancolía) que hay un exterior cuya voz no puede ni quiere asumir porque es radicalmente diferente. Que Bolaño usara a Tinajero para explicar su retirada traduciría la disconformidad a los términos del espacio público existente (liberal), cuando es ese tipo de participación el que rechaza. Ésa sería la posición de Aurelio Baca, el intelectual de izquierda, que habla desde la asunción de la conexión especial entre arte y autoridad moral (conexión que Bolaño rechaza) y que se permite hablar por los excluidos.

El giro autorreflexivo e irónico de la novela de Bolaño nos ofrece, además del narcisismo melancólico paralizante de un Belano o un Pain, una comprensión alternativa del espacio público. El espacio público que imagina Bolaño no es un espacio autosuficiente, sino que está marcado por ausencias heterónomas. Sus poetas sufren una melancolía patológica por unos poetas que buscan no a poetas o poemas, sino a su negativo: los únicos poemas que “leemos” en Bolaño se caracterizan por no ser poemas o no ser los poemas de los poetas que buscamos. La búsqueda de Tinajero, Wieder, etc., no es la búsqueda de un objeto perdido, sino el intento de descifrar la traza de un afuera del sistema que resiste la normalización política del individuo. Lima y Belano nunca han estado en la presencia de Cesárea Tinajero, pero su búsqueda les permite rechazar la normalización a la que se pliega Amadeo Salvatierra. La poesía, como “rastros” (*traces*), es la presencia de lo que no puede presentarse, “pas une présence mais le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, [dont] l'effacement appartient à sa structure” (Derrida 25). La retirada (*retrait*) de lo poético, en el sentido de desplazamiento (*se retirer*) permite a los personajes de Bolaño rediseñar (*retracer*) alternativas a la hegemonía de lo social.

J.-L. Nancy entiende la “comunidad” no como agrupación de individuos (la suma de todos los que aparecen en el censo de una ciudad, por ejemplo), como territorio que defender (definido frente a los enemigos de ese territorio), o como hipóstasis de una esencia o fundamento común (comunidades religiosas, políticas, étnicas, etc.), sino como la percepción de una heterogeneidad constitutiva, una negatividad compartida. Nancy escribe contra el deseo de

“recuperar” una supuesta comunidad armónica de normas y metas comunes, de individuos que comparten una identidad y una historia (lo que llama “deseo de inmanencia”): “l'accomplissement de la communauté en est la suppression” (151).

No sólo no ha habido nunca una comunidad inmanente que habríamos perdido, sino que la ausencia de inmanencia (de una comunidad autónoma, de una comunidad que coincide exactamente con la representación que hace de sí, de una esencia común o fundamento último) es lo que posibilita nuestras comunidades inacabadas, imperfectas y parciales. (Nancy 35). Para Nancy, la política intenta “producir” una comunidad inmanente como “obra”. Lo político es la comunidad “des-obrada” (“desoeuvrée”), la ausencia de fundamento común como fundamento de la comunidad, “the site where what it means to be in common is open to definition” (Fynsk x). Marchart (72) propone que es una “extimidad” lacaniana, lo que constituiría la comunidad precisamente porque no pertenece a ella. En Nancy como en Bolaño es difícil asignar contenido específico a la “retirada” o a el “desobramiento”, porque lo que constituye a una comunidad es la dificultad de especificar su contenido.

Propongo que es así como podemos leer la retirada de la poesía en Bolaño: en tanto que rastro de una alteridad irrepresentable, constituye una comunidad precaria de desplazados, e invita al lector a participar de ella, al ponerlo en búsqueda de los buscadores, haciéndole perder a personajes angustiados por la pérdida. Al mismo tiempo, es la introducción en el libro del inacabamiento (*desoeuvrement*), de una apertura inquietante que invita al lector a construir un sentido a partir de la retirada de la figura de lo poético.

La retirada de lo poético es el intento de imaginar, a través de la ficción, una comunidad política cuyo centro es la parte de la sociedad que no tiene parte en la representación que una comunidad hace de sí misma (cómo nos imaginamos), pero que forma parte de ella. La ausencia de Tinajero identifica a los poetas real-visceralistas; encontrarla determina la disolución del grupo: lo común de la comunidad no es una poesía específica, fundacional, (que no se nos da), sino una ausencia compartida. El protagonista de Bolaño se constituye a partir de “[c]ette

extériorité, qu'il est d'un dehors qu'il ne peut se rapporter, mais avec lequel il entretient un rapport essentiel et incommensurable” (Nancy 50). La exterioridad adquiere nombres diferentes en distintos textos de Bolaño (judíos, inmigrantes, víctimas de la violencia de género, del abuso infantil, presos, marginados). Es una comunidad paradójica, cuyo centro son los márgenes de la *polis*. O, mejor dicho, su “centro” es la imposibilidad de representar los “márgenes” de la *polis*. Es una comunidad consciente de que la define una ausencia y no intenta suplementarla, rellenar ese hueco, por medio de un “representante” que hable por el subalterno o traduzca su discurso, eliminando el rastro de su exterioridad, normalizándolo. La retirada de lo poético es la ventana fragmentada al final de *LDS* y la pregunta “¿qué hay detrás de la ventana?”: una invitación a interrumpir la representación para pensar qué hay detrás de la representación.

de A. Merino. Madrid: Akal, 2010.

III (pp. 467-9)

Solía escribir con su dedo grande en el aire...
Solía escribir con su dedo grande en el aire:
«¡Viban los compañeros! Pedro Rojas»,
de Miranda de Ebro, padre y hombre,
marido y hombre, ferroviario y hombre,
padre y más hombre. Pedro y sus dos muertes.
Papel de viento, lo han matado: ¡pasa!
Pluma de carne, lo han matado: ¡pasa!
¡Abisa a todos compañeros pronto!
Palo en el que han colgado su madero,
lo han matado;
¡lo han matado al pie de su dedo grande!
¡Han matado, a la vez, a Pedro, a Rojas!
¡Viban los compañeros
a la cabecera de su aire escrito!
¡Viban con esta b del buitre en las entrañas
de Pedro
y de Rojas, del héroe y del mártir!
Registrándole, muerto, sorprendieronle
en su cuerpo un gran cuerpo, para
el alma del mundo,
y en la chaqueta una cuchara muerta.
Pedro también solía comer
entre las criaturas de su carne, asear, pintar
la mesa y vivir dulcemente
en representación de todo el mundo.
Y esta cuchara anduvo en su chaqueta,
despierto o bien cuando dormía, siempre,
cuchara muerta viva, ella y sus símbolos.
¡Abisa a todos compañeros pronto!
¡Viban los compañeros al pie de esta cuchara para siempre!
Lo han matado, obligándole a morir
a Pedro, a Rojas, al obrero, al hombre, a aquel
que nació muy niñín, mirando al cielo,
y que luego creció, se puso rojo
y luchó con sus células, sus nos, sus todavía, sus hambres, sus pedazos.
Lo han matado suavemente
entre el cabello de su mujer, la Juana Vázquez,
a la hora del fuego, al año del balazo
y cuando andaba cerca ya de todo.
Pedro Rojas, así, después de muerto
se levantó, besó su catafalco ensangrentado,

lloró por España
y volvió a escribir con el dedo en el aire:
«¡Viban los compañeros! Pedro Rojas».
Su cadáver estaba lleno de mundo.

VI. CORTEJO TRAS LA TOMA DE BILBAO (p. 477)

Herido y muerto, hermano,
criatura veraz, republicana, están andando en su trono,
desde que tu espinazo cayó famosamente;
están andando, pálido, en tu edad flaca y anual,
laboriosamente absorta ante los vientos.
Guerrero en ambos dolores,
siéntate a oír, acuéstate al pie del palo súbito,
inmediato de tu trono;
voltea;
están las nuevas sábanas, extrañas;
están andando, hermano, están andando.
Han dicho “¡Como! ¡Dónde!...”, expresándose
en trozos de paloma,
y en los niños suben sin llorar a tu polvo.
Ernesto Zúñiga, duerme con la mano puesta,
con el concepto puesto,
en descanso tu paz, en paz tu guerra.
Herido mortalmente de vida, camarada,
camarada jinete,
camarada caballo entre hombre y tierra,
tus huesecillos de alto y melancólico dibujo
forman pompa española,
laureada de finísimos andrajos.
Siéntate, pues, Ernesto,
oye que están andando, aquí, en tu trono,
desde que tu tobillo tiene canas.
¿Qué trono?
¡Tu zapato derecho! ¡Tu zapato!

13 Set[iembre] 1937

IX. PEQUEÑO RESPONSO A UN HÉROE DE LA REPÚBLICA (p. 485)

Un libro quedó al borde de su cintura muerta,
un libro retoñaba de su cadáver muerto.
Se llevaron al héroe,
y corpórea y aciaga entró su boca en nuestro aliento;
sudamos todos, el hombligo a cuestras;
caminantes las lunas nos seguían;
también sudaba de tristeza el muerto.
Y un libro, en la batalla de Toledo,

un libro, atrás un libro, arriba un libro, retoñaba del cadáver.
Poesía del pómulo morado, entre el decirlo
y el callarlo,
poesía en la carta moral que acompañara
a su corazón.
Quedóse el libro y nada más, que no hay
insectos en la tumba,
y quedó al borde (le su manga, el aire remojándose
y haciéndose gaseoso, infinito.
Todos sudamos, el ombligo a cuestras,
también sudaba de tristeza el muerto
y un libro, yo lo vi sentidamente,
un libro, atrás un libro, arriba un libro
retoño del cadáver ex abrupto.
10 Set[iembre] 1937

List of Figures

Figure 1. Bolaño, <i>Los detectives salvajes</i>	1
Figure 2. Aub, <i>Diario de Djelfa</i>	105
Figure 3. Aub, <i>Diario de Djelfa</i>	107
Figure 4. Bolaño, <i>2666</i>	197
Figure 5. Bolaño, <i>2666</i>	198
Figure 6. Bolaño, <i>Los detectives salvajes</i>	213
Figure 7. Bolaño, <i>Los detectives salvajes</i>	215
Figure 8. Bolaño, <i>Los detectives salvajes</i>	216
Figure 9. Bolaño, <i>Los detectives salvajes</i>	216

Bibliography

Agamben, G. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trad. por D. Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1998. Print.

Agamben, G. *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*. New York: Zone Books, 2002. Print.

Améry, J. *At the Mind's Limits. Contemplations by a Survivor on Auschwitz and its Realities*. Trad. por Sidney Rosenfeld y Stella P. Rosenfeld. Bloomington: University of Indiana Press, 1980. Print.

Anouilh, J. *Théâtre. I*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 2007. Print.

Antelme, R. *L'espèce humaine*. Paris: Gallimard, 1978. Print.

Areco Morales, M. "Bolaño no íntimo o la novela a la intemperie", in Moreno (ed.), *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Lastarria, 2011, 53-60. Print.

Arendt, H. *The Human Condition*, University of Chicago, Chicago, 1958. Print.

Arendt, H. *Men in Dark Times*. Harcourt, Orlando, FL, 1970. Print.

Arendt, H. *On Violence*. Florida: Harcourt, 1970. Print.

Arendt, H. *La condición humana*, Seix Barral, Barcelona, 1974. Print.

Arendt, H. *The Origins of Totalitarianism*. New York, Harcourt, 1975. Print.

Arendt, H. *Lectures on Kant's Political Philosophy*. Ed. by Ronald Beiner. Chicago: University of Chicago, 1982. Print.

Arendt, H. *On Revolution*. New York: Penguin, 1990. Print.

Arendt, H. *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought*. New York: Penguin Books, 2006. Print.

Arendt, H; Jaspers, K. *Correspondence, 1926-1969*. Editado por L. Kohler y H. Saner, Trans. by Robert y Rita Simber. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1992.

Aub, M. *Diario de Djelfa*. México: Joaquín Mortiz, 1970. Impreso.

Aub, M. *Vida y obra de Manuel Álvarez Petreña*. Primera ed. completa. Barcelona: Seix Barral, 1971. Print.

Aub, M. *Antología traducida*. Barcelona: Seix Barral, 1972. Print.

- Aub, M. *Imposible Sináí*. Barcelona: Seix-Barral, 1982.
- Aub, M. *Antología traducida*. Ed. de Pasqual Mas I Usó. Madrid: Visor, 2004. Print.
- Aub, M. *Obras completas de Max Aub. Poesía completa*, A. López-Casanova, (ed.), Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2001. Print.
- Aub, M. *Campo francés*. Madrid: Castalia, 2008. Print.
- Augé, M. *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la supermodernité*. Paris: Seuil, 1992. Print.
- Asen, R. y Brouwer, D. C. "Introduction: Reconfigurations of the Public Sphere", *Counterpublics and the State*. Albany: State University of New York, 2001, 1-34. Print.
- Baehr, P. *Hannah Arendt, Totalitarianism, and the Social Sciences*. Stanford: Stanford University Press, 2010.
- Bakhtin, M. "Discourse in the Novel." *The Dialogical Imagination*. Ed. Michael Holquist. Trans. Michael Holquist and Caryl Emerson. Austin: U of Texas Press, 1981. 259-422. Print.
- Balibrea, M.P. *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio*. Barcelona: Montesinos, 2007. Print.
- Barbour, Ch. "The acts of faith: On witnessing in Derrida and Arendt". *Philosophy & Social Criticism*, 37 (2011), 629-645. Print.
- Barral, Carlos. *Memorias*. Barcelona: Península, 2001. Print.
- Barthes, R. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Gallimard / Seuil, 1980. Print.
- Bary, L. "Politics, Aesthetics, and the Question of Meaning in Vallejo", *Hispania*, v. 75, 5 (1992), 1147-1153. Print.
- Bécquer, G.A. *Rimas y leyendas*. Madrid: Espasa, 1997. Print.
- Belbachir, C. "El espacio de los vencidos en *Diario de Djelfa* de Max Aub", in Jacqueline Covo (ed.), *Historia, espacio e imaginario*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 1997. 173-178. Print.
- Benmiloud, K. y Estève, R. (eds.) *Les astres noires de Roberto Bolaño*. Burdeos: Presses universitaires, 2007. Print.
- Benveniste, É. *Problèmes de linguistique générale*. Vol. 1 Paris: Gallimard, 1966. Print.

- Bernstein, R. *Hannah Arendt and the Jewish Question*. Cambridge: Polity Press, 1996. Print.
- Bergamín, J. *La sangre de Antígona / Il sangue di Antigone*. Florence: Alinea, 2003. Print.
- Blesa, T. *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Anexos de Tropelías, 1998. Print.
- Blundo, G. “¿Un díptico de María Zambrano? Ortega y Croce”, *Pasajes*, 13 (2004), 76-87. Print.
- Bolaño, R. *La pista de hielo*. Barcelona: Seix-Barral, 1993. Print.
- Bolaño, R. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997. Print.
- Bolaño, R. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998. Print.
- Bolaño, R. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999. Print.
- Bolaño, R. *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999. Print.
- Bolaño, R. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001. Print.
- Bolaño, R. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004. Print.
- Bolaño, R. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004. Print.
- Bolaño, R. *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama, 2011. Print.
- Bou, E. “Els termes d’una confabulació: Gil de Biedma i Ferrater”, in Oller, Dolors y Subirana y Ortín, Jaume. *Gabriel Ferrater. In memoriam*. Barcelona: Proa, 2004, 173-182. Print.
- Boym, S. "Conspiracy Theories and Literary Ethics: Umberto Eco, Danilo Kis and The Protocols of Zion." *Comparative Literature* 51.2 (1999): 97-122. Print.
- Brecht, B. *Historias de almanaque*. Madrid: Alianza, 1987. Print.
- Brecht, B. *Poems 1913-1956*. Londres and Nueva York: Methuen, 1987. Print.
- Brecht, B. *Antigone*. Paris: L’Arche, 2000. Print.
- Britton, R. K. “The Political Dimension of César Vallejo’s *Poemas humanos*”, *The Modern Language Review*, v. 70, 3 (1975), 539-549. Print.
- Broda, M. *Amour du nomme: essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*. Paris: José Corti, 1997. Print.

Bürger, P. *Theory of the Avant-Garde*. Manchester: Manchester University Press, 1984. Print.

Butler, J. *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*. New York: Columbia University Press, 2000. Print.

Cabré, M.A. *Gabriel Ferrater*. Barcelona: Eds. Omega, 2002. Print.

Campbell, F. "Gabriel Ferrater: Las relaciones personales", *Conversaciones con escritores*, México D.F.: Conaculta, 2004, 277-292. Print.

Candel Vila, X. "Max Aub y la encrucijada poética: La ficción realista en el Diario de Djelfa", in *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el laberinto español"*, Ed. by Cecilio Alonso, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996, 69-92. Print.

Candel Vila, X. *De lo vivido a lo pintado. La poética realista de Max Aub en el ámbito de la modernidad literaria*. Valencia: Fundación Max Aub, 2008. Print.

Carreira, A. "Rasgos formales en la poesía de Max Aub" *Homenaje a Max Aub*. Ed. by James Valender y Gabriel Rojo. México: El Colegio de México, 2005, 183-196. Print.

Castellet, J.M. *Qüestions de literatura, política y sociedad*. Barcelona: Eds. 62, 1975.

Castellet, J.M. "Record de Gabriel Ferrater", in Oller, Dolors y Subirana y Ortín, Jaume. *Gabriel Ferrater. In memoriam*. Barcelona: Proa, 2004, 373-378. Print.

Cate-Arriès, F. *Spanish Culture Behind Barbed Wire. Memory and Representation of the French Concentration Camps, 1939-1945*. Bucknell University Press, Lewisburg, 2004. Print.

Cate-Arriès, F. "Max Aub y el drama de los campos de concentración en Francia", in Valender y Rojo (eds.), *Homenaje a Max Aub*, Colegio de México, México, 2005. Print.

Cavanagh, C. "The Forms of the Ordinary: Bakhtin, Prosaics and the Lyric". *The Slavic and East European Journal*, Vol. 41, No. 1 (Spring, 1997), pp. 40-56. Print.

Clayton, M. *Poetry in Pieces: César Vallejo and Lyric Modernity*, Berkeley, CA: UCLA, 2011.

Cohen, J. "'A Different Insignificance': The Poet and the Witness in Agamben", *Paragraph*, Vol. 25, No. 25.2 (July 2002), pp. 36-51. Print.

Concha, J. "Amuleto", in Moreno (ed.), *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Lastarria, 2011, 197-206. Print.

Cornellà-Detrell, J. *Literature as Response to Cultural and Political Repression in Franco's Catalonia*. Woodbridge: Tamesis, 2011. Print.

Cornudella, J., y Perpinyà, N. *Album Ferrater*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993.

- Coyné, A. *César Vallejo y su obra poética*. Lima: Ed. Letras Peruanas, 1958. Print.
- De la Campa, R. “Roberto Bolaño y el fin del exilio”, in Moraña, M. y Sánchez Prado, I. (eds.), *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Veurvuert, 2012, 257-272. Print.
- de Vallejo, G. *Allá ellos, allá ellos, allá ellos*. Lima: Zalvac, 1978. Print.
- Degiovanni, F., “El amanuense de los campos de concentración: literature e historia en Max Aub”, *Cuadernos Americanos*, 77, 1999, pp. 206-221. Print.
- Derbyshire, Ph. “*Los detectives salvajes*: Line, Loss, and the Political”, *Journal of Latin American Studies*, vol. 18, 2-3 (Diciembre de 2009), 167-176. Print.
- Derrida, J. “Che cos’è la poesia?”. *Points de suspension. Entretiens*. Paris: Galilée, 1992. Print.
- Derrida, J. y Ferraris, M. *A Taste for the Secret*. Ed. Giacomo Donis y David Webb. Trad. de Giacomo Donis. Malden: Blackwell, 2001. Print.
- Derrida, J. *Sovereignties in Question. The Poetics of Paul Celan*. Dutoit, Th. y Pasanen, O. (eds.), Fordham University Press, New York, 2005. Print.
- Derrida, J. *Histoire du mensonge. Prolegomènes*. Paris: Galilée, 2012. Print.
- Díaz-Plaja, G. *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*. Barcelona: G. Gili, 1956. Print.
- Didi-Huberman, G. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003. Print.
- Dobry, E. “Gabriel Ferrater i el “Poema inacabat””, *Literatures* 2 (2004): 11-28. Print.
- Dreyfus, H. y Kelly, S. D. *All Things Shining: Reading the Western Classics to Find Meaning in a Secular Age*, New York: Free Press, 2011. Print.
- Dreyfus-Armand, G. *L’exil des républicains espagnols en France. De la Guerre civile à la mort de Franco*. Paris: Albin Michel, 1999. Print.
- Egea, J. *Paseo de los tristes*. Sevilla: Point de lunettes, 2010. Print.
- Engels, F. *Anti-Dühring*. <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1877/anti-duhring/ch16.htm#087> Ret. 11/10/14. Web.
- Epps, B. “Los avatares de la evidencia en *Morts a la Plaça de Catalunya* de Agustí Centelles y *Contraataque* de Ramón J. Sender”, in *Miradas sobre España*. Coord. by Facundo Tomás Ferré, Isabel Justo, Sofía Barrón. Barcelona: Anthropos, 2011, 115-144. Print.
- Espinosa, P. “Estudio preliminar”, in Espinosa (ed.) *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003, 13-32. Print.

Esposito, R. *Communitas: The Origin and Destiny of Community*. Stanford: Stanford University Press, 2010. Print.

Espriu, Salvador. *Antígona*. Barcelona: Edicions 62 y Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, 1993. Print.

Ette, Ottmar, “Entre *homo sacer* y *homo ludens*: El *Manuscrito Cuervo* de Max Aub”, en Ottmar Ette, Mercedes Figueras y Joseph Hurt (eds.), *Max Aub- André Malraux. Guerra Civil, exilio y literatura. Guerre Civile, exil et littérature*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 2005, 177-200. Print.

Fell, C. “Errancia y escritura en *Los detectives salvajes*: viaje a los confines de la poesía”, in Moreno (ed.), *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Lastarria, 2011, 153-165. Print.

Fernández Cifuentes, L. “César Vallejo: dos poemas elegíacos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 25, 2 (1976), 373-387. Print.

Ferrater, G. *Les dones i els dies*. Barcelona: Eds. 62, 1979. Print.

Ferrater, G. *Sobre literatura*. Ed. by Joan Ferraté. Barcelona: Eds. 62, 1979. Print.

Ferrater, G. *Papers, Cartes, Paraules*. Ed. by Joan Ferraté. Barcelona: Quaderns Crema, 1986. Print.

Ferrater, G. “Gabriel Ferrater: Las relaciones personales”. Entrevista con Federico Campbell. *Conversaciones con escritores*, México D.F.: Conaculta, 2004, 277-292. Print.

Fisbach, É. “Une lecture de *La pista de hielo* de Roberto Bolaño”, in Benmiloud y Estève (eds.) *Les astres noires de Roberto Bolaño*. Burdeos: Presses universitaires, 2007, 163-172. Print.

Fontcuberta, J. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997. Print.

Fontcuberta, J. *Contranatura: Joan Fontcuberta*. Barcelona: Museo de la Ciudad de Alicante, 2001. Print.

Foucault, M. “Nietzsche, Genealogy, History”, *The Foucault Reader*. Ed. by Paul Rabinow. New York: Pantheon, 1984. Print.

Fuster, J. *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial, 1988. Print.

Franco, J. *César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976. Print.

Franco, J. “Questions for Bolaño.” *Journal of Latin American Cultural Studies* 18.2-3 (2009): 207-217. Print.

Fraser, N. "The French Derrideans: Politicizing Deconstruction or Deconstructing Politics". *Unruly Practices: Discourse and Gender in Contemporary Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 1989, 69-92. Print.

Fukuyama, F. *The End of History and the Last Man*. New York: MacMillan, 1992. Print.

Fynsk, Ch. "Foreword. Experiences of Finitude", in Nancy, J.-L. *The inoperative community*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991, vii-xxxv. Print.

Gamboni, D. *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*. New Haven: Yale University Press, 1997. Print.

García Casado, P. *Dinero*, Barcelona: DVD, 2007. Print.

Geist, A. "Con tu palabra atada a un palo". *Cuadernos Hispanoamericanos*. Homenaje a César Vallejo, vol.1, 454-455 (1988), 497-504. Print.

Genette, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. Print.

Gil de Biedma, J. *Las personas del verbo*. Barcelona: Barral, 1975. Print.

Gilbert, S. M. y Gubar, S. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1979. Print.

Gimferrer, P. "Malentesos ferraterians", in Oller, Dolors y Subirana y Ortín, Jaume. Gabriel Ferrater. In memoriam. Barcelona: Proa, 2004, 361-369. Print.

Gómez, C. "¿Qué hay detrás de la ventana? Roberto Bolaño y el lugar de la literatura", in Espinosa (ed.) *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003, 177-186. Print.

Gómez Blesa, M. "Introducción", in Zambrano, M. *Las palabras del regreso*, Madrid: Cátedra, 2009, 11-54. Print.

González González, M. "La tumba de Antígona de María Zambrano. A propósito de la figura de Ana", *Nova Tellvs*, vol. 29, 2 (2011), 259-268. Print.

Gubar, S. "The Blank Page and Female Creativity", *Critical Inquiry*, Vol. 8, No. 2 (Winter 1981): 243-263. Print.

Guibernau, M. *Catalan Nationalism: Francoism, Transition and Democracy*. Abingdon: Routledge, 2004. Print.

Habermas, J. "What Is Universal Pragmatics?", *Communication and the Evolution of Society*. Boston: MIT, 1992, 21-102. Print.

Hamburger, M. *The Truth of Poetry: Tensions in Modernist poetry since Baudelaire*. London: Anvil Press Poetry, 1996. Print.

Hart, S. "Vallejo's 'Other': Versions of Otherness in the Work of César Vallejo", v. 93, 3 (1998), 710-723. Print.

Hart, S. "The Chronology of César Vallejo's *Poemas humanos*: New Light on the Old Problem", *The Modern Language Review*, v. 97, 3 (2002), 602-619. Print.

Hart, S. *César Vallejo. A Literary Biography*. New York: Tamesis, 2013. Print.

Heaney, S. "Gabriel Ferrater", *Letras Libres*, Diciembre 2003, web, 23 de diciembre de 2012, <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/gabriel-ferrater>. Ret. 11/9/14. Web.

Hegel, G. F. W. *Phenomenology of Spirit*. Oxford: Oxford University Press, 1977. Print.

Heidegger, M. "The Origin of the Work of Art", *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper, 1975, 15-88. Print.

Heidegger "Only a God Can Save Us", in R. Wolin (ed.), *The Heidegger Controversy: a Critical Reader*, Cambridge, MA: MIT Press, 1993, 91-116. Print.

Hernández, M. *Poesías completas*. Ed. by Agustín Sánchez Vidal. Madrid: Aguilar, 1979.

Herrnstein-Smith, B. *Poetic Closure: a Study of How Poems End*. Chicago: University of Chicago, 1968. Print.

Iglesias, A. "La aurora de Antígona", in *El tiempo luz: homenaje a María Zambrano*. Córdoba: Diputación, 2005, 17-32. Print.

Illas, E. "Pleasure against Ideology in Gabriel Ferrater." *Hispanic Review* 80.3 (2012): 467-84. Print.

Imberechts, A. *Gabriel Ferrater: Poème inachevé*. Lovaina: Université, 1970. Print.

Izenberg, Oren. *Being Numerous: Poetry and the Ground of Social Life*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2011.

Jay, M. "The Ambivalent Virtues of Mendacity. How Europeans Taught (Some of) Us to Learn to Love the Lies of Politics", *The Humanities and the Dynamics of Inclusion Since World War II*. Ed. by David A. Hollinger. Baltimore: John Hopkins University Press, 2006, 107-125. Print.

Jay, M. "Pseudology: Derrida on Arendt and Lying in Politics", *Derrida and the Time of the Political*. Ed. by Pheng Cheah and Suzanne Guerlac. Durham: Duke University Press, 2009, 235-254. Print.

Jay, Martin. *The Virtues of Mendacity: On Lying in Politics*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2010. Print.

Johnson, R. "María Zambrano's Theory of Knowledge and Contingency", *Hispania*, v. 79, 2 (1996), 215-221. Print.

Johnson, R. "María Zambrano as Antigone's Sister: Towards an Ethical Aesthetics of Possibility", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, v. 22, 1-2 (1997), 181-194. Print.

Johnson, R. "Issues and Arguments in Twentieth-Century Spanish Feminist Theory", *Anales de literatura española contemporánea*, v. 30, 1-2 (2005), 243-272. Print.

Johnson, R. "Spanish Feminist Thought of the Modernist Era", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, v. 35, 1 (2010), 35-61. Print.

Julià, J. *La crítica de Gabriel Ferrater. Estudis d'una trajectòria Intel.lectual*. Lleida: Pagès editors, 2004. Print.

Kant, I. *Critique of the Power of Judgment*. Ed. by Paul Guyer. New York: Cambridge University Press, 2000. Print.

Kierkegaard, S. "The Tragic in Classic Drama Reflected in the Tragic in Modern Drama. A Venture in Fragmentary Endeavor." *Either/Or*, Princeton: Princeton University Press, 1987, pp. 137-163. Print.

Lacoue-Labarthe, Ph. y Nancy, J.-L. "Ouverture", *Rejouer le politique: Travaux du Centre de recherches philosophiques sur le politique*, París: Galilée, 1981. Print.

Lacoue-Labarthe, Ph. y Nancy, J.-L. "Le retrait du politique", *Le retrait du politique: Travaux du Centre de recherches philosophiques sur le politique*, París: Galilée, 1983. Print.

Lacoue-Labarthe, Ph. y Nancy, J.-L. *Le mythe nazi*. París: Eds. de l'Aube, 1991. Print.

Lacoue-Labarthe, Ph. *La poésie comme expérience*. Paris: Christian Bourgeois Éd., 1986. Print.

Lacoue-Labarthe, Ph. *La fiction du politique. Heidegger, l'art et la politique*. Paris: Christian Bourgeois Éd., 1987. Print.

Lanzmann, C. "Schindler's List is an Impossible Story". Universiteit Utrecht, 2007. Retrieved 7/7/12 <http://www.phil.uu.nl/staff/rob/2007/hum291/lanzmannschindler.shtml>. Web.

Levinson, B. "Cased Closed: Madness and Dissociation in 2666", *Journal of Latin American Studies*, vol. 18, 2-3 (Diciembre de 2009), 177-191. Print.

Lefort, C. *Democracy and Political Theory*. Boston: MIT Press, 1989. Print.

López-Casanova, A. "Creación poética y poética de ruptura. (Un acercamiento a la obra lírica de Max Aub)", in *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el laberinto español"*, Ed. by Cecilio Alonso, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996, 69-92. Print.

- Lyotard, J.-F. *Le différend*. Paris: Minuit, 1983. Print.
- Macià, X,y Perpinyà, N. *La poesia de Gabriel Ferrater*. Barcelona: Eds. 62, 1986. Print.
- Mainer, J. C. “La ética del testigo: La vanguardia como moral en Max Aub”, in *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”*, Ed. by Cecilio Alonso, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996, 69-92. Print.
- Malé, J. “Catalan Antigones: Between Religion and Politics”, *Hispanic Issues On Line*, vol. 13 (2013), 164-183. Print.
- Malgat, G. *Max Aub y Francia. O la esperanza traicionada*. Sevilla: Renacimiento, 2007.
- Mallarmé, S. *Poésies*. Paris: Gallimard, 1949. Print.
- Malvy, M. y Jornet, J. *Républicains espagnols en Midi-Pyrénées: exil, histoire et mémoire*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2004. Print.
- March, J. *Dictionary of Classical Mythology*. New York: Cassell, 1998. Print.
- Marchart, O. *Post-Foundational Political Thought: Political Difference in Nancy, Lefort, Badiou, and Laclau*. Edimburgh: Edimburgh University Press, 2007. Print.
- Marco, J. y Pont, J. *La nova poesia catalana*. Barcelona: Eds. 62, 1980. Print.
- Marco, J. “Gabriel Ferrater”, *El modernisme literari i d’altres assaigs*. Barcelona: Edhasa, 1983. 261-271. Print.
- Margarit, J. y Rovira, P. “Prólogo”, *Poema inacabado*. Madrid: Alianza ed. / Enciclopèdia Catalana, 1989. Print.
- Marras, S. *El héroe improbable (cómo Arturo Belano siempre quiso ser Benno von Archimboldi)*. Santiago: RIL editores, 2011. Print.
- Marsh, A. *The Darkroom: Photography and the Theatre of Desire*. Melbourne: MacMillan, 2003. Print.
- Martinet, A. *Le français sans fard*. Paris: P.U.F., 1969. Print.
- Marx, K. *Capital. Vol. I*. <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ch31.htm> Ret. 11/10/14. Web.
- Matthews, J. *Reluctant Warriors. Republican Popular Army and Nationalist Army Conscripts in the Spanish Civil War, 1936-1939*. Oxford: Oxford University Press, 2012. Print.
- Medina, A. “Arts of Homelessness: Roberto Bolaño or the Commodification of Exile”, *Novel*, 42(3), Otoño de 2009, 546-554. Print.

Mitchell, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. Print.

Monsiváis, C. *El 68: La tradición de la resistencia*. México: Era, 2008. Print.

Murray, P. "Reclaiming the Muse", in *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*. Editado por Zajko, V., y Leonard, M. Oxford: Oxford University Press, 2008, 327-354. Print.

Nancy, J.-L. *La communauté desoeuvrée*. París: Christian Bourgois, 1999. Print.

Moreno Sanz, J. "Cronología y genealogía filosófico-espiritual", in Zambrano, M. *La razón en la sombra. Antología crítica*. Madrid: Siruela, 2003, 673-730. Print.

Morro, J.L. "Max Aub, ¿un exilio diferente?", in *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional [Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995]*. Ed. by Manuel Aznar Soler, San Cugat del Vallès: GEXEL-Cop d'Idees, 1998. Print.

Naharro-Calderón, J.M., "La poesía española del exilio y el canon de posguerra: puntualizaciones histórico-críticas", *Bulletin Hispanique*, 88, 1986, pp. 386-407. Print.

Naharro-Calderón, J. M. "Max Aub y los "universos concentracionarios"". *Homenaje a Max Aub*. Ed. by James Valender y Gabriel Rojo. México: El Colegio de México, 2005, 99-126. Print. Print.

Nancy, J.-L. *La communauté desoeuvrée*. París: Christian Bourgois, 1999. Print.

Navarro, J. F. Barcelona: Anagrama, 2003. Print.

Nealon, Christopher. *The Matter of Capital: Poetry and Crisis in the American Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011. Print.

Nickels, Joel. *The Poetry of the Possible: Spontaneity, Modernism, and the Multitude*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012. Print.

Nimmo, C. "The Poet and the Thinker: María Zambrano and Feminist Criticism", *The Modern Language Review*, v. 92, 4 (1997), 893-902. Print.

Noriega, T. "España, aparta de mí este cáliz: comunicación poética de un conflicto", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, v. 9, 1 (1984), 45-66. Print.

Nos Aldás, E. *El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia (1940-1942)*. (Tesis). Castellón, 2001, <http://www.tdx.cesca.es/eloisanos.pdf> Ret. 5-5-2011. Web.

Núñez, C. "Max Aub en "el país del viento": algunos poemas del denominado *Ciclo de Djelfa* (1941-1942)". *Homenaje a Max Aub*. Ed. by James Valender y Gabriel Rojo. México: El Colegio de México, 2005, 283-363. Print.

Olivier, F. “El honor y el deshonor de los poetas”, in Benmiloud y Estève (eds.) *Les astres noires de Roberto Bolaño*. Burdeos: Presses universitaires, 2007, 163-186. Print.

Ollé, M. “Geometria, cinemàtica, mecànica i poètica dels cossos en moviment”, in Oller, Dolors y Subirana y Ortín, Jaume. *Gabriel Ferrater. In memoriam*. Barcelona: Proa, 2004, 273-284. Print.

Pack, S. D. *Tourism and Dictatorship: Europe's Peaceful Invasion of Franco's Spain*. New York: Palgrave MacMillan, 2006. Print.

Palacios, J. *La España totalitaria. Las raíces del franquismo: 1934-1946*. Barcelona: Planeta, 1999. Print.

Pardo, J. L. “Políticas de la intimidad (ensayo sobre la falta de excepciones)”, *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 32 (1998-1999), 145-196. Print.

Pastor, I. *La educación femenina en la postguerra (1939-45): el caso de Mallorca*, Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de Estudios de la Mujer, 1984. Print.

Paz Soldán, E. “Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis”, in Moreno (ed.), *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Lastarria, 2011, 25-35. Print.

Peeters, Bert. “L'économie dans l'enseingement d'André Martinet”. *La Linguistique*, Vol. 19, No. 2 (1983): 105-116. Print.

Pemán, J. M. *Antígona. Adaptación muy libre de Sófocles*. Madrid: S. Aguirre, 1946. Print.

Pérez-Bowie, J.A. “Max Aub y la cultura francesa”, in Ottmar Ette, Mercedes Figueras y Joseph Hurt (eds.), *Max Aub- André Malraux. Guerra Civil, exilio y literatura. Guerre Civile, exil et littérature*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 2005, 109-124. Print.

Perpinyà, N. *Teoría dels cossos, de Gabriel Ferrater*. Barcelona: Les Naus d'Empúries, 1991. Print.

Peschanski, D. *La France des camps: l'internement, 1938-1946*. Paris: Gallimard, 2002.

Phillips, Siobhan. *The Poetics of the Everyday: Creative Repetition in Modern American Verse*. New York: Columbia University Press, 2010. Print.

Polgovsky, M. “Escrituras en el cielo: una mirada a la poética (aérea) de la avanzada”, *ISTOR*, 54, 2013, 111-139. Print.

Poniatowska, E. *La noche de Tlatelolco*. México: Era, 1971. Print.

Pons Ortega, F. “Amor i erotisme en Ferrater”, *Com un foxc lleu de cendre. Tres estudis literaris*. [Palma de Mallorca?]: Centre Cultural Capaltard, 2002, 3-99. Print.

Primo de Rivera, J. A. *Obras*. Ed. by Agustín del Río Cisneros. Madrid: Delegación Nacional de la Sección Femenina del Movimiento, 1971. Print.

Prons, J. “Poética de Roberto Bolaño”, in Espinosa (ed.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003, 47-63. Print.

Quintero, J. *El poeta en la novela hispanoamericana. Una lectura de Roberto Bolaño, Sergio Ramírez, Cristián Barros y otros escritores desde el modernismo hasta hoy*. Medellín: Universidad de Antioquía, 2010. Print.

Ramond, M. “Lo real-poético o la substancia viva-muerta del poema”, in Ly, N. (ed.), *César Vallejo: la escritura y lo real*. Madrid: Eds. de la Torre, 1988, 192-199. Print.

Rich, A. “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose, 1966-1978*, New York: W.W. Norton & Co., 1979. Print.

Ridruejo, D. *Casi unas memorias*. Barcelona: Planeta, 1976. Print.

Rimbaud, A. *Oeuvres poétiques*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964. Print.

Rojo, G. “Sobre *Los detectives salvajes*”, in Espinosa (ed.) *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003, 65-75. Print.

Rousset, D. *L'univers concentrationnaire*. Paris: Éds. du Pavois, 1946. Print.

Sánchez Fernández, J. A. “Bolaño y Tlatelolco”, *Études Romanes de Brno*, 33.2 (2012), 133-143. Print.

Schmitt, C. *The Concept of the Political*. Chicago: University of Chicago Press, 2007. Print.

Semprún, J. *La mémoire ou la vie*. Paris: Gallimard, 1994. Print.

Sepúlveda, M. “La narrativa policial como un género de la Modernidad: la pista de Bolaño”, in Espinosa (ed.) *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003, 103-115. Print.

Sicot, B. “Max Aub, poeta. *Diario de Djelfa* y unos textos inéditos: observaciones y proposiciones”, in *Homenaje a Max Aub*. Ed. by James Valender y Gabriel Rojo. México: El Colegio de México, 2005, 183-196. Print.

Sicot, B., “Max Aub en Djelfa: lo cierto y lo dudoso (28 de noviembre de 1941-18 de mayo de 1942)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 55, no. 2, 2007, pp. 397-434. Print.

Sinno, N. “El país perdido de Roberto Bolaño”, in Ollé-Laprune (ed.) *Tras desterrados*, México: FCE, 2010, 96-103. Print.

Smith, P. J. "Man in *Poemas humanos*", *The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*, Oxford: Clarendon, 1989, 156-172. Print.

Soldevila, I. *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Segorbe: Fundación Max Aub, 1999. Print.

Solotarevsky, M. "Amberes y *La pista de hielo*, dos novelas de Bolaño, dos estéticas contrarias", in Moreno (ed.), *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago: Lastarria, 2011, 97-106. Print.

Steiner, G. *Antigones. How the Antigone Legend Has Endured in Western Literature, Art, and Thought*. New Haven: Yale University Press, 1996. Print.

Taylor, Ch. "Liberal Politics and the Public Sphere", *Philosophical Arguments*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995, 257-288. Print.

Terrón Homar, Á. "Aproximación a Gabriel Ferrater", *Cuadernos Hispanoamericanos* 319 (1977): 103-112. Print.

Terry, A. "Prólogo" a Ferrater, Gabriel. *Mujeres y días*. Barcelona: Seix Barral, 1979, ix-
lii. Print.

Terry, A. "Gabriel Ferrater: la moral i la experiència", in Oller, Dolores y Subirana y Ortín, Jaume. *Gabriel Ferrater. In memoriam*. Barcelona: Proa, 2004, 101-125. Print.

Tommasi, W. *I filosofi e le donne*, Mantova, Tre lune, 2001. Print.

Trueba Mira, V. "Introducción", in Zambrano, M. *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*. Madrid: Cátedra, 2012, 9-122. Print.

Tuban, G. *Les sequestrés de Collioure. Un camp disciplinaire au Château royal en 1939*. Perpignan: Mare Nostrum, 2003. Print.

Ugarte, M. "Max Aub's Magical Labyrinth of Exile", *Hispania*, 68.4, 1985. Print.

Valéry, Paul. *Oeuvres. I*. Ed. by Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1957. Print.

Valéry, Paul. *Oeuvres. II*. Ed. by Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1960. Print.

Valverde, J. M. *Ser de palabra*. Barcelona: Ocnos, 1976. Print.

Vallejo, C. *Contra el secreto profesional*. Lima: Mosca azul eds., 1971. Print.

Vallejo, C. *El arte y la revolución*. Barcelona: Laia, 1978. Print.

Vallejo, C. *Poesía completa*. Ed. by A. Merino. Madrid: Akal, 2010. Print.

Vélez, J. y Merino, A., *España en César Vallejo*, v. 1, Madrid: Fundamentos, 1984. Print.

Vidal-Naquet, P. "Oedipe entre deux cités. Essai sur l'Oedipe à Colonne", in Vernant, J.-P. y Vidal-Naquet, P. *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne*, v. 2, Paris: Eds. La découverte, 1986, 175-211. Print.

Villa, D. *Public Freedom*. Princeton: Princeton University Press, 2008. Print.

Villalobos-Ruminott, S. "A Kind of Hell: Roberto Bolaño and the Return of World Literature". *Journal of Latin American Studies*, vol. 18, 2-3 (Diciembre de 2009), 193-205. Print.

Weber, M. "Politics as a Vocation", *The Vocation Lectures*. Indianapolis / Cambridge: Hackett, 2004, 32-94. Print.

Whyte, Ch. "Ferrater Remembering with Gil de Biedma", in Oller, Dolores y Subirana y Ortín, Jaume. *Gabriel Ferrater. In memoriam*. Barcelona: Proa, 2004, 335-346. Print.

Wiesel, E. *Le Chant des morts*. Paris: Seuil, 1960. Print.

Wilkinson, M. "The Death of the Living and the Death of the Dead": An Exploration of Self in María Luisa Bombal's *La amortajada* and María Zambrano's *La tumba de Antígona*", *Hispanófila*, v. 155 (2009), 81-92. Print.

Williams, G. "Sovereignty and Melancholic Paralysis in Roberto Bolaño". *Journal of Latin American Studies*, vol. 18, 2-3 (Diciembre de 2009), 125-140. Print.

Xirau, R. "César Vallejo: zozobra, ruptura, sacralidad", *Dos poetas y lo sagrado*. México: Joaquín Mortiz, 1980, 66-107. Print.

Zambrano, M. *Persona y democracia*. Madrid: Siruela, 1958. Print.

Zambrano, M. *El hombre y lo divino*. México: FCE, 1973. Print.

Zambrano, M. *Claros de bosque*. Barcelona: Seix Barral, 1977. Print.

Zambrano, M. *El sueño creador*. Madrid: Mondadori, 1989. Print.

Zambrano, M. *Filosofía y poesía*. México: FCE, 1998. Print.

Zambrano, M. *Delirio y destino. Los veinte años de una española*. Madrid: Horas y horas, 2011. Print.

Zambrano, M. *La razón en la sombra. Antología crítica*. Madrid: Siruela, 2003. Print.

Zambrano, M. *Algunos lugares de la poesía*. Ed. by J. F. Ortega Muñoz. Madrid: Trotta, 2007. Print.

Zambrano, M. *Las palabras del regreso*, Madrid: Cátedra, 2009. Print.

Zambrano, M. *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*. Madrid: Cátedra, 2012. Print.