

María Salgado

El momento analítico

*Una historia expandida de la poesía
en España de 1964 a 1983*



akal

ARGENTINA / ESPAÑA / MÉXICO

The only thing that is different from one time to another is what is seen and what is seen depends upon how everybody is doing everything. This makes the thing we are looking at very different and this makes what those who describe it make of it, it makes a composition, it confuses, it shows, it is, it looks, it likes it as it is, and this makes what is seen as it is seen. Nothing changes from generation to generation except the thing seen and that makes a composition.

Gertrude Stein

Composition as explanation, 1926

No hay una diferencia pero hay una diferencia y está aquí, desplazada unos milímetros. Es lo que al cabo distingue las generaciones y lo que al cabo evita la distinción, polvo en la tierra. Un asunto de composición moderna que, por otro lado, no tiene por qué preocupar a nadie. A nadie que no haga nada. Porque a quien haga algo ha de preocupar saber cómo hacerlo. Hasta que no empiece a hacerlo y lo haga no va a saber, y el saber finalmente es un constante recomienzo de principios del hacer. *Es el momento de hacer*. Hacer lo nuevo.

Traducción libre

Filadelfia, 7 de abril de 2011



I

LIRA Y ANALIRA



Del cambio del sonido del siglo (XX)



A partir del problema de la «poesía visual»

A la hora de elaborar una lectura contrastada y crítica pero a su vez conjuntada de los poemas y textos que se apilan en el archivo de la poesía y las artes del siglo xx, es necesario contar con alguna idea de poema cuya extensión abarque cualquier lado de un corpus de enorme variedad¹. Para ello, resulta necesario exce-

¹ Fragmentos e ideas de este capítulo han sido publicados en ensayos míos más específicos como «La poesía visual no es visual. El artificio poético del siglo xx a partir del problema de la poesía visual», *Hispanic Issues Online* 21 (2018), pp. 45-73; «Lírica / 2 // Acá está la música», en *La música es mi casa*, Buenos Aires, MALBA, 2017; «Una acción. Un cuadrado. Un piano», en *Todas las variaciones son válidas, incluida esta*, Madrid, MNCARS, 2017, y



der las categorías de «poesía experimental», «poesía visual» y «poesía sonora» con las que las superficies textuales que no cumplirían con el estándar versal son segregadas. Sin embargo, si nombro la separación que sufren los poemas llamados «visuales», «sonoros» y «experimentales» es para referir un problema de poética aún más crucial: la escisión crítica que sufren la poesía, digamos, *discursiva* y su *otra*, sea cual sea, que de hecho funcionaría, por oposición, como validadora de un valor «discurso» invisibilizado por su normalización.

Aunque un problema de clasificación casi nunca consiste en un problema de hallazgo de buenas definiciones para buenos nombres, sino que suele consistir en un problema de usos y de los intereses que contaminan dichos usos de unos nombres, no hay mejor prueba del efecto distractor y distorsionador de todas estas cualificaciones de la poesía *otra* que intentar pensar en sus opuestos, o antónimos, como cualificadores de la Poesía *una* (y con mayúscula) que *a contrario* se definiría como inadjetivable y, como tal, neutral, como inoponible y, como tal, inmóvil, como unitaria y, como tal, *inotreadable*. Porque, ¿acaso resulta siquiera imaginable que la poesía que no sea «visual» sea «invisible», que la poesía que no sea «sonora» sea «inaudible»? ¿Y qué adjetivo podría *realmente* hacer de opuesto de «poesía experimental» o, incluso, de «poesía de vanguardia» fuera de los periodos históricos en los que dichas etiquetas presentaron relevancia antagonica y pertinencia contextual?

A poco que se piense en términos arqueológicos en la milenaria historia de las artes verbales, el único posible completo opuesto de «poesía experimental» válido para todo contexto y ocasión como modo formal ultraestabilizado sólo podría ser «poesía normal», es decir, la forma de poema más posiblemente absorbida al modelo e idea de poema prevalentes en el corte

«Del habla a la escritura, de la escritura al habla. Una poética de la oralidad tras cinco años de investigación del Seminario Euraca», *Re-visiones* 6 (2017).

histórico desde el que se realiza la lectura: un poema que, al pasar por el filtro de la norma de lectoescritura hegemónica del momento dado, ni prueba, ni tensa, ni hace notar su hechura, sino que zafa e incluso aprueba con nota en su condición de *poema poema*, de poema sin adjetivo². «Experimental» es, pues, una etiqueta excesivamente deslizante, que convendría guardar para las piezas que suponen una verdadera rotura o tensión o cambio autoconsciente respecto del poema más normal de cada periodo actualizado, en el estilo que sea, mientras convendría seriamente deconstruir las nociones de «poesía visual» y «poesía sonora» con las que a lo largo del siglo xx se ha ido epitomizando y estancando una forma y noción de «poema experimental» de tipo no versal.

La poesía visual no es visual. La etiqueta «poesía visual», como su correlato «poesía sonora», son dos tardíos efectos terminológicos con los que se trata de definir *a posteriori* una serie de fenómenos de intensificación gráfica, oral y performativa que, desde los dos últimos decenios del siglo xix, vienen rompiendo la normalidad melódica y gráfica de aquello que solía ser considerado como un poema en verso (medido) (impreso). Las dos etiquetas adolecen, pues, de la misma impotencia descriptiva, a saber, la de estar en verdad nombrando las cualidades gráfico-espaciales, aural-orales y pragmáticas de la escritura *toda* que esos mismos experimentos textuales venían a desreprimir, enfocar y liberar. «Visual» y «sonoro» —y, por lo mismo, «performativo»— se caracterizan, pues, por territorializar muy problemáticamente cualquier superficie en apariencia no versal y/o no libresca, topologizándolas como *otros* afuera de la «poesía» y *tropicalizándolas* desde sistemas metafóricos exteriores a la len-

² Véase también el uso que de «normalidad» hace Vicente Luis Mora en *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*, Madrid, Bartleby, 2006) para describir la poética imperante en la literatura española a comienzos del siglo xxi.

gua, *como si* no estuvieran *tan* escritas como los demás poemas lo están, *como si* la escritura toda no hubiera de ser vista y oída (siempre) para poder ser leída.

Resulta evidente y comprensible que la mayor parte del tiempo a todas nos convenga utilizar la etiqueta «visual» para rápidamente subrayar ciertos fenómenos gráficos de ciertos textos que, como el de, por ejemplo, Henri Chopin (1922-2008) [Fig. 11], difiere de poemas como el de García Montero [Fig. 12], pero en la medida en que en este libro se trata de organizar una lectura y relato del corpus de la segunda mitad del siglo xx a partir sobre todo de los hallazgos del corpus más típicamente clasificado como «experimental», para el dominio de este trabajo «visual» funcionará muy específicamente como epítome e índice de una poética *visualista*, *visual-fetichista*, que ha escindido y reducido en dos el archivo, aislando unas prácticas coetáneas de otras y empastando un corpus milenario de poemas por analogía superficial, reteniendo en un estilema congelado la innovación y experimentación de un periodo histórico concreto. Cualquier texto extendido por la página o de grafía mínimamente intensificada es susceptible de ser etiquetado como «poema visual», ya pertenezca al siglo vi a.C. o a 1987³, mientras que las prosas de los *Portraits* (1923) de Gertrude Stein [6] y su compleja relación con la *ekfrásis* o con el retrato que de ella hizo Picasso quedan difícilmente descritos respecto de esta etiqueta y de su consecuente marco de lectura.

Existe un tipo de poema bastante escueto, de índice sintáctico a menudo bajo o, digamos, plano, con el que en demasiadas ocasiones en España se suelen metonimizar las poéticas de indagación, que nos impide comprender gran parte de los poemas del pasado, producir los del presente e imaginar los por

³ Por ejemplo Rafael de Cózar (*Poesía e Imagen*, Sevilla, El Carro de Nieve, 1991) o Felipe Muriel (*La poesía visual en España*, Salamanca, Almar, 2000).

venir. Me refiero, por ejemplo, al muy conocido poema de Felipe Boso (1924-1982) [Fig. 5], el cual, por supuesto, no representa la totalidad de la «poesía visual» española, ni mucho menos la totalidad de la poesía de su autor, pero puede advertirnos de los rasgos simples por los que, a menudo, opta este tipo de *verbovisualidad* que no es sino una variante de la *caligramaticidad*.



Fig. 5. Felipe Boso, «lluvia», s. f.

El problema de la caligramaticidad es un problema de apariencias. Un caligrama parece una imagen porque parece representar miméticamente un objeto del mundo, en la medida en que sus letras silueteen un contorno similar al de ese objeto, pero, a poco que se piense, a lo que más se parece es al significado de la palabra que componen dichas letras juntas. Con independencia de los ejemplos particulares que hayan podido modificar la estrechez semántica de este tipo de textos, y por fuera de propuestas como la de, por ejemplo, Apollinaire cuando lo explora como experimento radicalmente novedoso, el caligrama ejemplifica la muy extendida ilusión de una posible equivalencia entre significado, significante y referente —y, de paso, de una

posible noción del significado léxico como imagen *similar* a la de otras imágenes plásticas, mayormente figurativas—.

Damos por cierto que el mundo está lleno de objetos y que la cabeza está llena de imágenes asociadas a dichos objetos, y que sólo se trata de acertar a elegir bien las palabras que asocian *caligramáticamente* unos y otras para comunicarnos. Esta idea del significado léxico como contenido mental asociado *caligramáticamente* a una palabra colabora en la producción de una noción de imagen semántica como consistencia similar a la que parecen ofrecer ciertas imágenes *retinianas*⁴ miméticas de ciertas partes del mundo, principalmente objetos con contorno. A cierto grado de identificación caligramática como la que puedan ejemplificar las piezas más conocidas de Chema Madoz [Fig. 58] adherimos la fantasía de una plena comunicabilidad, sin advertir que tal efecto de transparencia semántica ocurre porque, entre otras cosas, en este caso tan extremo, apenas queda rastro material de la lengua en juego en el proceso de significación. Para este tipo de escrituras y lecturas *visualistas* la lengua es concebida y empleada como un cristal transparente al que hablante emisor y hablante receptor se asoman para ver un idéntico significado al que deberíamos, mejor, denominar «convención» o «absorción» (véase *infra*).

⁴ Si «antirretiniano» fue uno de esos términos tan elusivos como exactos inventados por Marcel Duchamp para describir con precisión las cualidades de su invención de una *pintura* que había que *mirar* con la cabeza y con la lengua bastante más que con la retina del ojo, un uso posible de «retiniano» definiría la idea de una imagen que, al contrario, entraría por el ojo sin apenas ofrecer lectura. «Antirretiniano» es, por ejemplo, el *Gran Vidrio* (1915-1923): una obra de ver que no emplea pigmentos sino roturas u oxidaciones, y que se acompaña o, mejor dicho, se compone también de una caja de notas. Sobre el término, cf. Juan Antonio Ramírez, *Duchamp, el amor y la muerte incluso*, Madrid, Siruela, 1993. Una descripción extensa de este modo de pintura en Thierry De Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge, Mass., MIT Press/October Books, 1996.

La fantasía de la pura transparencia semántica resulta tan equívoca como la fantasía de la pura inefabilidad para una lengua concebida como un cristal completamente opaco. Tomadas como extremos ontológicos (en vez de como efectos de construcción), ambas concepciones nos hablan de una misma alienación de la materialidad lingüística. Si, parafraseando a Henri Meschonnic en su crucial *Critique du rythme*, los «poetas puros» de entresiglos (XIX y XX) nos distraían del ritmo de la lengua mediante poemas tendidos hacia una inefabilidad *plena, como en la música*, la tendencia caligramática de la poesía visual posterior a los años setenta nos distrae del *ritmo de la inscripción* mediante poemas tendidos hacia la máxima transparencia semántica para la plena comunicación, *como en la señalética*.

De hecho, me atrevería a proponer una correlación epistemológica o, cuando menos, un paralelismo operativo entre la metáfora «visual» ampliamente extendida durante la posguerra mundial y la metáfora «musical» con que, a finales del siglo XIX, algunos poetas y pensadores de importancia (de Schegel a Verlaine) propusieron comprender la lectura y la escritura de poesía. Se trataría aquél de un movimiento que, o bien identifica música y poesía, o bien sitúa la música como preeminente en la comparación entre ambas artes. «La primacía de la música [que], a través de Schopenhauer y de Wagner, hacía de la música la “lengua universal”, “la Idea del mundo” [no] podía sino devaluar la lingüística y sus limitaciones”, nos cuenta Henri Meschonnic en *Critique du rythme*⁵. Pero, como el propio Meschonnic advierte sobre casi toda asimilación de poesía y música, «no es sino una metáfora que evita hacer análisis porque no tenemos ni los conceptos ni los medios. [...] Basta con hacer alusión a ella. El último estadio de la unión de música y poesía es un obstáculo epis-

⁵ *Critique du rythme: Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, p. 124. La cita interior es de Nietzsche, la traducción del fragmento es mía.

temológico al análisis y la teoría del ritmo en el lenguaje» (p. 125). Acto seguido, el pensador francés propone abordar el asunto del ritmo desde un lenguaje analítico propio, que conecte con las *Tesis* de 1929 del Círculo Lingüístico de Praga, esto es, con una epistemología que «en el lugar de la mística de las relaciones de causalidad entre sistemas heterogéneos» estudie «la lengua poética misma»⁶.

El término *poesía visual* sólo funciona plenamente *porque y en tanto* otro texto no está siendo denominado así. Del mismo modo, y en sentido opuesto, la definición se descubre problemática *porque y en tanto* las formas «no visuales» de poema dependen de condiciones tales como, por poner un ejemplo de lo más sencillo, los estándares de impresión y dispositivos de escritura (máquina de escribir, procesador de word) del periodo en el que son publicados. ¿A qué grado de intensificación gráfica podríamos, pues, fijar nuestra consideración de un texto como «visual»? ¿Bastaría con que fuera una versión autógrafa, como la Fig. 7, o harían falta más de dos tipografías diferentes para tal fin, como la Fig. 8?

El problema es otro o, mejor dicho, existe un problema tal vez más interesante que la identificación de los bultos no normativos. El quid de la cuestión radica, como siempre, en el desvío al que nos enfrentan e invitan los cuerpos invertidos. Cuando, al mirarlos, no podemos dejar de mirar y cuando, al oírlos, no podemos evitar escuchar, nos damos cuenta, sin querer, de todo aquello que, al revés, nos habíamos estado perdiendo. La cantidad de deseo y placer que nos cabía. La posibilidad de, al leer, sentir, además del sentido, un ojo, un oído y un cuerpo.

⁶ Meschonnic (*ibid.*, 126) está aquí citando la sexta de las *Tesis de 1929* del Círculo Lingüístico de Praga (comp. la traducción del francés de María Inés Chamorro: *Tesis de 1929*, Madrid, Alberto Corazón, 1970).

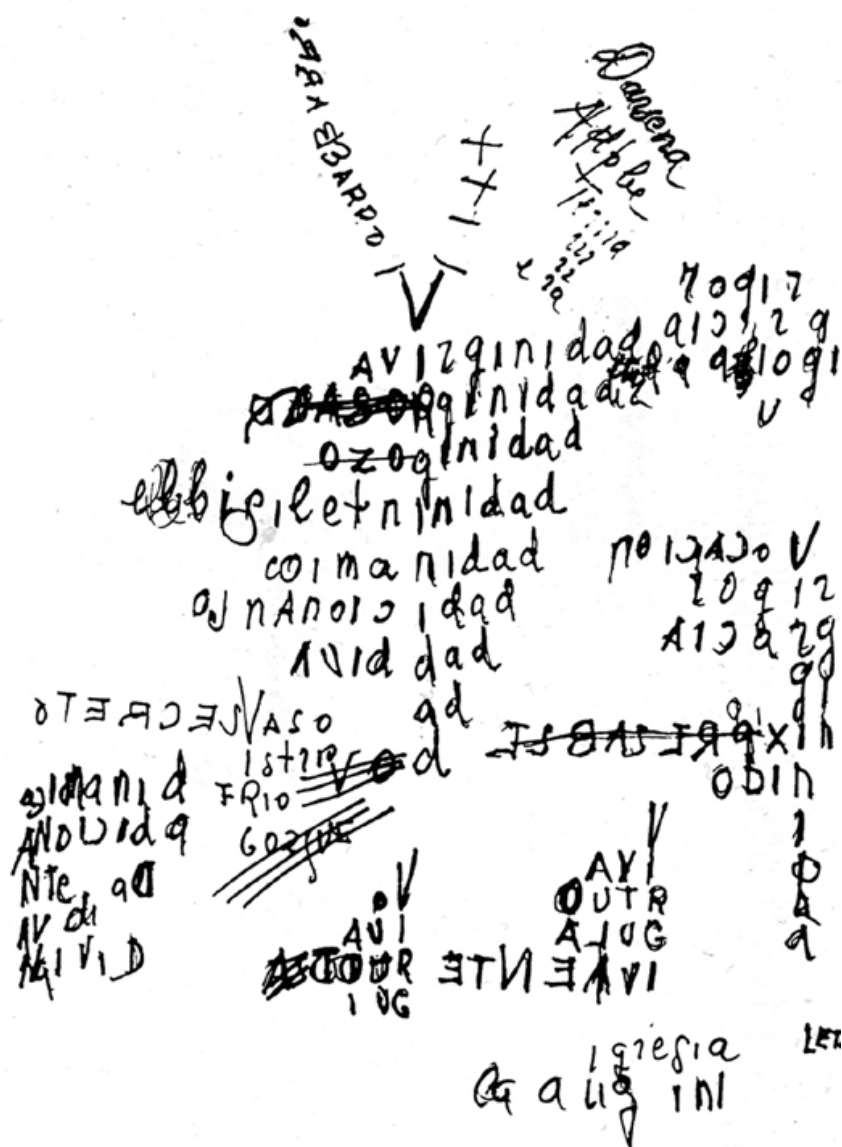


Fig. 7. Francisco Pino, «Letanía», Solar, 1970.

lluvias	MARITIMAS
lluvias	continentales
lluvias	OROGRÁFICAS
lluvias	convectivas
lluvias	CICLONICAS
lluvias	ecuatoriales
lluvias	MONZONICAS
lluvias	tropicales
lluvias	TEMPESTUOSAS
lluvias	invernales
lluvias	ESTIVALES
lluvias	equinociales
lluvias	EPISÓDICAS
lluvias	periódicas
<i>Aguas</i>	<i>Primaverales</i>

Fig. 8. Felipe Boso, «Poema IV», s. f.

La invisibilización, silenciamiento y aquietamiento de la materialidad de cualquier huella escrita sobre el papel y/o sobre el oral y/o sobre su pragmática, siendo las tres instancias de la lengua inescindibles (como el agua es hielo, líquido y vapor), la escisión de la lectura del ojo, el oído y el gesto que la producen, es decir, al cabo, el desmembramiento del cuerpo de la(s) lengua(s) que el cuerpo habita e incorpora, es un desmembramiento generado por la cultura escrita occidental desde la aparición de la notación alfabética que la instituye como régimen de representaciones, proyecciones y absorciones de lo visible (la inscripción) en lo invisible (el significado). El doble movimiento de invisibilización de la inscripción para una figurada *visualización* de una imagen semántica resulta una inversión correlativa a la producida por el alfabeto fonético, tecnología escrita que optimiza la ilusión de trueque 1 a 1 de aquello que se ve (la letra) por aquello que no se ve (el fonema). El paradigma mercantil logoalfabetista, que asimila cualquier transacción que en el mundo haya a la de la letra por el sonido que produce el alfabeto fonético griego, genera, por un lado, la ilusión de una transparencia semántica o posible intercambio limpio entre significado y significante, y, por otro, la ilusión de que pueda existir una transcripción literal (entendiendo la literalidad como identidad fija) entre habla y escritura, borrando todo rastro de mediación.

Estas grandes ilusiones de la epistemología logoalfabetista que se organiza en el espacio occidental a partir de la tecnología alfabética, y sus culturas letradas derivadas son las que las corrientes críticas del llamado «giro lingüístico» vinieron a desarmar a partir de la impugnación del significado como ente anterior, exterior y fijo del proceso de significación y de un reenfoque de la lingüisticidad rematerializada por la práctica significativa del gesto de escritura (Derrida) y los usos cotidianos de la lengua (Wittgenstein). Frente a la idea de la escritura como instancia secundaria de la lengua entendida como habla, la lengua *toda*

entendida como «especie de la escritura», esto es, como huella de la diferencia, articulada sobre cualquier material, oral o inscrito, reingresando oralidad y escritura (anotada) en un espacio de significación no escindido, donde las materialidades verbales ni se preceden ni se anteceden, sino que unas a otras, unas en otras, se modifican, transmutan y articulan *ad infinitum*. Frente a la idea de escritura, pues, como mera transcripción gráfica, corruptora y deturpadora, de una voz original y anterior, más pura, la escritura y la lectura como un hacer ver/oír/moverse la lengua en/contra/entre el significante. Frente a una idea de significado como entidad anterior y exterior del intercambio verbal, la concepción del juego de significación como usos en movimiento abierto y situado, esto es, la concepción del intercambio verbal como una producción de partes de sentido por unos hablantes/lectores cada vez. Frente a la fantasía de identidad entre referencia e imagen semántica al exterior del intercambio lingüístico, la asunción de la significación como alteridad *en la lengua*, una *visión-en-lenguaje*⁷ más que una proyección semántica retenida.

A mi modo de ver, la visualidad de la «poesía visual» sería, pues, y sobre todo, un asunto relacionado con el significado y la materialidad lingüística, esto es, sólo un caso más del amplio espectro de la escritura expandida cuya historia se inicia *narrativamente* con el *Un coup de dés* (1897-1914) de Mallarmé.

⁷ La expresión la calqué de Charles Bernstein: «... Something powerfully absorptive is needed to pull / us out of the shit, the ideology in which we slip— / mind altering as the LSD ad used to put it. & / poetry does have a mission to be as powerful as / the strongest drug, to offer a vision-in-sound / to compete with the world we know so that we can find / the worlds we don't...» (*A poetics*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1992, pp. 9-89, aquí p. 71).

Analírica como ficción crítica

Hago uso del adverbio *narrativamente* como modo de conjurar el riesgo de heredar acríticamente *Un coup de dés* como origen, no por casualidad ligado a un autor individual, hombre, blanco, europeo y perteneciente a la alta cultura. La idea no es privatizar en una única autoría el giro de la poesía que quiero describir, como tampoco es, como podría parecer, entronizar a un autor, sino tal vez llamar a este libro en concreto *máquina de siglo*, es decir, algo igual a la cámara de fotografiar o a la Comuna de París: un artefacto que transmuta lo que entra en otro que sale: un momento de comprensión que condensa trabajos infinitos, infiltraciones eclécticas, agencias de multitudes, azares, variaciones y el concurso de muchos más sujetos, como, por ejemplo, los pintores (Manet) que en las mismas décadas de producción de *Un coup de dés* y en la inmediatamente posterior (cubistas) comenzaban la demolición de la representación figurativa, o los poetas que estaban discutiendo sobre la posibilidad de un «verso libre» (Jules Laforgue, Gustave Kahn), o las artistas, escritoras, pintoras, cantantes y gentes que habitaban el mismo espacio social sin tanta autoría reconocida.

En el lapso de tiempo que va de la primera publicación de *Un coup de dés* en 1897 (*Cosmopolis*) a su republicación en los términos materiales más próximos a los que Mallarmé imaginaba, ya en 1914 (*Éditions de La Nouvelle Revue française*), se abre un fértil periodo en el que también acontecen los primeros *collages* cubistas (1912), los caligramas de Apollinaire (1913), la acuñación de *zaum* por Krucheniij (1913), el primer *ready-made* de Duchamp y el comienzo de su plan para el *Gran Vidrio*⁸, por

⁸ Cf. Thierry de Duve, «Given the Richard Mutt case», en *Kant after Duchamp*, cit., capítulo II, pp. 90-143. La pieza es en concreto *Rueda de bicicleta*, una rueda de bicicleta ensamblada a un taburete de madera; al tratarse de un *ready-made* «asistido» (el término es de Duchamp) por una pequeña

mencionar sólo algunos hitos de aquella densísima ruptura que Marjorie Perloff recontó en su *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*⁹, cuyo título deliberadamente calco en este trabajo. A todas estas variadísimas prácticas estéticas que comparten, por un lado, el enfoque ostensivo de su artificialidad y, por otro, la consecuente ruptura de los naturalizados y neutralizados modos de representación, me gustaría llamar, puntual y operativamente, a lo largo de este libro, «constructivistas». Y es que, si bien el término transporta una etimología histórica específica —el nombre de las vanguardias más afiladas de la Rusia revolucionaria—, deslinda una genericidad útil a la hora de evaluar las prácticas escritas que desde *Un coup de dés* inciden en su carácter de construcción verbal desnaturalizando y desneutralizando la lengua y el modelo retórico del poema lírico heredado del Romanticismo.

La ruptura que concentra y expande el libro de Mallarmé consiste en elidir algunas partes de significado, o eludirlo, o descomponerlo, para su constelación en el lenguaje mismo del poema que, a su vez, incluye la ampliación del espacio (a una doble página, sobre diversas líneas) y el cambio gráfico (tamaño de la letra, mayúscula y minúscula) como elementos (y escándalos) compositivos que resumen la otra gran ruptura. No es de extrañar, pues, que en otra de las máquinas de cambio y recomposición del siglo, *De la gramatología*, Derrida mencione esta «poética irreductiblemente gráfica» de Mallarmé, junto a la investigación de Ezra Pound sobre los ideogramas chinos, como «la primera ruptura de la más profunda tradición occidental»¹⁰.

transformación, hay quien no lo consideraría el primero, sino una obra anterior al «verdadero» primer *ready-made*: *Botellero* (1913).

⁹ *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago, University of Chicago Press, 2003 (1986) [ed. cast.: *El momento futurista*, trad. Mariano Peyrou, Valencia, Pre-Textos, 2010].

¹⁰ En *De la gramatología*, trad. Óscar del Barco y Conrado Ceretti, Madrid, Siglo XXI, 1978, p. 124. Comp. la edición original: *De la grammatologie*, París, Minuit, 1967, p. 140.

En confluencia con los estudios de sistemas de notación asiáticos y de otras escrituras prealfabéticas —es decir, en el propio movimiento de descentramiento de la modernidad, que no se agota *en*, sino que envuelve *a* Mallarmé (y *a*, en *flash forward*, sus lectores del 68)¹¹—, el primer presunto y mítico caso de mal llamada «poesía visual» cifra un desborde cualitativo de la modernidad al afirmar en el hacer que la escritura tiene cuerpo, que el cuerpo no es invisible, que la lengua escrita no es necesariamente lineal (porque no es necesariamente transcripción de la cadena hablada, si bien tampoco la cadena hablada lo es, salvo bajo una ilusión logoalfabetista) y que esa misma escritura no tiene por qué cargar la conformación de su sentido sobre una melodía métrica prevista. Que la escritura puede ser, como de hecho es *Un coup de dés*, otro ritmo gráfico-espacial diferente al del verso en ese momento normalizado.

El verso libre de *Un coup de dés* supone un gran altercado para una poesía que ya no empleará más el verso y los estilemas de la cultura del verso heredados del Romanticismo (yoísmo, metaforicidad) sin producir cierto efecto nostálgico. Conviene aquí no olvidar que Mallarmé dominaba el alejandrino, metro clásico de la alta literatura francesa, esto es, que su gesto de ruptura proviene de una discusión con este artefacto cultural tan poderoso. Su prólogo de *Un coup de dés* y el ensayo titulado «Crisis de verse» son dos de los paratextos que, como nos explica Pujals Gesalí¹², así lo demuestran. La crisis se vuelve la cualidad fundamental del verso, digamos, más característico del siglo xx, tan abierto al procedimiento de invención que lo produce que inclu-

¹¹ Me refiero a *La diseminación* (Madrid, Fundamentos, 1975) de Derrida y *La révolution du langage poétique (L'avant-garde a la fin du XIXe Siècle: Lautréamont et Mallarmé)*, París, Seuil, 1974) de Julia Kristeva.

¹² «¿Poesía visual o poesía antimusical? Los paratextos de *Un coup de dés*» (en prensa) indaga en una lectura de *Un coup de dés* como obra antagónica del marco musical hegemónico por Wagner en aquel periodo.

so incorpora como posibilidad el no existir como tal: su afuera. La gran transformación de las artes verbales acontecida entre finales del siglo xx y la Primera Guerra Mundial consiste en una crisis de representación de la lengua por la escritura, esto es, una profunda rotura de la ilusión de una transcripción idéntica o *literalista* del habla por la notación escrita en concreto sucedida en el cuerpo de lo que quiera que *fuera, sea y sería* un verso.

Si concebimos el verso, como propongo, arqueológicamente, como, primero, y antes que nada, retorno, repetición, vuelta, un volver de un lugar al anterior, *para acordarse* que, aun siendo oral, hace un lugar de una pausa en el lenguaje donde brilla y se tensa más la palabra que lo ocupa (y la siguiente), esto es, que, aun operando sólo con tiempo oral-aural, y no gráfico-espacial, dicho artefacto lo distribuye y espacializa; segundo, como un dispositivo de transliteración o membrana formal codificada para la relación, mutación y traslación entre las tres materialidades del lenguaje (grafía, gesto, sonido), y, tercero, como un milenario sistema de grabación de la lengua (existente antes incluso de que existiera la notación escrita), comprenderemos que en su cuerpo tenga lugar la conflagración, pues es él mismo el que pone en juego y *en trabajo* diferentes capas o, diríamos, siguiendo la metáfora del agua que es hielo, líquido y vapor, diferentes modos de presencia de la lengua en el complejo de significación que es el poema. Comprenderemos el tremendo altercado que supone el desmoronamiento del verso medido impreso que durante al menos cinco siglos reguló tan virtuosamente el filtrado de la lengua en poema y del poema en declamación, además de fijar la todavía muy eficaz convención del renglón de margen derecho injustificado como modo de transcribir esa pausa del volver del verso (que mencionábamos) sin salir ni emplear el amplio espacio de la página.

La expansión gráfica de *Un coup de dés* rematerializa el espacio y el tiempo de la página tanto como distorsiona la identificación del verso escrito con la melodía codificada por los metros clási-

cos. En la medida en que enfatiza las cualidades gráficas de la letra y pulveriza las melodías del metro, alcanza a componer un ritmo singularmente liberado de la convención lírica heredada y particularmente opuesto a cualquier noción de habla cotidiana disponible, del mismo modo que las muy pronunciables frases de los *Portraits* de Gertrude Stein [7] expanden las posibilidades orales de una lengua que sería imposiblemente articulable sin el concurso de la partitura escrita del poema (por citar sólo una de sus expansiones). La polifonía de idiomas, dialectos y sociolectos mezclados con la poligrafía de ideogramas, letras griegas o membretes de carta convocados por Ezra Pound en *The Cantos* (1915-1969) enfatiza simultáneamente las materialidades orales y escritas, y la potencia *collagística* de la poesía.

Cualquiera de estos tres textos problematiza intensamente la abstracción de la relación entre grafía y sonido efectuada por la letra alfabética, recordándonos que la lectura comprende al ojo y al oído así como la memoria de la lengua en el ojo y el oído: que se lee en el oído, si es que se escucha, y en la memoria del oído, si es que se ve con el ojo; y que también se lee en el ojo, si es que se escucha (además de que nuestro cuerpo se mueve y conmueve en presencia o memoria de otro cuerpo que diga o que escuche). Cualquiera de estas tres ya clásicas formas de verso libre destituyen *de facto* toda idea de transcripción alfabética y caligramaticidad, al tiempo que inician un problema compositivo de largo más productivo y complejo que el problema de la «poesía visual», a saber, cómo va la escritura poética a articular el tiempo y el espacio de las lenguas empleadas en ausencia de un metro y una línea horizontal impresa que eran las unidades rítmicas codificadas para ello; cómo va la poesía a organizar ahora el ritmo de aparición de sonidos, grafías y sentido/s dentro del espacio/tiempo conformado sobre esa cinta de Moebius que va de la escritura *escrita* a la escritura oral.

El devenir verso libre del verso (tanto como el devenir verso escrito del verso oral arcaico) nos invita a convertir el problema

de poética de «la poesía visual» en otro arqueológicamente más rastreable, y productivo, a saber, las diversas mutaciones de las relaciones entre escritura y oralidad como especies de la lengua puestas en juego por el dispositivo del verso. Por supuesto que no se trata de un problema, digamos, intencional, ya que no está enunciado así por sus autores, sino que más bien se trata de una, digamos, ficción crítica, una suerte de escenificación ensayística de cómo los poemas son compuestos en la tensión entre el programa que los impulsa, las formas historizadas de poema a disposición de quien escribe, la tradición contra la que intentan innovar y las contradicciones que entre los tres polos se dan. Así, no es que pretenda afirmar que las poetas querían hacer otra cosa distinta de la que hicieron, sino cartografiar la tensión formal a la que la superficie del poema que produjeron estaba sometida en el periodo que estudio, para entender, con ello, algunas partes puestas en juego por cualquier artificio poético de cualquier época.

En términos de genealogía poética, y no de historia literaria, me gustaría imaginar el verso libre del siglo xx como un dispositivo similar a los conos y cilindros fabricados por la artista Liliane Lijn en los años 60 [Figs. 9 y 10]: un aparato que, al poner en movimiento las letras inscritas, va haciéndolas ser vistas, pero también ser oídas por sentidas por vibración: «I wanted the word to be seen in movement, dissolving into a pure vibration until it became the energy of sound». A esta energía de sonido —diferencia textural, diferente textura— de las nuevas superficies textuales expandidas —y sus sentidos y sus sueños— me gustaría llamar Analira. A esta ficción crítica que en algún punto también podría llamarse «proceso de liberación del verso medido impreso» y que, muy someramente, consiste en la expansión de las operaciones de traslación de sonido en escritura y de escritura en sonido, me gustaría llamar Analírica para subrayar su contraste con la Lírica —entendida también como ficción crítica que nombraría un régimen anterior y, por lo tanto, simul-



Fig. 9. Liliane Lijn, *Atom Born Beings*, 1962-1963.



Fig. 10. Liliane Lijn, *ABC Cone*, 1965.

táneo— en un envés que revelara otras modulaciones en ella contenida. Y a esta ruptura que comprende una extremada variedad de formas y procedimientos la denomino «momento», atendiendo a la doble etimología del término como «instante» y «proceso», esto es, por ser, a la vez, un instante en el tiempo histórico (años 60 y 70) y un proceso en el tiempo, digamos, arqueológico (siglo xx) de formación de las condiciones de posibilidad de ese instante de cambio formal.

La entrada «Lírica» de *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics: Fourth Edition* (2012) avisa de la muy confusa codificación de un término con tantos siglos de uso, manipulación y desvío. Un término que transitó de la designación de una cualidad, como adjetivo, a la designación de un género, como nombre, para desde mediados del siglo xx terminar por trabajar de metonimia casi completa de toda forma en verso, sedimentando

(la idea más común de) poema como pieza verbal breve que expresa sentimientos, observaciones y pensamientos interiores modelados armónicamente por un «yo» que sobreentiende que del otro lado de las letras alguien está leyendo. En la vibrante historia trazada por Virginia Jackson también puede leerse cómo en el inicio (Safo, Anacreonte, Píndaro...) hubo una lira, un instrumento musical, para acompañar el recitado de un cierto tipo de poemas que por entonces no se llamaban «líricos» sino «mélcos». Dichos poemas pasaron a denominarse «líricos» en el momento en que los académicos helenísticos los clasificaron así, es decir, en el trabajo de lectura y estudio de unos restos escritos a los que ya faltaban la música y el contexto de *performance*, la comunidad de escucha. La música faltaba y faltaba la presencia física. Todo el complejo y multiforme sistema de formas verbales en verso, especialmente diverso durante la larga Edad Media, navega de diferentes maneras sobre la música y la *no música*, el acompañamiento instrumental y la recitabilidad, hasta que llega la Modernidad escrita con su rodillo genérico a terminar de arrodillar la multiplicidad performativa y el multipistas oral dentro del pliegue del escritorio y la lectura silenciosa del individuo absorto en un *interior* potencialmente infinito. Toda nuestra lectura de la Lírica en retrospectiva y *prospectiva* adolece y se alimenta, pues, de tales estrecheces de espacio (físico, social y aural) y amplitudes de tiempo (histórico y arqueológico).

Una lectura anacrónica del proceso recién descrito podría tal vez hacernos convenir, para el análisis que aquí necesitamos llevar a cabo, que, a cierto grado de abstracción *tecnopoética*, la Lírica muy bien podría designar, por un lado, las letras (*lyrics*), el guion o texto escrito para ser cantado o declamado en un momento virtualmente posterior al de inscripción, y, por otro, cualquier consistencia de evocación del habla, espejismo de calcado o traslado del habla en escritura, que insiste, pues, sobre los índices deícticos de una que dice y otra que oye, en el aquí y el

ahora (también deícticos) de un texto¹³ que así se vuelve, en su condición de resto de un intercambio ya sucedido, un punto nostálgico; mientras que la Analírica podría designar, como al envés, el artificio poético del siglo xx que mayormente se ocuparía de enfocar las cualidades formales de la lengua en uso (ordinario, vernacular, particular) (dejando aparecer la polifonía de voces de los sujetos que la suelen usar en el espacio público) y las «nuevas» o, mejor dicho, desreprimidas relaciones o relaciones expandidas entre escritura y oralidad, escritura y escritura (intensificación gráfica), y escritura y performatividad segregadas, incidiendo, pues, mayormente sobre la presencia, presencialidad, textualidad y contextualidad del intercambio mismo que produce.

Al romperse el dispositivo y el código de regulación de la voz y la letra, es la propia diferencia entre estas últimas la que reemerge *como dispositivo y como código* para una escritura oral y escrita indefectiblemente entendida, cual cinta de Moebius, como infinitud en continuidad y relación. El problema de la diferencia entre la voz y la letra se resuelve o disuelve por una comprensión de la lengua en tanto escritura en tanto diferencia. Desde ahí cabría incluso imaginar la Lírica y la Analírica como dos diferentes repertorios de abordaje, enfoque, acceso y operación sobre dicha infinitud diferencial, de la transcripción al calcado, de la toma directa a la evocación, de lo que pudo haber sido oído a lo que podría llegar a ser pronunciado, etcétera.

Al romperse el código del metro que durante siglos reguló el paso del sonido a la grafía y de la grafía a la voz, su estética, su cultura y su tradición, se produce un cambio de frecuencia, a todas las escalas, similar al de la ruidificación de la música clásica.

¹³ Para esta definición combinada de «Lírica» cf. Charles Bernstein, «Sounding the Word», *Pitch of poetry*, Chicago, University of Chicago Press, 2016; Matt Kilbane, «An indexical Lyric», *Jacket* 2, 9 de diciembre de 2016, y el propio texto de Jackson.

ca que tan bien iconizan los pianos manipulados de la música contemporánea. Un nuevo sonido o, mejor dicho, un nuevo *sound system*, nuevos gradientes de texturas impresas, ritmos no métricos que, mientras van sucediendo, van abriendo espacialidades y temporalidades de la lengua reprimidas durante siglos, haciendo mutar la escritura de la época hacia auralidades y oralidades a las que ya nuestros sentidos y comprensiones se han casi acostumbrado, pero que, durante aquel instante explosivo, debieron suponer verdaderos altercados, y noches, digamos, memorables; además de suponer, para algunos contextos y comunidades, una fuente de liberación de una extraordinaria energía política.

Antes de continuar, conviene aclarar de forma meridiana y en contra de los errores habituales que el prefijo *an/a-* (gr. *aná, ἀνά*) no es *a/n-* (gr. *a(n)-, ἄ-/ἄν*), por más que a veces los dos se apocopen en español en un mismo par de letras, *an*. El más corto significa ‘no’, por lo que, según el DRAE, denota «privación y negación», como, por ejemplo, en la palabra *acéfalo*. La etimología de *an/a-* trae otros significados, digamos, menos opositivos, sin duda más provechosos para el marco de lectura que aquí querría yo trazar.

Parece que *an/a-* nos trae como primera etimología ‘hacia arriba’, como en el caso del antiguo *anaclisis*, que significa ‘decúbito’, o sea, ‘acostado bocarriba’. La segunda etimología es ‘de nuevo’, como la que aparece en *anamnesis*, que significa ‘acción de recordar de nuevo’, de traer a la memoria para el examen clínico, por ejemplo. La tercera etimología es ‘del todo’ o ‘completo’, es decir, como la cualidad del corte *anatómico*, o como la cualidad de igualdad no idéntica que refiere *análogo*. Las partes análogas se asemejan intensamente, pero no son homólogas. Es importante anotar esta falta de relación con la cualidad de ‘identidad’ que *an/a-* fuerza por oposición; como es crucial señalar que, en el sentido de ‘completitud’, este viejo lexema reconvertido en afijo ofrece a otros lexemas la posibilidad de *darles una vuelta completa*. De invertirlos, vaya. Tal era el sentido de la *anástrofe*, en griego antiguo, un ‘giro’ o ‘torcedura’ *del todo* que, como término de retórica, pasó al latín

y a las lenguas modernas. La anástrofe como «inversión en el orden esperado», y la *inversión*, por cierto, como el término que, en latín, indica un giro completo (*vertere*), sólo que, en este caso, y por el prefijo *in-*, iría ‘hacia dentro’. Se va acercando así el sentido del prefijo a la extensión de trabajos que le queremos adscribir, como es, por ejemplo, referir el mundo de obras que infringen leyes de armonía lírica y distorsionan, con ello, las formas, para dar, por otro lado, en un reflejo cóncavo o convexo de los diferentes perfiles de estas mismas formas, una texturabilidad imposiblemente homogénea y un punto de vista construido por la agregación crítica de los sucesivos hipotéticos lenguajes que lo producen. Algo más parecido, digo, al término y concepto de *anamorfosis*, esto es, al método pictórico que dispone una figura para que pueda verse «regular y acabada» de una manera y, de otra, se vea «deforme y confusa». La anamorfosis sobre todo subraya la importancia de la perspectiva desde donde miramos lo que creemos ver muy bien.

Analírica también es un calco de una palabra tan característica de la época que voy a analizar como *anartística*. *Anartística* es uno de los nombres que toman las prácticas estéticas híbridas, «fuera de formato», «expandidas» e «intermediae» (Dick Higgins), que en la zona de cortes concreto, fluxus y conceptual de finales de los años 50 e inicios de los años 60 completa una salida del arte hacia el exterior de aquello que el arte fuera iniciada a principios de siglo por los movimientos de vanguardia. *Anartística* es el nombre de un indisciplinamiento que, en *penúltima* instancia, procede de aquel fino inventor de términos extremadamente eficaces que fue Marcel Duchamp cuando se describió a sí mismo como *anartist*, en un juego de palabras que podía en inglés significar, homofónicamente, ‘no artista’ (*unartist*) como también ‘un artista’ (*an artist*). A decir de Thierry de Duve¹⁴, *anartist* re-

¹⁴ En *Pictorial Nominalism. On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, trad. Dana Polan, Mineápolis y Oxford, University of Minnesota Press, 2005.

fiere el importante giro de lo que eran, fueran y fueren a ser, desde entonces, sujetos y objetos del arte: el pasaje subjetivo de un pintor que no pinta, sino que hace *ready-mades*, y el propio pasaje que, con él, hace el arte hacia toda suerte de apropiaciones y exteriorizaciones e inversiones de marco y contenido. De ser *el* artista a ser *un* artista más, de ser el objeto a ser *un* objeto más, tales son los pasajes que describen a la vez el par conformado por *ready-made* y *anartist*. Y es que lo más bonito del término duchampiano radica precisamente en ese gesto desmitificador y a la vez despreocupado de apropiarse y modificar el gran término de «artista» desde dentro con tan sólo un leve prefijo. Cuando el término de Duchamp sea empleado profusamente en los años 60 y 70, o cuando sea su propio ahijado, Gordon Matta-Clark, quien lo calque para describir una arquitectura por venir que ya no levante edificios, sino que taje las ópticas y habitabilidades de edificios abandonados a su suerte por las autoridades de la Gran Ciudad, continuará la genealogía analógica, anastrófica y anamórfica que, con el término *Analírica*, aquí propongo para también entender la poesía del mismo breve siglo.

Analírica es, pues, la descripción de un movimiento de estratificación de un regimen textual *otro* o *nuevo* que se va deslizando dentro del régimen *uno* o *viejo*; un movimiento de reverso que no da nombre al fin de la «poesía» por privación o negación, sino a la fractura y metamorfosis de los usos verbales así denominados sobre los límites de un poema conocido/desconocido. A un devenir lenguaje de la poesía, devenir textual del sonido, devenir expandido del verso, devenir gráfico del ritmo, devenir polifónico del «yo», devenir construcción de la expresión, para sumar una serie de ramificaciones del parentesco de la gigantesca corporación de nombre «Poesía», bien historizadas, como trayectos de crítica, agrietamiento y abandono del paradigma que en el medio siglo xx se había estancado y estabilizado en un modo retórico, digamos, «lirista», por incidir en las cualidades de estereotipación atrófica e hipertrofia de los gestos que caracteriza-

rían el poema lírico en su fase posromántica (esto es, alejada en el tiempo y ya desvinculada de la cualidad de ruptura que supuso la forma de poema romántico en su periodo histórico): un verso libre naturalizado como libre expresión del interior del sujeto libre, cuando no regulado por alguna suerte de resto de melodía métrica, una espacialidad limitada a los renglones horizontales alineados a derecha por espacios, una altísima tranquilidad gráfica, una noción de la lengua como entidad natural y neutral, la fluidez del hilo discursivo, una muy tenue noción de contexto, el formato libro....

Completemos esta caracterización tan limitadamente escueta del «lirismo» como reagrupamiento historizado de los anteriores términos y nociones en poemas y poéticas que, tras las dos guerras mundiales, conciben la poesía de un modo similar a como es descrita por el crítico Craig Dworkin al inicio mismo de su prólogo a una antología de formas textuales radicalmente apropiacionistas, collagistas y, digamos, *desliteraturizadas*: «el dispositivo textual que extrae el máximo rendimiento de las proyecciones semánticas del léxico poniéndolas al servicio de una prosodia clásica, bajo el auspicio de emanar de un alma bella»¹⁵.

Analfabética como metáfora sustitutiva

La poética que usaré en este trabajo para leer y analizar cualquier texto, del tipo que sea, problematiza la noción de significado y evalúa los recursos constructivos del artilugio lingüístico que convenimos en llamar «poema», para, a partir de los mismos, ir poco a poco indagando en la arqueología del verso libre que se fuga del metrónomo y la métrica heredados, orientando su enfoque hacia instancias tales como la dimensión gráfica, la

¹⁵ En «The UbuWeb: Anthology of Conceptual Writing» [<http://www.ubu.com/concept/>]. La traducción es mía.

oral-aural o la performativa, donde llegan a habitar toda clase de piezas verbales, algunas de ellas nunca concebidas como «poemas». *Analfabética* es la metáfora sustitutiva con la que propongo describir las cualidades textuales de dichas piezas sorteando las atribuciones «visual» y «sonora» que tan problemáticas me resultan y abriendo, espero, el rango y radio de alcance, comparación y activación de nuestras lecturas de los archivos poéticos y artísticos del siglo xx.

Si, por ejemplo, se compara «lluvia» de Felipe Boso [Fig. 5] con «Le poeme alphabetique» [Fig. 11] del poeta concreto Henri Chopin, puede observarse que lo que en el primero forma un único juego significativo (una letra *i* invertida dentro de la palabra impresa «lluvia» imita la referencia del significado léxico por ella transportado), en el segundo dispone una polivocidad un poquito mayor. La letra, digamos, «alfabética», *y*, falta en los dos abecedarios, el del bloque y el de la línea, vertical y horizontalmente, para aparecer en su propia línea al pie seguida de la frase «qué importante». La falta del cuerpo de la letra, digamos, «gráfica» o «impresa», en el alfabeto no es indiferente al ojo más atento, porque deja, además, huellas blancas similares a su forma, espectros de *y*, cruzando el bloque. Es de resaltar que no se trata de la falta del fonema /i/, pues la grafía que también se le asocia, *i*, está presente en los dos abecedarios. Un verso donde sí aparece la *y*, «il manque toujours l'y», 'sigue faltando la y (griega)', nos insta a pensar la desaparición en términos más ambiguos, pues resulta contradictorio para quien está leyendo esa misma frase donde la *y* griega de hecho *está presente*.

La tensión de presencias y ausencias que produce el desliz o des/encuentro necesario entre la letra alfabética (*y*), el sonido (/i/), la grafía, la impresión y el espacio de inscripción (en este caso, la página), conflagra ahí donde ves lo que ves, lo ves *todo*, incluso lo que parece faltar: el sentido que ha de ser compuesto cada vez que el ojo y la mano y la memoria del oído y el ojo y el cuerpo recogido y atento cruzan las páginas del texto, sus campos y estratos:

tiene en la lectura; o bien, también, y de manera importante, una inflamación de nuestra lectura a partir del enfoque que aquellos mismos poemas hicieron pasar reactivando el ojo, el oído y la memoria de la lengua. Claro que, para afirmar esto, hay que afirmar que lectura y escritura no son órganos del libro, ni de la letra impresa, ni del abecedario, sino agenciamientos que suceden *también* por fuera de estas instancias, activadas incluso por parte de las multitudes iletradas a las que, no casualmente, se denomina «analfabetas», esto es, ‘privadas de alfabeto’, reduciendo enormemente las formas y valores de sus culturas.

A la rematerialización de la lengua producida en la refracción del decurso semántico-conceptual informativo entre un ritmo combinado de sentidos (ojo, oído, tacto; memoria, sentido) propongo llamar analfabeticidad, entendiendo por materialidad la intrusión acústica y/o gráfica y/o escrita en el mundo del sonido y las inscripciones, y en el mundo del mundo, esto es, en el hacer un mundo percibido en una lengua; y entendiendo por información el conjunto de juegos de lenguaje orientados al intercambio rápido e interesado de contenidos, i. e. , de significados léxicos, papeles de interlocución, inferencias pragmáticas y demás reglas del juego normalizado, codificado y estandarizado de la comunicación. Un poema, anota Wittgenstein en *Zettel*, *no se usa en el juego de lenguaje de dar información*¹⁶, aunque la dé, residualmente, o aunque un determinado tipo de poemas pueda probar a construir transmisiones de información que se solapen o apropien de las cotidianas.

La «analfabeticidad», que probablemente no es no sea sino otro nombre, menor y al paso, de la *différance* derrideana, nombra una trasera de las letras impresas; una fascinación por la oralidad de las multitudes y colectividades que, recién masiva-

¹⁶ «Do not forget that a poem, even though it is composed in the language of information, is not used in the language-game of giving information», § 160 (ed. G. E. M. Anscombe y G. H. von Wright, trad. G. E. M. Anscombe, Oxford, Basil Blackwell, 1967, p. 28e).

mente alfabetizadas, traen nuevos desafíos al orden letrado de una poesía en la que ingresan y que reingresan para el sí mismo de cualquiera, a la vez que se produce una electrificación del procedimiento en contacto con las telegrafías, telefonías, gramfonías y fonografías que la revolución de los medios (*también* de escritura) dispone; un consecuente reforzamiento del enfoque de la literalidad oscilando por sobre el hipertrofiado poder de simbolizar. No obstante la utilidad que pueda llegar a tener esta nueva palabra, si la empleásemos para nombrar una categoría estanca binarizada respecto de una categoría supuestamente contraria, correríamos un gran riesgo. Como para el término *analírico*, la elección de la partícula *an/a-* es un modo de sortear los peligros de las epistemologías binaristas tanto para pensar la materialidad de la escritura (analfabeticidad) como para pensar el régimen que instituyen las prácticas analfabéticas más aventuradas (Analírica), e incluso, a *contranorma*, como para recuperar para el prefijo *an/a-* el prefijo *a/n-* de *analfabeta*, un poco a la manera que la reapropiación del insulto «*queer*» recupera las subjetividades y luchas subalternas para la lucha emancipatoria, dando la vuelta a la negación.

Se trata de referir una inversión completa, un darse la vuelta *del todo* que no implique ni una oposición totalizante ni una identidad entre las partes confrontadas sino que, sobre todo, indique un cambio de perspectivas y, desde ahí, una relectura del siglo xx. Aprovecho que Henri Chopin subtitule su poema con una referencia al tiempo de reflexión, «¡veinte siglos!», que costó producirlo, para apuntar que siglos de convivencia y conflicto de técnicas orales prealfabéticas, técnicas propiamente alfabéticas, técnicas de impresión, técnicas de reproducción manuscrita e impresa (digital, etc.), lenguas de los medios de comunicación y lectos vernaculares, vestigios de la lírica y hasta de la épica, restos de prosodia, trozos de música popular y las tecnopoéticas de cada una emanadas, además de todos los afectos, contactos y sujetos asociados, van a dar en una posición de reflexión y explo-

ración de la escritura *nunca antes vista, jamás así leída*, una mutación tan intensa del ritmo sedimentado que da en el cambio general del sonido, la textura y la armonía al que aquí llamo Analírico. El analírico es un momento de desalienación de la lengua del poema sucedido a través, en contra y entre un profundo cambio de las tecnologías de registro, transmisión y circulación de la lengua y de un uso de las mismas por poblaciones cada vez más amplias y más heterogéneas (menos burguesas).

Lo material lingüístico de la poesía que más subrayó el carácter construido de su artificialidad, en paralelo y perpendicular a los movimientos críticos que fueron comprendiendo dicho giro, colaboró a devolver una parte de la lectura hacia la lengua sin escisiones. Si se recuperara esa condición verbal para los «poemas visuales» y «sonoros», éstos podrían ser leídos entre sí y con otros poemas distintos. Una lectura no escindida tendría que poder leer los poemas anteriores en alguna suerte de contraste y comparación con algún texto de los —también muy problemáticamente— denominados «discursivos», esos que, en un gradiente como el que aquí describimos, se caracterizarían por su consistencia más difícil de *ver* porque no parecen *aparecer* ante el ojo más allá de estar impresos en negro sobre blanco. Leamos, pues, brevemente, el par de poemas de Boso y Chopin con el de Aníbal Núñez (1944-1987) y Luis García Montero.

Resulta sencillo afirmar que, a simple vista, el poema de Montero corre o vuela en el oído y el ojo de la lectura. Como en el de Antonio Lucas que citamos en el anterior capítulo [Fig. 4], las frases respetan un esquema sintáctico bastante ajustado a una lógica informativa que habitualmente se asocia al registro coloquial y, en consecuencia, al modo oral, si bien dicha asociación es bastante cuestionable, pues no hay nada más ajeno a la oralidad que la fluidez sintáctica (la no yuxtaposición, por ejemplo). En el poema de Montero, la información corre, es decir, las palabras transportan sentidos casi inmediatos, si acaso recargados por adjetivos un poco más extraños en las redes semánticas colo-

CANCIÓN DE ANIVERSARIO

“...incómodos
de no sentir el peso de los años”
J. Gil de Biedma

Son
extrañamente hermosos todavía,
estos labios de hace ahora tres años
y me parece inédito
el gesto de tu beso,
este llegar aquí cada vez más tranquilo,
con la serenidad
del que tiene por cómplice la vida
y su rutina.

Hoy sabemos que entonces,
cuando tus veinte años y mi primer abrazo,
empezamos por ser
sobre todo indecisos: la tímida torpeza
de la primera noche
y la dificultad
con que dejar las manos
en el hábito infiel de nuestros vicios.
Ahora
extrañamente hermoso estar aquí,
demasiado a menudo y decididos,
incómodo
de no sentir el peso de los años
aprendiendo contigo la premeditación
y escribiendo en tu piel mi alevosía.

Porque suele haber bancos donde se espera
siempre,
aceras que prefieres por costumbre
o líneas de autobús al mediodía.

Y sin embargo tú
reapareces inédita en tu gesto
para decirme hoy
que le conteste al tiempo y sus preguntas
el práctico saber que tienes de mi cuerpo.

Fig. 12. Luis García Montero, *Tristia*, 1982¹⁷

DE LA ESPUMA

Celdas de luz donde la luz es libre
no se las bebe ni la tierra
ni el cuello de perdiz de la más bella.

Ahora no es agua otra
cosa –no desdén– que lo que no puede
asirse, trasvasarse: aire luz agua:
su suma no, la espuma.

Momento de esplendor tras la caída...
Herida jubilosa tras el choque...
Dolor tampoco: de lo humano nada
–ni sus palabras ni sus gestos– vale
para nombrar la espuma.
El estupor acaso la produzca.

Fig. 13. Aníbal Núñez, *Cuarzo*, 1988

quiales de los nombres a los que acompañan («inédito», «práctico»). Una melodía de querencia endecasílabo ayuda a la velocidad, aunque permanezca oculta en líneas que no la respetan gráficamente. Digamos que, en este texto, las palabras escritas cumplen más con la función de representar referentes que tenemos convencionalmente ubicados y convenientemente atados a los sustantivos y sintagmas empleados: «aceras» significa ‘aceras’ o ‘camino conocidos preferidos’; «tus veinte años» significa ‘cuando eras joven’, etc. El poema de Montero está, entonces, sintácticamente un poco más cerca de la prosa informativa que el de Aníbal Núñez, donde la torsión —dos incisos algo abruptos y un hipérbato en la segunda estrofa— así como los encabalgamientos plantean problemas de velocidad a sus endecasílabos y heptasílabos. Volveremos sobre este poema en el Capítulo 5, pero ahora digamos que la melodía ya no ayuda tanto a la frase a transportar tan inmediatamente sus significados. La frase ya no ayuda al decurso conceptual del discurso. El orden ya no ayuda a recuperar tan fácilmente la argumentación de las frases. El texto no corre, se remansa, *ahí*. Y *ahí* mismo, *donde no está*, empezamos a *ver* mínimas metonimias gráficas a las que bien se podría aplicar la problemática etiqueta «visual» que a otros se aplica: dos versos que terminan en tres puntos, por ejemplo, ¿no imitan la rotura de las olas?

¹⁷ Es interesante anotar que este libro está escrito con el poeta Álvaro Salvador, por lo que quien firma el libro es «Álvaro Montero». En la web de García Montero se dice sobre el mismo: «Álvaro Montero vino al mundo en Granada, una perfumada tarde de mayo de 1981. Después de algunos meses de trabajo duro y ansioso, Luis García Montero y Álvaro Salvador descubrieron un hecho insólito: que los poemas del uno se parecían tanto a los del otro (sobre todo en algunos momentos estructurales y temáticos) que no parecían haber sido escritos por ninguno de los dos» [<http://www.luisgarciamontero.com/libros/tristia-1979-1981/>]. El asombroso parecido ¿es un nuevo fenómeno de autoría colectiva o un producto de la indiferenciación del tipo de poema que estamos describiendo...?

No. No es eso, no es así... o sí podría ser si conviniéramos que el efecto pirotécnico de tal imitación de un significado léxico por la silueta conformada por unas marcas gráficas no es sino una caligramaticidad subproducida por el propio exceso que la escritura (cualquier escritura), pero, sobre todo, la lectura más atenta, en un momento dado, puede/n hacer.

Yo no digo que Aníbal fuera consciente de escribir un *cripto-poema visual* ni mucho menos; todo indica, además, a que él no gustaba de las formas de la neovanguardia que estaban teniendo lugar en aquel momento, y que su proyecto, como veremos, apuntaba a una suerte de reacción formal y subjetiva a la estética prevalente en su época. Yo digo que, en este par de poemas etiquetados como «no visuales», la tensión «verbovisual», o, mejor, como aquí propongo, «analfabética», se deslee justamente en otras partes más interesantes del mismo, y otros muchos poemas más extremos de Aníbal, cuando, por ejemplo, corta el sintagma mediante el borde del verso (otra / cosa) o separa sujeto y verbo (nada / vale) mediante un inciso que, a su vez, los relocaliza juntos como finales de dos versos sucesivos. Ni el encabezamiento del primero ni el paréntesis tan propio de la prosa son dos técnicas en absoluto experimentales a la altura de 1974, pero ambas ahora mismo nos permiten ejemplificar mínimamente la conflagración de dos tiempos de lectura: el del ojo y el del oído.

Si, en principio, el tiempo del ojo se pausaría ante el espacio en blanco al borde derecho del verso, el tiempo del oído (su memoria de la lengua) no podría evitar seguir hasta finalizar el sintagma nominal (otra cosa); si el tiempo del ojo podría, de un golpe, encontrar el verbo que el sujeto necesita sobre la misma posición una línea más abajo, el del oído tendría un poquito más de problemas para asociar uno y otro, tras un inciso como «ni sus palabras ni sus gestos». Todas estas tensiones diminutas no hacen sino mostrar la espacialidad que cualquier verso no esconde sino que, casi podríamos decir, «es», toda vez que no sea considerado en su versión más reducida por la ideología al-

fabetista, esto es, como una frase o unidad oracional superpuesta a una línea horizontal que no agota el borde derecho. Y si esto ocurre al interior de un poema de corte tan clasicista de una poética tan formalmente conservadora como la de Aníbal Núñez, cuánto no más en aquellas poéticas y poemas que se la juegan a componer esa espacialidad dentro o fuera de los límites de la línea horizontal. Y es que la libertad del verso, y sus miles de variantes, es problemática, como iremos viendo, porque, como mínimo, trae un problema de organización de manchas y fondos al espacio de la página y un problema de espacialización al tiempo del poema.

El poema de Aníbal Núñez trae, además, una alegoría de la escritura poética. Eso que se pretende definir desde el título del poema («la espuma») no consiste en la suma de sus elementos, esos que están sin comas encajados en una «celda» de cuatro puntos («aire luz agua»). Lo que se quiere representar, por más que se nombre, no se alcanza nada más que a presentar *ahí*, de modo que las partes no hacen todo («suma»), y en ese *no* es donde, tras una pausa, viene literalmente «la espuma» o cosa misma, que no es sino una diferencia de presencias (verbales, en la lengua; fenomenológicas, en el mundo). O un poema.

La noción de un poema como construcción artificial de la lengua legible hasta en (o precisamente en el esfuerzo de develar) la tachadura será aquí igual de válida para la noción de poema audible hasta en (o precisamente en nuestro esfuerzo por aproximarnos a) el ruido, en la medida en que aquí se intenta todo el tiempo no hacer distinción entre las diversas intensidades de los modos de presencia de la lengua del poema. El audiotexto *Mis maletas. Dónde están mis maletas* de Los Torreznos que a continuación transcribo, es una pieza que también podría ser leída a través de la problematización que hace del *aquí* del texto:

Aquí estoy. En Coslada, en el centro Margarita Nelken, aquí estoy. Aquí estoy, aquí estoy, en Madrid, en la Comunidad de Madrid. Aquí estoy, aquí estoy, en España, en el Estado español, aquí estoy. Aquí estoy, aquí estoy, en Europa estoy, en la Comunidad Económica Europea estoy. Aquí estoy, aquí estoy, aquí estoy en Bruselas, aquí estoy. Aquí estoy, aquí estoy, en Requena, Valencia, aquí estoy. Aquí estoy, aquí estoy, en Berlín estoy. Aquí estoy, aquí estoy yo, en Motilla del Palancar, aquí estoy. Aquí estoy yo, aquí estoy yo, aquí estoy en Venecia en una plazita tomándome un capuchino. Aquí estoy, aquí estoy en Pola de Siero, Asturias, tomándome una fabada con una cucharita [...] Aquí estoy, aquí estoy / Aquí estoy, aquí estoy, en un dormitorio lleno de espejos. Aquí estoy, aquí estoy, en el dormitorio que también tiene cuadros de los caballos con crines grises y blancas. Aquí estoy, aquí estoy, contando las patas de los caballos. Aquí estoy, aquí estoy / Aquí estoy, aquí estoy [...]

Fig. 14. Los Torreznos, *Mis maletas. Dónde están mis maletas*, 2003.

Se trata de dos voces de dos tipos como de mediana edad y acento de la meseta ibérica. El texto completo, que dura más de 23 minutos, comienza ubicando deícticamente («Aquí estoy») y localizando geográficamente («En Coslada [...] estoy») las dos voces que en el momento de la escucha han perdido buena parte de su localización. Oímos que están «aquí», pero en nuestro «aquí» no los vemos. Por más que estas voces repitan con fijación la frase «Aquí estoy», no podemos más que creer dónde están, pues *ya no están sino grabadas*. La insistencia en la repetición de esta pequeña frase subraya, por contraste, la ausencia que se abre cuando deja de sonar: la pérdida de lugar que se produce. Es como si, al dejar de decir «aquí estoy», ya no estuvieran *ahí*, pero ¿dónde están?, si los dos *performers* aprovechan para ir *moviéndose* según van *imprimiendo* nombres de pueblos y ciudades (Coslada-Berlín-Motilla del Palancar-Venecia) sobre los huecos que van quedando entre el mismo incesante «aquí estoy». Los Torreznos aprovechan la doble tensión producida por, por un lado, el deíctico («aquí») cuando pierde el contexto de emisión y, por otro, la

grabación que desplaza dicha emisión («ahora») a otro momento, el de la escucha, de paso produciendo una reflexión acerca de la *lugaridad* del signo artístico. De lejos, la pieza de los Torreznos de lejos resuena con esa conocidísima de 1969 de Alvin Lucier que es *I am sitting in a room* (1969), que comienza diciendo: «I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice...» [15]¹⁸.

A poco que se piense, las dos habitaciones señaladas por Lucier, *la habitación en la que yo ahora estoy sentada* y *la habitación en la que tú te encuentras ahora*, no son muy distintas de ésta en la que ahora mismo yo escribo esta misma frase y el cuarto o donde tú la lees, no porque se parezcan físicamente (porque ahora mismo puedes estar leyendo esto en una biblioteca, una cafetería o un parque), sino por su diferencia espacio-temporal. La diferencia de contextos y el efecto diferido entre el tiempo y lugar de la emisión y el tiempo y lugar de la recepción muy bien podría caracterizar este par de audios comentados como *escritura* tan escrita como el poema de García Montero. Si, como aquí haremos, consideramos la escritura, *gramatológicamente*, como quiebre de alguna superficie para su inscripción; como discontinuidad en una continuidad serial, es decir, como intervención sobre un patrón para la retención, exceso o sustracción; como articulación de espacio y tiempo en la grabación de la lengua para un registro que se recuerde o memorice en o para alguien, o como huella o marca susceptible de ser leída por más que cuente con una condición efímera, verdaderamente sorteamos la definición de un

¹⁸ «... and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have». El resultado final es un ruido ininteligible hecho de verbos y su grabación [15].

texto a partir del papel en el que éste podría ir impreso. Asimismo, los dos audios nos recuerdan que todo texto, ya sea grabado en cinta o grabado en papel, contuvo o contendrá o, mejor, también es una *performance*, esto es, no es ajeno a un/os cuerpo/s que lo hic/ieron (anot/aron, dij/eron, perform/aron) y a un/os cuerpo/s que lo escucha/n, atiende/n, recibe/n. El subrayado que de este resto de *performance* y de la tensión diferencial de la escritura hacen los textos de Lucier y Los Torreznos resulta en un efecto de presencia más intenso que el que nos procura una frase similar al «I am sitting in a room» y «Aquí estoy» en el poema de Montero: «Ahora / extrañamente hermoso estar aquí». Y ello no sólo por la evidente diferencia de medio, sino también por la menor tensión déctica y concreción semántica de «Canción de Aniversario» [Fig. 12].

Si se compara «el dormitorio que también tiene cuadros de los caballos con crines grises y blancas» con «las aceras», «la primera noche», el «entonces» o «tus veinte años», se observa cómo resulta más sencillo ubicar al primero en los dormitorios de las nuevas clases medias españolas, que desde los 60 decoran sus pisos con objetos de consumo parecidos (por ser producidos en serie), que al segundo en un contexto determinado. Los Torreznos empiezan localizándose en varios lugares (y tópicos) para pasar después a preguntarse reiterativamente «dónde están mis maletas, mis maletas dónde están» (2:15-3:17), es decir, para describir la misma experiencia de circulación global de los cuerpos que también describen algunos otros poemas de García Montero, como el conocido «Life vest under your seat»¹⁹, si bien es muy diferente lo que se ve en ambos textos.

¹⁹ «Señores pasajeros / buenas tardes / y Nueva York al fondo todavía, / delicadas las torres de Manhattan / con la luz sumergida de una / muchacha triste, / buenas tardes señores pasajeros, / mantendremos en vuelo doce mil / pies de altura, / altos como su cuerpo en el pasillo / de la Universidad [...]»; *Habitaciones separadas*, Madrid, Visor, 1994, pp.44-45.

«Lo que se ve», nos dice Stein en la cita al inicio de este libro, depende en cada caso de lo que cada una *hace ahí*, en el texto, y en cómo dicho texto se conecta a los contextos que van moviéndose a través. A ese *ver* obtenido en el *hacer* poético es al que precisamente obstaculizan la terminología y tropología de la «visualidad» (y/o «sonoridad») y las ilusiones alfabetistas de «transparencia semántica» y «transcripción literal», en tanto todas desarticulan la compleja presencia traída por la forma en que aparecen «la espuma», «l'y grec», el «aquí estoy» y hasta el «ahora extrañamente hermoso estar aquí» de estos cuatro textos.

De cualquier texto.

Cuando llamamos poema a un texto, dice Charles Bernstein en su «Artifice of absorption», sugerimos que sus significados están localizados en alguna suerte de «complejo» (*complex*) distinto de la suma de temas (*subject matters*) y recursos (*devices*). No es que a esta perspectiva no interesen los sentidos del poema, sino que la poética de esta lectura opta por pensar el contenido en tanto producción construida, artificial, además de localizada y situada (cada vez y en cada contexto): un efecto de uso más que una esencia inmutable: un *complejo* verbal no tan *representativo* como *presentativo*. Una aproximación a una noción de la «visión» de la poesía como refracción, alteración o movimiento de la conciencia, la identidad y los contextos *en* los sentidos de la lengua, ya que la lengua es cuerpo.

La afirmación aquí es la de una materialidad verbal o «analfabeticidad» que, en tanto tal, constantemente ofrecerá mínimas o máximas resistencias a ser por completo proyectada semánticamente a un espacio exterior de la inscripción en que se da. Con espacio exterior no me refiero a la Vía Láctea, sino a las convenciones de sentido instituidas por los flujos de usos de la lengua hechos por una comunidad (y sus instituciones escolares y culturales, y sus corporaciones de comunicación, etc.). Lo que ya todos sabemos, porque de su difusión se encargan vehículos idiomáticos más rápidos que la poesía (los anuncios de la megafonía,

el periódico, el *best seller*); lo que ya todos conocemos, porque su ficción discursiva está fijada en una suerte de comodidad informativa y mercancía comunicativa con que tan bien podríamos jugar a traducir la palabra *commodity*. Es en ese espacio donde los significados se pasteurizan y homogeneizan como unidades fijadas de información hasta que, de tan convencionales, se diría que circulan sin apenas necesitar de los intercambios lingüísticos concretos que los producen.

En su brillante descripción de una posible poética para los artificios poéticos más característicos del siglo xx, en la que este trabajo se inspiró, la poeta y crítica británica Veronica Forrest-Thomson llegó incluso a definir como «no verbal» el «lenguaje ordinario» del mundo «exterior» a la verbalidad del poema, por más que éste esté compuesto en la misma lengua²⁰. Si bien yo preferiría denominar «normalizada» —en vez de «ordinaria»— a la lengua del intercambio oral más indiferenciado y controlado por las corporaciones e instituciones de mayor poder de regulación lingüístico, por plantear una poética que conciba en continuidad los artefactos verbales poéticos con los intercambios orales más vivos —por más cotidianos que sean—, considero que los rasgos de exterioridad y no verbalidad propuestos por Forrest-Thomson funcionan a la hora de describir el uso muerto que define a estas unidades. Hacia ese espacio de contención y naturalización se adherirían parte de las proyecciones semánticas cotidianas más estabilizadas, la lengua que se va sedimentando en usos estandarizados y, por ello, merece la pena describir estos sentidos, digamos, pregrabados o prenegociados como efectos de «absorción», empleando el brillante y efectivo término propuesto por Charles Bernstein en «Artifice of absorption»²¹.

²⁰ *Poetic artifice. A theory of twentieth-century poetry*, Nueva York, St. Martin's Press, 1978, p. 18.

²¹ En *A poetics*, cit.