

## ENSAYO ESPAÑOL 2005: ENTRE FILOSOFÍA Y LITERATURA

Vicente Luis Mora

Sólo los Poetas tienen derecho de hablar; porque de antemano, saben.  
Stéphane Mallarmé, *Fragmentos sobre el Libro*

Con este título foucaultiano (no de Foucault, sino de los editores españoles de la obra escogida del pensador francés), *entre filosofía y literatura*, queríamos hacer un acercamiento a una línea de pensamiento que ha resultado muy rica en los últimos tiempos, especialmente en el año 2005, que es ahora el de nuestra competencia; una línea que camina entre dos formas de pensar cuyo deslinde es muy difícil. De hecho, nacieron confundidas; en la génesis de nuestra civilización, el mundo griego, mito y logos estuvieron unidos hasta después de los presocráticos, como recuerda Giorgio Colli<sup>1</sup>; aunque no falta quien sostenga que divergían ya desde antes<sup>2</sup>. Heráclito se expresa en una *lengua* que participa de varios elementos que hoy constituyen lo poético esencial: la imagen visionaria, la profundidad de pensamiento, la apertura a la otredad, a lo dialógico. Parménides escribe su *Poema* y, a pesar de su unitarismo óntico, el lenguaje utilizado es común a la poesía<sup>3</sup>. El resto de la historia de Occidente es el intento de separar (desde la filosofía, salvo excepciones) o unir (desde la poesía, también con excepciones), aquellas dos mitades que, como los amantes del texto aristotélico, se habían dividido definitivamente desde Platón.

Hay una interesante línea de pensamiento, sin embargo, que utiliza lo que Bergson en *El pensamiento y el movimiento* llama pensar intuitivo, donde “intuición significa, pues, ante todo, conciencia, pero conciencia inmediata, visión que se distingue apenas del objeto visto, conocimiento que es contacto e incluso coincidencia”. Es una línea de gran tradición filosófica: para los epicureístas, era la intuición el único modo de establecer un sistema categorial de

verdades dentro de los conceptos invisibles o inmateriales. Incluso aquellos que, como Guillermo de Ockham, desarrollan su nominalismo o “terminismo” a partir de un complejo y escalonado sistema de proposiciones y articulaciones lógicas, requieren con frecuencia un *paso* que las excluye. El propio Ockham escribió, en el primer tomo de comentarios a las *Sententiae* (3, 2, F), que “nada puede ser conocido naturalmente en sí mismo a menos que sea conocido intuitivamente”. También Duns Escoto reconoce el pensamiento intuitivo, en dos subcategorías, perfecto e imperfecto en su *Opus oxoniense*. Autores medievales como Enrique de Gante sostienen incluso la “teoría de la iluminación”. Los hermanos Schlegel serán, ya en el romanticismo alemán, los primeros pensadores sistemáticos sobre el hermanamiento, por vía intuitiva, de las dos mitades separadas, comenzando una tradición nueva por la que irán Novalis o Schelling. En esta tercera zona o *tertium genus* reflexivo, encontramos un terreno propicio para la germinación de un pensamiento formado a medias de lo poético y lo filosófico. Y nuestra intención es, precisamente, caminar por una serie de libros que (en más o en menos) transitan a su vez por ese *derrotar* de lo poeto-filosófico. Comenzaremos por las obras que vienen del lado lírico, para ir llegando a los autores más puramente filosóficos.

## ENTRE POESÍA Y FILOSOFÍA

El poeta Eduardo García (Sao Paulo, 1966) ha publicado un libro a mi juicio capital para la poesía contemporánea; es raro que un creador tenga una formación y una capacidad tales como para afrontar un desafío como *Una poética del límite* (Pre-Textos, 2005) y salir indemne del intento, pero él lo ha conseguido. Más allá de una “poética” personal, el trabajo puede verse como un personal modo simbólico de mirar la literatura, estableciendo un mapa de irradiaciones, que además deconstruye con férrea sistemática argumental toda una serie de mistificaciones y errores de la crítica y la teoría literaria españolas recientes. Por tanto, este ensayo es una obra ambiciosa, que requiere ir examinando detenidamente sus propuestas, para entender su auténtica dimensión.

La primera declaración del libro es capital para entender el tipo de ensayo al que nos enfrentamos. Se nos deja bien claro que *Una poética del límite* no es una “poética” al modo de la de Boileau, esto es: de ninguna manera intenta constituirse como “una *preceptiva*, un conjunto de normas al gusto del modo neoclásico” (9), que a su vez se remonta al *preceptus* horaciano del *Ars poetica*. Tampoco es, obviamente, una “poética” del estilo de las que los poetas actuales incluimos al frente de nuestra participación en antologías. La de Eduardo García es una propuesta mucho más consistente y compleja, ni más ni menos que un intento de “desarrollar una estética en el sentido romántico

del término, una epistemología de la creación” (*ibidem*). Evidentemente, esto no está al alcance de cualquiera: es necesaria una sólida preparación filosófica (puesto que la Estética nace en el seno de la Filosofía), y una gran cultura poética para afrontar un desafío de estas características. Bastan unas páginas, o la lectura de algún escrito anterior de García (sobre todo, el artículo “Reencantar el mundo”, incluido en el número 14 de la revista *Hélice*, que prefigura varios de los planteamientos aquí expuestos) para constatar que García tiene la preparación necesaria para el envite.

García ya había elaborado en su momento (*Escribir un poema*, Fuentetaja, 2000) un modelo de enseñanza de escritura. Y sin embargo, creo que dar a leer *Escribir un poema* es menos útil para un poeta joven que *Una poética del límite*, puesto que este último le mostrará el teatro de posibilidades de la escritura, sólo después de cuyo conocimiento debería comenzarse la escritura adulta de poesía. Es decir: último en la publicación, *Una poética del límite* debería preceder en la lectura a *Escribir un poema*. Así, el poeta joven entendería que la formación extraliteraria no debería limitarse a leer cómics o ver películas, sino que también le ayudarían unos breves conocimientos científicos y unas nociones –amplias, a ser posible–, de filosofía. Sería consciente de que la realidad no es lo que parece, que la memoria nos juega malas pasadas, y que nuestros sentidos nos dan un conocimiento sensorial muy limitado de nuestro entorno. Entendería que el realismo es una creación de la obra de arte, y no un imposible traslado mimético, y que el arte duradero está en el camino del símbolo, no en el del reflejo. Y que, por tanto, “ser realista es hoy abrir los ojos a todas las laderas de la percepción” (70). Con este simple planteamiento, y de un modo oblicuo –que no busca la confrontación, sino el diálogo–, el autor cumple con uno de sus propósitos iniciales, “la superación de los límites heredados” (11). Y ello porque la *episteme* que rige buena parte de la poesía española contemporánea (y de su crítica, que es lo más grave), sigue anclado en un concepto de realismo donde la percepción no está sometida a ningún tipo de ajuste o revisión epistemológica. En este sentido, García insiste en un hecho que me parece fundamental pero que, como todo lo obvio, requiere de periódico recuerdo en la poesía española: la crítica al realismo ingenuo. Completando el ataque práctico que Agustín Fernández Mallo hace en *Joan Fontaine Odisea* (2005) y el crítico de Antonio Méndez Rubio en *Poesía sin mundo* (2004), donde se lee “por mucho que el realismo más ingenuo lo pretenda, la palabra *agua* no moja” (84), García sentencia: “la verdad se impone ineludible: la tan traída y llevada realidad objetiva es una superstición. Un mito racionalista, aplaudido en las Universidades y en la Bolsa como en la prensa en el mercado” (59). La referencia a la Universidad me parece excelente, porque de ella suelen venir (con las consabidas y magníficas excepciones) la mayoría de las incoherencias epistemológicas y desconocimientos teóricos que surgen, secularmente, a la crítica española de poesía en un mar de silencio.

Desde el primer momento, García señala una tensión constitutiva de la estética moderna, que sigue planteándose todavía hoy: la dialogía entre Ilustración y Romanticismo, que de ninguna manera entiende como bandos irreconciliables (21). Hace así caso al Agapito Maestre que ha tiempo sospechaba que “la Ilustración no está agotada; necesita una nueva crítica”<sup>4</sup>. García se opone frontalmente a la “versión oficial” consistente en la división irreconciliable entre ambos movimientos estéticos y filosóficos, pero también, optando por una lectura romántica de la Ilustración se opone, silenciosamente, a quienes han defendido, como Luis García Montero, una lectura ilustrada del Romanticismo. Las bases para esa lectura son claras: ahondar en las limitaciones del realismo, de la visión ilustrada (intelectual, científica, filosófica y estéticamente insostenible) y de la deshumanización, por un lado. Y reconstituir la imaginación desde una perspectiva más abierta y próxima al ánimo, dotándose ambas de sentido, y generar mito desde el poema, por otro. Esto último es mucho menos esotérico de lo que parece, ya que para García consiste en “hacer revivir desde mi peculiar experiencia histórica, mi insoslayable realidad presente, la experiencia imaginal” (32), algo que incluso comulga con las tesis de la historización de Juan Carlos Rodríguez (cf. *La norma literaria*, 1994, o *Dichos y hechos*, 2001), para sorpresa –supongo– de muchos. Pero es obvio que la “experiencia imaginal” de García es mucho más abierta y amplia que la de algunos seguidores (prácticos y teóricos) de Rodríguez, porque él ha comprendido bien que, como decía Claude Lévi-Strauss, “el símbolo es más real que lo simbolizado”. Y un acierto singular del libro en esa línea (98) es el de identificar el “resplandor simbólico” con el aura desacralizada estudiada por Walter Benjamin (cf. José Luis Brea, *Las auras frías*, 1991). Dentro de las tendencias actuales de la poesía española, destaca el autor tres espacios del imaginario donde aún es posible revivir poéticamente el mito: la infancia, el erotismo y la lectura. Y hay un *camino* intelectual que me parece del máximo interés: “el psicoanálisis [...] opera la fusión entre romanticismo e Ilustración que vengo defendiendo. Analiza los fenómenos de la intuición poética, de la imaginación. En ese sentido es genuinamente romántico-simbolista. Pero lo hace sin acudir a trascendencia alguna. Su explicación es siempre inmanente. En este aspecto asume también la herencia de la secularización ilustrada”; (216). Esto le une (en la búsqueda, no en el método) a poetas tan dispares como Jorge Riechmann o Diego Doncel, ya que todos buscan una trascendencia dentro de la inmanencia puramente humana, sin resonancias *superiores*; “trascendencia inmanente” que también ha sido también defendida recientemente por Frederic Jameson<sup>5</sup>. Todo esto es esencial porque permite a García afirmar que hay una lógica *otra* en el poema (algo que ya decía Coleridge, en persecución –quiere decir plagio– de Schelling, como recuerda García), y que es posible (y él lo defiende,

como poeta desde *No se trata de un juego*, y como ensayista) una “voz en el límite”, que se encuentra “en la misma frontera entre consciente e inconsciente, vigilia y sueño, realidad e imaginación” (75), dentro de un “realismo visionario” (79) que traspase el umbral de la consciencia, pero sin suponer “una entrega pasiva a la ensoñación”.

La otredad es una constante en la obra ensayística (como en la poética) de García, algo obvio teniendo en cuenta que está sustentada en el mito y el mito, en sí mismo, es *disociativo*: “la historia que el mito cuenta es [...] la historia de una ruptura cosmológica y también ontológica: narra cómo en el momento pristino del origen del cosmos, se produjo *la diferencia en el ser* y este se separó de sí mismo: lo masculino y lo femenino, lo crudo y lo cocido [...] En este sentido, el mito es conciencia de la diferencia, conocimiento de la escisión”<sup>6</sup>. He aquí, pues, el elemento clave de la concepción de García: el símbolo, entendido no en un restrictivo modo neosimbolista, y tampoco limitado a las analogías (en el sentido en que Octavio Paz las estudiase en Baudelaire), sino en un modo aún más abierto, tal y como las concibiese Carl Gustav Jung, poniéndolas en conexión con el inconsciente personal y colectivo. Vamos uniendo siempre mito y sujeto, símbolo e individualidad en crisis, pero es que así es también lo hace Eduardo García. El símbolo, a diferencia de otros elementos que se han venido considerando esenciales en poesía (la metáfora, antes; el signo, después; la alegoría, casi siempre) tiene a su favor que no se agota, que puede utilizarse generación tras generación y salvar, sin dificultades, las barreras idiomáticas. Cuando alcanza la dimensión mítica, cuando se logra generar mito mediante la creación de “redes de símbolos” (141), cuando ese mito se ha clavado en el inconsciente colectivo hasta hacerse *arquetipo* (esa imagen de Jung que Borges utilizaba, sin citarle, a todas horas), estamos ante un sustrato esencial para la creación poética. Como apuntaba Lezama Lima, en una brillante frase que citaba Melchor López recientemente, “un mito es una imagen participada y una imagen es un mito que comienza su aventura, que se particulariza para irradiar de nuevo”. El término *irradiación* es especialmente afortunado porque, desde un centro semántico, el mito y los símbolos que se refieran al mismo generan concéntricamente sentido (recordemos el verso asombroso de Juan Ramón: “el centro escucha en círculos”; del mismo Juan Ramón que, en otro contexto, definía a la poesía como “una tentativa de aproximarse a lo absoluto por medio de símbolos”). Esa irradiación iluminaba los vórtices de Ezra Pound<sup>7</sup> y, en general, cualquier arte construido con intención de perdurar.

La operación final es, por tanto, la creación de una “conciencia simbólica” (249), preconsciente, pero abierta a lo sensitivo; clavada en el “como si” de la ficción, ya que sabe que la representación exacta del lenguaje es una quimera; dotada de resplandor y abandonada de toda razón instrumental o de todo pensamiento dirigido. El resultado no es, según terminología lacaniana, imaginario

sino simbólico<sup>8</sup>, y por ello García dedica un extenso capítulo a un asunto interesante: la relación entre la poesía y la literatura fantástica (de hecho, una de sus máximas influencias como poeta es la obra narrativa cortazariana), que culmina con dos normas de poética a la que él se aplica (y a la que algunos, pienso en Jesús Aguado y otros, suelen a veces aplicarse): “situarse en *el límite entre poesía y relato neofantástico*. Tomar de lo neofantástico las estrategias narrativas que puedan adaptarse a su propio ámbito” (110). Decía Novalis, en sus *Fragmenta*, que “si tuviésemos una Fantástica, como tenemos una Lógica, estaría descubierto el arte de inventar”. Hacia una teoría de lo Fantástico, como *alternativa o compensación* a lo lógico, camina el propósito del autor. De esto, unido a lo anterior, deducimos algo insoslayable al hablar tanto del pensamiento como de la poesía de Eduardo García, y es su cercanía al proyecto de la Modernidad; buen conocedor de lo posmoderno, prefiere ejercer, sin adscribirse expresamente al mismo, el *proyecto inacabado moderno* de Habermas, elaborando su constructo a partir siempre de elementos, poéticas y estética modernas, intentando algo incompatible con la posmodernidad: la elaboración de su propio *gran relato* de la razón poética en el mundo contemporáneo<sup>9</sup>.

Sólo en ocasiones es posible rechazar algún planteamiento de García, y suelen coincidir con aquellas en que el ensayista se confunde con el poeta y se hacen juicios de cierto dogmatismo: “un poema es un artefacto lingüístico cuya naturaleza consiste en dar vida a una escena de la imaginación dotada de una notable intensidad psicológica” (46), aseveración que es obvia para la lírica del propio autor, pero que no puede entenderse con tanta generalidad, ya que se dejan fuera la poesía visual, la meramente verbal (como la del soneto de R. J. Freyre que tanto gustaba a Borges), las no imaginativas (como la “poesía del dato” del último García Casado), o las que tienen sus valores al margen de intensidades psicológicas, centrándose en el puro esteticismo. Con independencia de gustos, quizá sea mucho dejar fuera, pero creemos que ese dogmatismo puntual se debe sólo al énfasis del autor en dejar clara *su* postura, su poética personal. En realidad, es una de las veces en que al autor se le transparenta el *deseo*, contenido la mayoría del tiempo por su sólida rigidez argumental. Tampoco estoy de acuerdo, evidentemente, con que García otorgue validez (225) a la insostenible división entre voz “lógica” y voz “órfica” creada por Luis Antonio de Villena. Como ya censuro este criterio en mi ensayo *Singularidades* (2006), no me extendo ahora, pero veo contradictorio aseverar que, por un lado, la poesía surge de lo inconsciente y, por otro, que pueda existir, al lado de lo órfico, una “voz lógica” que surgiría de lo consciente, por sí misma. Esa voz lógica sólo puede existir como modulación de la otra (es decir: *posterior y menor*), no como alternativa del mismo rango.

En suma, y configurando una poética que tiende lazos hacia la “razón metafórica” (Judith Schlanger, *Les métaphores de l'organisme*, Vrin, 1971) o

hacia el pensamiento metafórico de Blumenberg (*Paradigmas para una metaforología*, Trotta, 2003), el libro de García es una apuesta intelectual de gran calado; en primer lugar (y como toda poética), es una apuesta por su modo de entender la poesía; en segundo lugar, por un *modelo* de trabajo intelectual digno y riguroso que no suele abundar, por desgracia, en nuestras letras, y mucho menos en nuestra poesía, de cualquier edad. La generosidad del volumen, que no esconde sus referencias ni sus ascendentes; la manifestación final de un compromiso volcado hacia la sociedad desde la palabra; su fino planteamiento argumental, y el elegante y efectivo estilo de este libro, lo convierten en una obra absolutamente necesaria para entender muchos de los problemas actuales de la poesía y la literatura españolas pero, sobre todo, fundamental para entender el futuro próximo de las mismas.

Una novedad interesante, más próxima a la reflexión estética global que a la estrictamente poética, viene constituida por la monografía de Alberto Santamaría, *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2005). Un libro que cubre un hueco en la bibliografía sobre el tema, desde su perspectiva particular, ya que su objeto es más amplio de lo que los estudios habituales sobre lo sublime suelen abarcar. Santamaría marca para empezar el recorrido tradicional que la Estética suele hacer del concepto de lo *sublime*: comenzaría en Longino, se recobra en la obra de Addison y Edmund Burke a mediados del XVIII tras el tratado anónimo de 1554, para pasar a la “normalización” que hace Kant del concepto en 1790 y el paso del mismo a lo romántico, confundido con la visión del Romanticismo sobre la naturaleza; en todo caso, siempre hablamos de una “noción de matiz trascendental, sometida a cánones históricos, y en última instancia (Kant mediante) situada en la órbita moral” (12). El propósito del ensayo es rastrear dónde “había estado” lo sublime en aquellas épocas de aparente abandono, explorando la multiformidad que a finales del XX toma el concepto, una vez desmoralizado (quizá en ambos sentidos del término) y disperso en cuanto a los distintos *paisajes* que toma como referencia. Entre estos últimos, destaca el configurado por “los efectos estéticos de la tecnología”. Por ello, siguiendo los pasos de su maestro, José Luis Molinuevo, que en su indispensable *Humanismo y nuevas tecnologías* (Alianza, 2004), se lanza a un estudio estético del modo en que varios mitos (la Caverna platónica, el Prometeo, el tecnocuerpo) se han reformulado en las últimas décadas, Santamaría obra lo propio con la presencia de nuevos paisajes *codificados* en la literatura norteamericana el siglo XX y en el movimiento *ciberpunk*. El factor geográfico es importante: a juicio del autor, es en “el espacio cultural norteamericano desde el siglo XIX” el más propicio a ser considerado como “lugar de apropiación de lo sublime” (13).



Para Santamaría, es importante la noción de “inversión de lo sublime”, generada por Harold Bloom (entre otros lugares, en *Poesía y creencia*), conceptualizada como un *agón* o lucha entre el sublime del creador contra los sublimes anteriores; a juicio de Santamaría, esto es fácilmente legible en la estética norteamericana desde finales del XIX, pero especialmente en el XX y en algunos autores *tardomodernistas* como Wallace Stevens (un poeta al que el propio Bloom toma como referencia insoslayable). Así que estamos ante una noción de sublime que es, en realidad, un *anti-sublime*, algo opuesto a las estéticas anteriores, frente a las cuales se opone con una ansiedad de superación. Frente a este modelo americano, la lectura europea del sublime, desde Lyotard a Nancy, se construye más bien como una reflexión sobre la posibilidad / imposibilidad de presentación (22). Una de las partes más interesantes del ensayo es precisamente la descripción del “idilio americano”, de la voluntad constituyente de lo norteamericano como “posibilidad” y no como fin (90) por sus fundadores, desde Jefferson a sus primeros literatos. De los documentos aportados por Santamaría se genera una sorprendente *diferencia* de mirada entre los jóvenes “yanquis” de principios del XIX y sus contemporáneos y antiguos vecinos ingleses. Charles Olson, en una frase que me gusta mucho y que quizá cito demasiado, sostenía que el hecho diferencial de Norteamérica es el espacio, y muchas de las citas aportadas en *El idilio americano* prueban que, precisamente el paisaje *monumental* recién descubierto es uno de los hechos que los nuevos pobladores arguyen como signos distintivos de esa identidad posible y diferente a la europea. Los textos de Jefferson, de Twain, de Whitman, de Emerson, son muy claros a este respecto, y dan pábulo a una auténtica *fundación cultural* de lo norteamericano partiendo de lo sublime de su naturaleza. Es cierto que en esa mirada hay, como apunta Santamaría, cierta ingenuidad (92), pero esa inocencia en obras como *La naturaleza* de Emerson no se debe a la inmadurez, sino a la pureza de la mirada infantil, en el sentido de mirar *lo nuevo con ojos nuevos* y capacidad de asombro. Dentro del largo y ameno desarrollo de este nuevo “sublime norteamericano” es muy valioso el apartado (190ss) dedicado por Santamaría a Wallace Stevens, uno de sus (y mis) poetas preferidos y clara influencia en su propia obra poética. La última y muy sugestiva parte del libro aborda las pervivencias del sublime romántico en su disolución en el sublime tecnológico, auténtico mundo aparte cuyo gigantesco tamaño ha obligado a Santamaría a elegir una de sus partes para incorporarla a su libro. El autor, creo que con buen tino, ha elegido la literatura *ciberpunk*, un género literario de no poco valor dotado de un elemento que Santamaría ha sabido ver, y es su *meta-tecnologismo*: es una literatura construida, completa y conscientemente, sobre el hecho tecnológico, hasta el punto de convertirse en una criatura doble, hija de dos excesos técnicos: el literario y el semántico, la estructura de la prosa como engranaje y la tecnología como *fin*. De ahí que sea especialmente rica



para ver en ella los procesos de transformación de lo sublime de nuestro tiempo (no en vano la colección que aloja el ensayo de Santamaría se llama “Metamorfosis”), que han terminado en una incontestable secularización. Como dice Santamaría, “en las nuevas tecnologías se produce, en tanto que extensión de modelos estéticos previos, un desarrollo o herencia de esa secularización [...] se abandona la pesada carga trascendental de absolutos y totalidades, creando entonces ese *nuevo romanticismo*” (299-300).

Como vemos, fue constante en el 2005 la reflexión filosófico-poética de un grupo de poetas jóvenes. Otro de esos interesantísimos libros de poética, con incursiones en el pensamiento, vino de la mano del poeta Álvaro García: *Poesía sin estatua. Ser y no ser en poética* (Pre-Textos, 2006), lo que no es casual, siendo García una de las mentes jóvenes más lúcidas de la literatura española. Reseñando su poemario *Intemperie* (1995), dijo Juan Carlos Suñén que García era un poeta “con pensamiento”. Si a un poco avezado lector le quedase alguna duda, será despejada con la lectura de este excelente ensayo, un conjunto de lecturas de poesía mediante el cual el autor hace la de la suya propia, esto es: perfila su *poética*.

La propuesta de poema que defiende Álvaro García consiste en que la obra escrita se corresponda con una “poesía sin estatua”. Esto quiere decir varias cosas. En primer lugar, “se trata de construir un artefacto cuyos resortes sean suficientes, sin servidumbre realista o psicologista que despiste su contenido hacia lo referencial (...) contra la idea de ser estatua, la idea de hacerse ‘piedra’, es decir, materia” (93); es decir, ser capaz de hacer desaparecer la “estatua” del yo concreto que hizo el poema, para disolver éste en una *épica interior* (12) que pueda ser reproducida, revivida, por cualquier lector, emancipándose de las circunstancias concretas de su composición. Dicho de otro modo: frente a la estatua que se cree en disposición de “exigir la mirada de todos”, el poema debe ser algo esencial y puro como el aire que soporta el pedestal vaciado (52). En un momento posterior, el poema sin estatua debe descubrir el mundo y no contar la vida, sino “tener en cuenta sus procedimientos” (115). Por ello, el poema debe consistir en un movimiento que, imitando al de la vida, logre la metamorfosis hasta el Nadie del autor. Estamos, por supuesto, en la órbita del oscurecimiento del artista que preconizaban los *modernos*: Eliot o Baudelaire; antes Flaubert, después Larbaud o Pessoa. “En términos ideales –escribe García– el autor de un poema se transfigura en Nadie. Debiera intentar ser nadie en concreto para ser Poesía que diga a muchos, en distintos lugares, traducible a culturas distintas y en distintas épocas” (39-40). Para añadir una frase mayúscula, al final de un párrafo memorable: “la poesía es como la pintura: la ‘gracia’ y el sentido, en los autorretratos, no está en reflejar cómo la edad va marcando una identidad al modo de las fotos de un archivo policial, sino en cómo va diluyendo o ampliando esa iden-

tividad, el sentimiento de identidad [...] El cuadro o el poema no sólo vivirán más tiempo que su autor; ya de entrada viven más vida, viven en más vidas” (42). Pero claro: como decía Pound, para despersonalizar, tiene que haber personalidad previa; o, como sintetiza García, “nada de esto es posible sin la potencia de percepción y de acción lingüística que nace de la vivencia concreta, pero tampoco será posible si solamente hay vivencia” (48).

Álvaro García coincide con Eduardo García en la necesidad de un realismo no ingenuo (“la poesía no es un reflejo de la naturaleza, sino la construcción de una naturaleza”, 86), en el papel de la fantasía en el poema (154) y en el énfasis sobre la importancia de la infancia en la poesía, cada uno de diferente forma: Á.G. como muestra de la recuperación voluntaria de la vivencia (166); E.G. como vía de creación mítica; creo que ambas visiones pueden unirse sin conflicto. También coinciden ambos ensayistas en el saludable rechazo a los modos estilísticos de Dámaso Alonso, Lázaro Carreter y compañía de entender el poético como un “lenguaje de excepción”, sobre las discutibles construcciones sobre la poesía de los formalistas rusos, unas pervivencias que aún nutren buena parte de la enseñanza universitaria y –lo que es peor– escolar de la poesía.

La estructura del libro se configura como una lectura, pero también como la construcción en movimiento del “poema en movimiento” que García intenta elaborar (y cuya muestra más adecuada serían *Caida* o *El río de agua*, las dos últimas entregas líricas del autor). Así, las bases de partida serían la elección de la vivencia personal o social que sustentará, argumentalmente, el poema, para seguir con las operaciones de abstracción y obliteración del “yo” hasta nadificarlo, al objeto de sublimar la experiencia a través de un sólido ejercicio de lenguaje (poético), para lograr la reinención de los materiales en la “integración” de la obra. El paso más importante, a mi juicio, del proceso defendido por García es aquel que, mediante una “gramática en movimiento” (169) intenta dotar de *vida* a la experiencia personal del poeta, para hacerla social, reconocible a muchos. En este sentido, cabe recuperar aquí un concepto citado por Santamaría al reconstruir el sempiterno “retorno de lo sublime”, que es el concepto freudiano de “construcción”. Ahí cita Santamaría un texto de Freud, “Recuerdo, repetición y elaboración”, donde leemos: “el analizado no *recuerda* nada de lo olvidado o reprimido, sino que lo *vive de nuevo*. No lo reproduce como recuerdo, sino como acto” (*El idilio americano*, 35). Esto nos plantea una cuestión: ¿y si la diferencia entre los grandes poetas y los demás fuera que éstos son capaces de hacer *revivir lo reprimido* en los lectores? ¿Y si esa reconstitución de la experiencia de que habla García, o la elaboración del “correlato objetivo” que pretendía Eliot, pudieran configurarse en los poetas *fuertes* como síntoma del sublime poético, como expresión máxima de la capacidad poética de *revivirnos*?

Una de las cosas mejorables en el ensayo de Álvaro García es la selección de citas, ya que se abusa de autores intelectualmente muy secundarios, como Chesterton o Coseriu, y los autores más interesantes que se citan (Wittgenstein, Lévinas), aparecen muy poco, o son desplazados de su lugar lógico (la asociación entre verdad y metáfora de Nietzsche es relacionada con una edición secundaria de retórica y no con su lugar propio, la *opera prima* del filósofo, *Verdad y mentira en sentido extramoral*), o son citados por referencias de otros estudiosos, como en el caso de Wittgenstein. Quizá hubiera sido más sugestivo el ensayo sustituyendo aquellas voces secundarias por materiales de autores de más fuste, como Blanchot, Derrida, Rorty o Foucault. Tampoco estoy del todo de acuerdo con la consideración, muy guilleniana, de que el arte implica *siempre* un artificio (v. “Algunas conclusiones”), ya que hay miles de páginas que hoy son consideradas clásicas en la literatura (pienso en la correspondencia de algunos escritores, como Flaubert, o en algunos diarios no escritos para un público) que carecen de esa voluntad artificiosa y están sembrados de *pulso* literario irrefrenado y absolutamente natural. Pero entiendo que este tipo de aseveraciones, —e incluso el libro en su completud—, están puestas al servicio de una idea personal de poética; si el libro de Eduardo García intenta superar, como vimos, el marco de la preceptiva, ese objetivo no está presente en el de Álvaro García, que pretende configurarse como *su visión* del hecho poético, de un modo más subjetivo.

No son pocos los valores de *Poesía sin estatua*. Encontramos en él agudas reflexiones sobre inercias métricas (166), sobre composición, sobre planteamiento expresivo, sobre subjetividades que pueden —perfectamente— dejarse al margen a la hora de enfrentarse al yo elocutorio. También hallaremos una muy sana atención a otras tradiciones no españolas, algo infrecuente en nuestra poesía; con el valor añadido de que García ofrece sus competentes traducciones propias cuando no hay una que le merezca el suficiente respeto; de este modo nos asomamos a nombres poco visibles entre poetas españoles de edad media: Charles Olson, Rilke, Ferlinguetti, Pound, Zukofsky, Hofmannsthal, etcétera. En general, creo que el mayor valor que tiene este ensayo es, precisamente, que es la respuesta a unas preguntas que Álvaro García se hace y que muy pocas personas se hacen (y muchas menos contestan). Elaborado con sabiduría, con oficio, con cariño y con amor por la *esencia* de la poesía, *Poesía sin estatua* es una auténtica joya donde podemos aprender poética y disfrutar a la vez de una de las últimas formas del instruir deleitando.

El también joven poeta Jordi Doce publicó otro libro en el que debemos detenernos: *Imán y desafío. Presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea* (Península, 2005), con el que ganó el IV Premio de Ensayo Casa de América. Concebido como “extensión” de su trabajo de traducción y de su formación filológica, el ensayo intenta vertebrar un mapa de

influencias entre los creadores de la auténtica modernidad poética española (Unamuno, Machado, Juan Ramón Jiménez y Cernuda) y los poetas románticos ingleses, cuya tradición actuó para aquellos como “un imán y un desafío, una atracción y un reto, pues les obligó a tomar distancia de los modelos heredados y revisar, siquiera en parte, los presupuestos que habían gobernado su escritura inicial” (10). Es una lástima que Doce no haya querido extender cronológicamente el ensayo hasta los cuatro poetas que comenzaron a publicar su primer libro a principios de los cincuenta: Valente, Gil de Biedma, Claudio Rodríguez y Brines, ya que ellos “fueron los primeros en adoptar de manera generalizada los logros y hallazgos de la poesía inglesa moderna” (*Ibid.*), sobre todo porque Doce ya ha tratado ese tema en algunos artículos especializados (sobre todo para el caso de Valente).

En sí, el hecho de que hasta 1950 no se haya logrado en España hacer una recepción informada del romanticismo poético inglés, es bien significativo del drama cultural que ha vivido nuestro país en los últimos dos siglos. El hecho de que la poesía francesa fuera predominante en el primer tercio del XX (Doce apunta en una nota que en ese período “más del setenta por ciento de las traducciones publicadas por las revistas literarias corresponden a poetas y autores franceses”), no es una excusa, ya que la excesiva presencia de una tradición cultural no indica una situación intelectual sana, sino una parcial enfermedad; más, teniendo en cuenta que la recepción de la lírica gala no fue siempre correcta ni bien aprovechada. Incluso una de las partes más atractivas del ensayo es la descripción de los procesos apropiadores de ciertos poetas ingleses por razones *muy distintas* a las poéticas: la descripción que Doce hace, por ejemplo, de la traducción manipulada de Gerald Manley Hopkins, un vanguardista técnico convertido en un plano poeta religioso por motivos ideológicos y estratégicos (ver 31-2), hecha por Dámaso Alonso, nos recuerda mucho a la que luego se hará de Auden y Kavafis por poetas de los ochenta: en todos los casos se desactiva la profundidad indagadora de estas líricas para defender un realismo pobre, amparándose en el prestigio de los nombres, y ello se hace, por supuesto, a través de la traducción<sup>10</sup>. Algo semejante, aunque no tan escandaloso, pasó con las poéticas de Eliot y Francis Thompson, como apunta Doce.

Las causas de la tradicional indiferencia de los poetas españoles hacia la tradición inglesa, a juicio del autor, serían tres: la citada predominancia francesa, la “falta de contacto directo con la cultura inglesa” (37), y una tercera, *temperamental*: la poesía inglesa está, como apunta Doce a partir del texto “The Social Function of Poetry” de Eliot, muy vinculada al modo de ser anglosajón, y sólo en vates de cierto temperamento poco mediterráneo (escasísimo grupo donde, por cierto, podíamos incluir al propio Doce), esa influencia, en el sentido de que la lírica toque la fibra creadora sensible, puede tener lugar. La continuidad entre lenguaje y pensamiento (apuntada por Berlin en cita aquí recogida

da) no impide el acceso a pensamientos diferentes pero quizá si lo dificulte. Resume sabiamente Doce: “El poeta inglés, con todas las salvedades y reservas pertinentes, tiende a una aceptación no problemática de aquella realidad objetiva que se despliega ante sus sentidos, mientras que su homólogo español o francés prefiere una contemplación de lo exterior mediatizada y depurada por su propia realidad subjetiva” (46). Habría que preguntarse por qué se ha pasado en pocos decenios de una palmaria indiferencia a una predominancia casi absoluta de lo inglés sobre lo francés; a mí no me cabe duda que es una cuestión de *cambio de pensamiento*: la estructura cerebral y de aprendizaje de las últimas generaciones, marcadas por el imaginario audiovisual –anglosajón– de la globalización icónica apuntan a esa metamorfosis cultural, como intentaré demostrar en un trabajo próximo. Pero volvamos al ensayo de Doce.

El libro de Doce intenta rescatar –y ese es su mayor mérito–, de una manera positiva, precisamente lo poco que se hizo bien en aquel tiempo por la poesía romántica inglesa. Explica, por ejemplo, los problemas estructurales de traducción entre el inglés y el español; explica también las razones de la elección por Unamuno y Cernuda de Wordsworth y Coleridge para “reformular el verso español” (66), frente a otras posibilidades menos plausibles, como Keats. Y dedica la parte sustancial del volumen a las dificultades de –y felicidades obtenidas por– Unamuno, Machado, Jiménez y Cernuda en sus personales lecturas de la tradición inglesa, aclarando el alimento que “la música verbal de Inglaterra”, según expresión de Borges, diese a sus propios modelos poéticos, tan contaminados (sobre todo en Machado y Jiménez) de postsimbolismo francés.

Sólo podemos achacarle al libro de Doce una cierta falta de actualización bibliográfica, que se intenta justificar en el prólogo, y el mismo defecto que veíamos en el ensayo de Álvaro García: la mención de las teorías filosóficas por vías de segunda mano, filológicas casi siempre en *Imán y desafío*: Fichte no aparece por sí, sino a través de Aguiar e Silva; Schelling no comparece de la mano de su *Sistema*, sus *Escritos* o su *Bruno*, sino a través de Berlin; lo que provoca ciertas paradojas: según el autor inglés que se cite, Berkeley es el idealista que fue en realidad o un extraño protopositivista. En una significativa errata, Scheleiermacher es citado dos veces como Schleirmacher (26). Detalles menores, en todo caso, pero que hubieran podido solucionarse evitando las menciones de segundo grado y acudiendo a la fuente original o a los mejores intérpretes filosóficos del clérigo admirado por Borges o del teólogo tan querido por Lledó. Por otro lado, son imprescindibles las lecturas sobre Romanticismo que Doce incorpora de Bowra, I. A. Richards o Abrams, pero nos hubiera gustado ver la visión, menos convencional, de Paul de Man.

El hecho de que los pocos defectos que veamos a *Imán y desafío* vengan desde lo filosófico revela algo, y es que el libro es casi inobjetable (desde luego, para mí lo es) desde el punto de vista filológico. Doce es uno de los

mejores especialistas españoles en lo que es la materia esencial de este ensayo: la incorporación de la tradición poética inglesa a la española en general, y la romántica en particular. Amén de su impresionante trabajo con el libro de Thomas de Quincey *Memoria de los poetas de los lagos* (Pre-Textos, 2003), que tradujo y anotó en una edición excepcional, Doce ha vertido a Blake al castellano y anda liado ahora con la *Biographia Literaria* de Coleridge, amén de otras traducciones de poetas más recientes (Auster, Hill, Tomlinson, Eliot, etc.). En algún momento de *Imán y desafío* hace hincapié en que muchos de los teóricos sobre las diferencias entre lenguas poéticas eran traductores, algo que no es casual porque “sus análisis parten de intuiciones obtenidas en el curso de una tarea que los pone en contacto con las texturas más íntimas de las lenguas literarias con las que trabajan” (46). Esa *ventaja* también la tiene Doce, excelente poeta en español y rotundo conocedor del inglés romántico, lo que le coloca en inmejorable posición para entender (y ser, por ello, comprensivo) las dificultades que tuvieron los poetas que le antecieron en el intento de pasar una tradición a la nuestra, de convertir una lírica exteriorizante y concreta a una poética interiorizante y abstracta. En ese campo, y por los motivos expuestos, *Imán y desafío* es ya un clásico de nuestro pensamiento poético. Más abajo abordaremos otro libro de Jordi Doce.

## ALGUNOS MAPAS

En este año aparecieron varios libros de ensayo que trazaban mapas de la literatura española contemporánea. Debido a que hemos optado, para la redacción de este trabajo, por los libros que trazan una línea entre pensamiento y poesía, nos centraremos en una interesante colección de ensayos y poemas sobre poesía hispánica, pero no nos gustaría dar cuenta de la valía de otros libros que aparecieron en 2005 y que tejían un panorama de la literatura española actual y de sus líneas de fuerza hacia la literatura de posguerra. Entre ellos, destacaremos *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000* (Anagrama, 2005), de José-Carlos Mainer, y el muy interesante *Trayecto* (Debate, 2005), de Ignacio Echevarría. Ambos libros parten del estudio de autores concretos para luego esbozar una lectura más amplia de nuestras letras, sobre todo centradas en la narrativa. Desde otra perspectiva y con otra intención, José María Pozuelo Yvancos publicaba un sugestivo opúsculo, *Narrativa y Posmodernidad* (Centro de Profesores y Recursos de Cuenca, 2005) donde leíamos una frase que me parece un buen resumen de la situación de la narrativa española actual: “la literatura de hoy [...] parece renunciar a toda trascendencia, no ya sólo, pero también de compromiso político-social, sino de gran relato” (21). Pero esta es otra historia.

Como hemos avanzado, por razones de coherencia creo que es mejor abordar un libro más acorde con la estructura general de nuestro trabajo, el ensayo

colectivo *Poesía hispánica contemporánea* (Círculo de Lectores, Barcelona, 2005), publicado bajo la dirección de Andrés Sánchez Robayna y Jordi Doce (eds.). Es harto significativo que, hasta donde tengo noticia, este indispensable volumen no haya sido prácticamente reseñado en ningún suplemento nacional, y su recepción ha quedado limitada a recensiones en revistas poéticas o muy especializadas. ¿Cómo es posible que un libro con poemas y prosas inéditas de Gonzalo Rojas, Gamoneda, Sucre, el recientemente fallecido Saúl Yurkievich, Óscar Hahn, o Germán Belli, donde hay excelentes ensayos de Jenaro Talens, Jaume Pont, Jaime Siles, Eugenio Montejo o José Francisco Ruiz Casanova, pase desapercibido? La razón hay que buscarla, por desgracia y como suele ocurrir en los debates poéticos españoles, en factores extraliterarios. Este original proyecto, coeditado por Andrés Sánchez Robayna y Jordi Doce, trae causa de un curso que se celebró en El Escorial hace dos años, y que tenía por objeto rastrear las herencias de la poesía hispanoamericana partiendo de la antología de Valente, Robayna, Eduardo Milán y Blanca Varela *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, publicada el año anterior por Círculo de Lectores. Digo que es original porque en el libro se intercalan ensayos y poemas, sucediéndose la explicación teórica y la práctica de la lengua en movimiento, como caja de resonancia donde aquellas reflexiones pueden tomar cuerpo y justificación.

La idea final que sustenta el volumen es un hecho inapelable que ha sido apuntado muchas, demasiadas veces, pero que no acaba de aceptarse, como todo lo nacido de Pero Grullo; en versión de Philip W. Silver, vendría a expresarse así: “hay que reconocer que hasta ahora los estudios sobre poesía española contemporánea han pecado de parciales y nacionalistas, hasta el extremo de desestimar la importancia de lo aportado por ciertos poetas clave hispanoamericanos”<sup>11</sup>. Hay muchas causas para explicar esa falta de valoración; alguna de ellas la ha explicado con su habitual sagacidad el poeta y crítico Miguel Casado en un libro con fecha de 2005, aunque aparecido en 2006, *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía* (Biblioteca Nueva), de indispensable lectura complementaria al colectivo que abordamos ahora<sup>12</sup>. La mentada injusticia es la misma que daba carta de naturaleza a esa notable antología que fue *Las ínsulas extrañas* (preparada por Valente, Robayna, Blanca Varela y Eduardo Milán para Galaxia Gutenberg en 2002), y que mueve la mayoría de los ensayos aquí recogidos.

Pero no todos. Si la inmensa mayoría de los autores hispanoamericanos incluidos recogen el guante y hablan de una poesía “panhispánica”, o hispánica sin más, que se vertebra en la unidad de la lengua olvidándose de códigos territoriales, la mayoría de los ensayistas españoles invitados, curiosamente, abordan temáticas patrias, que no se limitan a describir la incidencia o falta de incidencia de lo atlántico en la poesía española. No quiero decir con esto que



se caiga en el vicio que se dice combatir (esto es, que la crítica española acabe siendo endógena y nacionalista hasta cuando se le invita a dejar de serlo), sólo apporto un elemento de juicio que en un primer momento me había pasado desapercibido. Sucre también lo aprecia: cuando critica la presencia de Juan Ramón Jiménez en *Las ínsulas extrañas*, cita las razones argumentadas para ello de los cuatro antólogos, para añadir a continuación: “pero ése es un problema generacional español” (163). Como diciendo: no nos metan en sus guerras aldeanas. Pero incluso esa “violencia” contra el espíritu del volumen (que incluye otras menores) no justificaría el silencio con que este libro ha sido recibido, porque lo aportado por esos ensayistas españoles es precioso e imprescindible. Las lecturas-marco de Siles (primera parte del XX) y Doce (finales del XX), la aproximación de Pont al verdadero lugar del Postismo y las limitaciones del canon, la elegancia y profundidad discursivas de Ruiz Casanova al abordar el fenómeno de las antologías, y el preclaro análisis de Jenaro Talens sobre los difusos límites del “realismo” en la crítica, no tienen desperdicio. Son otros tantos textos a estudiar en las facultades de filología, si uno quiere entender qué ha ocurrido con la poesía en España en el último medio siglo.

De modo que, en realidad, en *Poesía hispánica contemporánea* tenemos dos libros, dos espíritus no opuestos pero sí paralelos, como un individuo gemelar: una defensa teórica y poética de la unidad de la lengua poética castellana, apasionante, y un análisis de varios “movimientos del pensar” la crítica ibérica (que no hispánica) en los últimos decenios. A mi parecer, eso dobla la importancia y singularidad del volumen, en vez de miniarla.

Por ese motivo, creo que holgaban algunas violencias innecesarias, como las referencias, en algún caso muy directas, a otras escuelas o direcciones “enemigas”. O la poco elegante venganza del *alma mater* del proyecto, Sánchez Robayna, contra un eminente crítico y traductor que osó ponerle algunos “peros” a *Las ínsulas extrañas*, a quien se le achaca, ridículamente, ignorancia. Quizá en este tipo de comportamientos y altiveces podamos encontrar la explicación de que este magnífico y ejemplar libro no haya encontrado en la crítica española el lugar que merece. Y es una lástima, sobre todo por lo fácil que hubiera sido evitarlos, venciendo al “enemigo” con la elegancia británica (o argentina, como quieran) de la más educada indiferencia.

## ENTRE FILOSOFÍA Y LITERATURA

El poeta Jorge Riechmann publicó el año pasado dos ensayos de corte socio-ecológico, en la línea de su “trilogía de la sostenibilidad”, aunque fuera de este ambicioso proyecto escriturario: los títulos son *Comerse el mundo: sobre ecología, ética y dieta* (Ediciones del Genal), y *Todos los animales*

*somos hermanos: ensayos sobre el lugar de los animales en las sociedades industrializadas* (Los Libros de la Catarata). El proyecto ensayístico de Riechmann está siempre muy ligado a su obra poética (es uno de los vates más interesantes y completos del panorama nacional), como muestra la cercanía semántica (y podríamos añadir: epistemológica) que une estos libros a su excelente poemario *Ahí te quiero ver* (Icaria, 2005), con los que formaría una “trilogía de la animalidad”, en el sentido del necesario retorno a lo que de natural hay en nosotros, para encontrar un lugar habitable en el mundo. En un ensayo escrito en 2005, aunque no publicado hasta 2006 en castellano, *Lacrimae rerum*, escribe el filósofo Slavoj Žižek: “no cuesta mucho descubrir cuál es la clave de la atracción que ejerce sobre nosotros el ecologismo: se plantea como la única respuesta creíble a la *hybris* del sujeto moderno, a la inestabilidad permanentemente inscrita en la lógica capitalista. Dicho de otro modo, el problema de la ética actual es cómo establecer un Límite en nuestro universo de relativismo posmoderno, en el que ningún agente posee una autoridad incondicional [...] La ecología surge, pues, como el único contendiente serio frente al relativismo posmoderno: ofrece la *naturaleza misma*, el frágil equilibrio del ecosistema de la Tierra, como punto de referencia que marca la Medida justa, el Límite insuperable de nuestros actos”<sup>13</sup>. Otros libros interesantes en esta línea de repensar los límites entre sociedad, tecnología y ciencia, fueron *Albert Einstein, ciencia y conciencia* (Ediciones de Intervención Cultural, 2005), de Francisco Fernández Buey, y *La historia cuenta: del crecimiento económico al desarrollo humano sostenible* (Ediciones de Intervención Cultural, 2005), de Enric Tello.

Pero seguramente el “ensayo filosófico del año” de 2005 fue el *Heidegger* (Alianza) de Arturo Leyte. La importancia de este libro de Leyte, quizá hoy por hoy la mejor introducción a la obra heideggeriana, no viene dada sólo por sus muchos valores, sino por su *militancia*. En este sentido hay que entender por militancia la depuración del estilo hasta unos límites desconocidos hasta ahora, actitud confrontada a la “capilla” de “oscuros” que hasta ahora sólo añadían esoterismo y oscuridades a la obra del filósofo alemán. Leyte se opone a la presunta inaccesibilidad de su obra, favorecida por esa escolástica hermética, que creaba así un interesado círculo de iniciados en torno al autor de *Ser y tiempo*. Eso sí: el esfuerzo depurativo de Leyte queda lejos de cualquier reduccionismo, de cualquier falsificación y de cualquier restricción de rigor; su objetivo es demostrar que Heidegger es *difícil*, pero no complicado. Esto es, que su filosofía está constituida por una serie de elementos, perfectamente definibles, cuya exégesis es dura, pero no por un conglomerado confuso de planes o mapas metafísicos, por cuyos caminos de bosque es imposible orientarse. El resultado, este *Heidegger*, no es un libro, por tanto, enciclopédico ni historio-gráfico, sino un intento radical de clarificación, de llegar a la almendra del pen-

samiento del filósofo, mediante una preparación o presentación de la lectura, puesto que se deja muy claro desde el principio que la lectura de la obra de Heidegger es condición indispensable para entenderlo y apreciarlo. Como lector no especialista, además, agradezco (y creo que esto lo suscribirían muchos) la facilitación de la lectura a través de la supresión de la jerga habitual de los libros sobre del autor de *Holzwege*, donde aparece un nuevo idioma, el germano, mezcla de expresiones españolas y alemanas, y continuas interferencias sobre los problemas de traducción, que vencen el ánimo del lector más voluntarioso. En algunos casos, con no poca ironía, llega a señalar Leyte que el no conocimiento del alemán puede incluso facilitar (46) el acceso al auténtico sentido de ciertas expresiones, ya que la inevitable asociación con ciertas palabras alemanas en su sentido común desnaturaliza, en parte, el mensaje heideggeriano.

La estructura del libro de Leyte, dividida en tres partes, tiene dos objetivos, acumulativos: primero, *ordenar*, que no sistematizar, cronológicamente, el pensamiento de Heidegger y, con ello, desestimar o desactivar la tradicional y errónea clasificación en “dos” Heidegger, dos tramos diferentes de pensamiento separados por una *Kehre* o giro brutal de su filosofar. No es este el único malentendido que Leyte se propone despejar; también intenta desmantelar la idea, comúnmente extendida, de Heidegger como “el gran filósofo del ser”. A su juicio, la originalidad e importancia del filósofo de Messkirch (Baden) viene de plantear una gigantesca *contratesis* sobre el ser. Esa *contratesis* consistiría en que, a diferencia de la idea tradicional, por la cual la Filosofía intentaba siempre exponer la cuestión del Ser desde una “exposición predicativa”, intentando especificar las propiedades, predicados y atribuciones del ser. Heidegger considera que lo esencial sería, más bien, incidir en que el ser *es*. Para Heidegger, los grandes filósofos (en concreto, Parménides, Aristóteles, Platón, Kant), lo que habían dicho es algo negativo, desmontando la incongruencia de toda exposición, el *fracaso del decir*. Heidegger, según Leyte, reiteraría la certidumbre de ese fracaso, pero haciéndolo expreso: como diciendo “vamos a partir de algo *de lo que se pueda hablar*” (la cuestión del Ser en relación del hombre, vgr.), y en ese punto de partida (que es para Heidegger el *Dasein*) demostrara que, en realidad, lo que se revela es que ese lugar, ese punto de partida, *no es tal lugar*, ni ese ente es tal ente, y que el *Dasein* no puede identificarse con el hombre o con un hombre concreto, sino más bien es un no-lugar (no en el sentido de Augé, desde luego, sino como algo que es contrario a la idea de lugar, a la posibilidad de lugar), algo identificable con una intercesión, con una escisión, con una *fisura*, con una grieta. Hay algo que está *ahí*, y en el momento en que queremos decir algo, pronunciarlo, estamos –constitutivamente– fracasando. Ahí permanece la pregunta, pero se queda como Nada y, por ser nada, no puede ser un lugar, *sino un*

“*entre*”. Conclusión, si he entendido bien a Leyte: el Dasein no es radicalmente distinto del Sein, porque ni el Sein es totalmente abstracto, ni el Dasein es en puridad concreto o concretable: “tal vez no haya una distancia tan fuerte entre *Da* y *ser* o incluso puede que los dos términos no dejen de referirse a lo mismo” (45). Y esa grieta o esa Nada es precisamente la Metafísica, puesto que ésta, si es algo, es permanente ambigüedad, esa relativa *diferencia* ínsita del ser. Para ello, insiste Leyte varias veces a lo largo del libro, lo importante es darse cuenta de que Heidegger reproduce en su pensar la historia misma de la filosofía y que su observación de la Metafísica, su “ontología trascendental” es una larga y sostenida mirada atrás, reconstruyendo el camino de su fundación (epistemológica) con Aristóteles, su desarrollo y su muerte “a manos” de Nietzsche. De este modo Leyte nos presenta un Heidegger que, como el ángel de la Historia de Benjamin, camina de espaldas, en dirección a esa “idea de futuro” que presidía su obra, pero mirando atentamente el camino recorrido por sus predecesores, que era, a su vez, el que deseaba transitar en su “trayecto”.

De ahí que, en un proceso *lógico* y que no supone ningún giro ni esotérica Kehre, acabe llegando Heidegger al arte. En el razonamiento de Leyte, el arte sería la posibilidad de revelar o interpretar esa nada, esa interferencia, ese *entre* de la cosa, algo perfectamente compatible con la idea de Mundo no como concepto que une una cosa y otra cosa y otra cosa, sino “entendido como esa y que une y separa, como esa diferencia que no cabe en ningún concepto” (18). La diferencia interna de una cosa como cosa es lo que revela el arte, según Heidegger. La metafísica dice lo que no vemos de la cosa, sin lo cual no se entiende, porque sin ello no tendría siquiera apariencia. Aquí se enlaza con la concepción de lo “no pensado”, esencial en *Ser y tiempo*, a juicio de Leyte. El arte como metafísica revela que a la cosa le es inherente su aparición, pero también, e inherentemente, su *no aparición*. Así, en Heidegger “el arte no constituye una ontología regional o particular, aquella que trate de determinados fenómenos, sino el ámbito mismo donde tiene sentido plantearse originalmente la cuestión de la cosa [...] el *más* que acompaña a la obra de arte [frente al resto de cosas] es justamente esa *nada* no detectable [...] vinculada al ser” (263). En última instancia, el concepto clave de la filosofía heideggeriana, la Finitud, sería la diferencia interna de la cosa entre su aparecer y lo inherente no visible. Como resume Leyte, ni el arte, ni los griegos, ni la poesía de Hölderlin, son “temas” del pensar, sino que “por filosofía sólo cabe entender entonces una meditación no sólo sobre ellas –y esto es cuestión fundamental, sino *a partir de ellas*” (16).

De esta manera, vemos que el pensamiento de Heidegger, como expone con brillantez Leyte, no es un conjunto de ideas sobre el Ser, ni un tratado de lecturas ontológicas, sino un “trayecto” que explora su propia búsqueda, y que tiene un sentido (ese sentido) desde el principio al final. Que *Ser y tiempo* que-

dase inconcluso como Libro no quiere decir que sea incompleto como “proyecto”, pues ese proyecto de pensamiento siguió adelante, y la prueba más evidente, a juicio de Leyte, es el modo en que el filósofo retomó en la *Carta sobre el humanismo* los conceptos esenciales (la existencia, entre otros) de *Ser y tiempo*. El proyecto surge, precisamente, con el reconocimiento, tras el fracaso de la escritura de *Ser y tiempo*, de dar forma al Dasein. De modo que, según la brillante apertura de la obra de Leyte, “la idea general que rige este libro es que no hay una filosofía de Heidegger que quepa articular en un conjunto de tesis. En definitiva, que no hay tesis, de lo que deriva la imposibilidad de presentar determinados contenidos como una doctrina” (9). Y que un Heidegger “orgánico” es tan peligroso y falso como un “Heidegger reducido a frases” (11), algo muy en boga en cierta hermenéutica, cierta filosofía reciente, y no digamos en cierta crítica literaria y ciertos escritos de estética contemporánea, que intentan, mediante la irrupción extemporánea de citas de Heidegger, adquirir una pátina de brillantez y profundidad intelectual. Algo de eso aparece citado en la página 41, como parte del “malentendido Heidegger”, pero no se imagina hasta qué punto esa tesis palabrista se ha extendido, como un tumor, por la crítica literaria y hermenéutica más reciente. Pero lo mejor es dejarle la palabra al autor, y que su preparación a la lectura de Heidegger nos ilumine por sí misma.

Otra destacada novedad a medias entre lo filosófico y lo literario, vino constituida por el último trabajo de Felipe Martínez Marzoa: *El saber de la comedia* (Antonio Machado Libros, Madrid, 2005). En este interesante ensayo, cuya clasificación semántica es precisamente lo que se pone en duda desde su *episteme*, el gran estudioso de la filosofía clásica y del pensamiento heideggeriano localiza el verdadero espacio de la comedia griega, mucho menos dotada de *poética* de lo que podemos comprobar respecto a su hermana mayor, la tragedia. Comienza el autor con un *crescendo* conceptualizador abierto con la redefinición de poesía, que habría que contextualizar en su relación con un *hacer cosas*, con un “habérselas con” las cosas desde el lenguaje (15). En ese sentido (es decir, en un sentido *griego*, sin arrojar luces anacrónicas desde la filología de nuestro tiempo), la poesía vendría entendida como una forma de pericia, de habilidad; no en un sentido particularizado –como una pericia de o sobre la composición poética–, sino como la pericia *entendida como tal*. Este es el método de Marzoa y lo que le singulariza y le da valor: la búsqueda del sentido *original* de los conceptos que va recorriendo en su búsqueda. Y su búsqueda no es otra que la persecución del lugar singular y poco estudiado que la comedia ocupa entre dos codificaciones de géneros griegos: la tríada *epos*, *melos* y tragedia, por un lado; el diálogo platónico, por otro.

El primer elemento constitutivo de la poética de la comedia griega es la “distancia”, entendida como conciencia de la escena respecto a su propia condición, a partir de *Las aves*, de Aristófanes, y la especificidad que ello otorga

en su relación con la tragedia, incapaz de esa distancia: “según esto, quizá la comedia *reconoce* aquello que la tragedia *es*; y, si es así, la comedia sería como el ‘levantar acta’ de aquello que, culminando en la tragedia, es el acontecer o la historia de los géneros” (40). La poética de la comedia desarrollada por Marzoa parte de esa distancia, de esa “lejanía como tal” (47), para seguir con las ideas de conciencia del marco y de ruptura. Lo que resulta más asombroso de este libro (y, en general, de todos los del autor, a quien debe uno sus rudimentos de los filósofos presocráticos, entre otras grandes deudas), es su capacidad de utilizar los muchos instrumentos a su alcance (la lengua griega, la retórica, la poética aristotélica, sus estudios del diálogo platónico, los tratados métricos de Snell o West, las obras de Aristófanes, Eurípides o Esquilo, el método filosófico de pensamiento), para re/crear un género cuyas referencias hemos perdido, entendiéndolo en su más que probable sentido real, historizado, en un empeño intelectual al alcance de pocos, porque se necesita para ello una mente capaz de superar descriptivismos para ahondar en una asimilación *global* de los fenómenos, diacrónica, rotunda, inclusiva de una ontología (definitivamente no óptica, para la comedia), y de una pragmática del género, entendido como el procedimiento dramático que no busca el efecto subjetivo –persuasivo– de la catarsis tragedial, sino el más objetivo de “levantar acta” (91). En suma, un libro imprescindible para los interesados en el tema y, en general, para los aficionados al pensamiento documentado y serio sobre los orígenes de nuestra propia cultura.

Y por último, me gustaría dejar constancia de otros tres libros interesantes: el de José Manuel Romero, *Hacia una hermenéutica dialéctica* (Síntesis, 2005), en el que no podemos detenernos ya como quisiéramos, y dos apariciones incluso en uno de los géneros clásicos de frontera entre la filosofía y la literatura: el aforismo. Dentro del marco general de este trabajo, es esencial este género, justo a medio camino del pensamiento puro y el poema. Como decía Jordi Gracia, “en la escritura fragmentaria suele haber una forma abrupta de iluminación intelectual y sus raíces son los orígenes de la modernidad [...] El escritor tiende a achicar el espacio entre el discurso ensayístico y el de raíz lírica, y el resultado es parecido al que da el poema”<sup>14</sup>. El primero es obra del citado poeta y traductor Jordi Doce, que publicó *Hormigas blancas* (Bartleby Editores, 2005) un magnífico cuaderno de aforismos y notas a vue-lapluma. En él hay claras muestras del pensamiento *pararacional* de Doce, que nutre también alguno de sus poemarios: “cuando pienso en la palabra *lucidez* se me aparece de inmediato la imagen de un desierto, pero un desierto que está, no antes, sino detrás de los espejismos” (51). En *Hormigas blancas* es fácil advertir la huella de Elías Canetti, tanto en la fulguración del lenguaje súbitamente agregado, como en la ocasional aparición de personajes estrambóticos presentados con el mismo inicio: “Uno que”. Así, si Canetti describe

en *Hampstead* a “uno que se mata para matar”, Doce propone a “uno que para no pensar se pasa el día escribiendo”. Entre estas anotaciones no escasean los hallazgos: ese personaje que “se da cuenta, de repente, de que fue feliz”; o que “cuando escribe más de tres frases seguidas” cree “haber dejado atrás algún desvío” (13). Sólo apuntar algún pequeño descuido, como el de repetir dos aforismos casi idénticos sobre el corazón (30 y 34). Tanto en su prosa como en su lírica, se aprecia el intento de vertebrar una poética de *mirada total* a la realidad, que persigue ver la otra “mitad de este mundo, la mitad invisible” (102), que busca no sólo examinar las “grandes piezas” de lo real, sino también y sobre todo las grietas, las minúsculas junturas entre partes. Y este libro vale por ello y por la incuestionable calidad de algunos de los aforismos recogidos: “la página es lo contrario de una ventana: hay que cubrirla para ver” (52); “¿con qué palabra dijo *muerte* el primer hombre?” (57); “Sólo cuando has respirado entero el aire de tu cuarto, despiertas” (109).

El segundo es *El equilibrista: aforismos y microensayos* (El Acantilado, 2005), del escritor Andrés Neuman, uno de los pocos casos de autor *total* de su generación, nacido en Argentina pero pronto llegado a España. Quizá por ello sostenga en estas páginas que “La patria del extranjero es la frontera”. El equilibrio es, de este modo, una poética, y no sólo una imagen afortunada. De hecho, Neuman participa de esta difícil sustentación en varias de sus obras: sus dos volúmenes de haikus hasta el momento (*Alfileres de luz*, con Ramón Repiso, y *Gotas negras*) también gozan de esa misma mirada funambulista, siempre a punto de caer al vacío de la retórica, siempre sin hacerlo, quedándose en el temblor de las alturas. *El equilibrista* es un libro de composición difusa, que incorpora al final un conjunto de sugestivos microensayos, titulado “Diario de un aforista”, cuyo título es lo único que lo relaciona con los aforismos (el argumento, apuntado en el prólogo, de que participan de la poética de las reflexiones no es válido porque buena parte de la obra de Neuman se sustenta en esa poética, y no por eso se ha incluido en el volumen). Hecha la salvedad de las comprensibles necesidades editoriales, interesa decir que hay dos libros, por tanto, en este volumen, y ambos interesantes por parecidas razones: la variedad, la alta calidad media y los deslumbrantes hallazgos ocasionales, que se dan en ellas. En el primer libro, el de los aforismos, las sentencias o apuntes están divididos en tres partes o libros. El primero se destina a recoger aforismos en sentido estricto, principios morales y juegos conceptuales, de diversas calidades y temas. El tercero contiene pensamientos literarios, y el segundo, deriva sobre arte y estética, aunque alguno de los más sustanciosos aforismos sobre estética están incluidos en la primera parte, disueltos donde más interesa: en la *Weltanschauung* de Neuman, en su concepción del mundo, del propio pensamiento y de las limitaciones humanas. Me interesa mucho más un autor capaz de escribir el aforismo: “entender que no entendemos” (18), que



un artista dogmático que se crea, no sólo que la verdad exista, sino que él (o cualquiera) esté en posesión de la misma. En esa duda sobre nuestro propio entendimiento, sobre nuestro decir y nuestra capacidad de decir, es donde –creo– aparecen las obras artísticas más apreciables. Y, en consecuencia, allí donde Neuman más se instala en esa zozobra gnoseológica, sus reflexiones ganan en intensidad, llegando incluso a la monumentalidad, sea por ciertas o por exactas (“al morir, el pescador pondrá boca de pez”; “a su modo, todo hijo es un lento autorretrato”; “un artista ha envejecido cuando ya no encuentra nuevo a ningún artista joven”). En suma, junto a Jordi Doce o Lorenzo Oliván, Andrés Neuman es uno de los más interesantes aforistas de menos edad (llamar ya jóvenes a Doce u Oliván puede parecer una broma), y uno de los pocos autores que no se arredra a expresar su pensamiento poético y estético, como pudimos ver en los ensayos finales de *El último minuto* o *El que espera*, y bien que hace.

## NOTAS

<sup>1</sup>G. Colli, *El nacimiento de la filosofía*. Barcelona: Tusquets, 1994, 93-4.

<sup>2</sup>Alberto Bernabé, *De Tales a Demócrito*. Madrid: Alianza, 2002, 15-6.

<sup>3</sup>De hecho, el *Poema* contiene, sacada de contexto, una hermosa definición de lo que podría ser la poesía: “aprende, escuchando *el orden turbador de mis palabras*” (B 8, 52).

<sup>4</sup>Agapito Maestre, “Estudio preliminar” a VVAA, *¿Qué es Ilustración?*. Madrid: Tecnos, 1999, XII.

<sup>5</sup>Cf. F. Jameson, *El realismo y la novela providencial*. edición de Julián Jiménez Heffernan, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006, 33.

<sup>6</sup>José Luis Pardo, *La metafísica*. Valencia: Pre-Textos, 2006, 41-2.

<sup>7</sup>“Por la palabra ‘imagen’ entiendo [...] no una ecuación matemática, no algo acerca de *a*, *b* y *c*, que tienen algo que ver con la forma, sino algo acerca de *mar*, *elegir*, *noche*, cosas que conciernen al templo del alma. La imagen no es una idea. Es un nudo o una maraña de irradiaciones; lo que yo puedo y debo forzosamente llamar un *vórtice*”. Ezra Pound, “Vorticismo (IV)”, *Il mare*. Córdoba: Berenice, 2006, 27.

<sup>8</sup>“Es preciso introducir aquí la distinción lacaniana elemental entre la proyección-identificación imaginaria y la identificación simbólica. Según su definición más concisa, la identificación simbólica consiste en asumir una máscara que es más real y vinculante que el rostro real que hay debajo (de acuerdo con la idea lacaniana de que el fingimiento del ser humano es el fingimiento del fingimiento mismo: en un engaño imaginario, simplemente presento una falsa imagen de mí mismo, mientras que en un engaño simbólico presento una imagen verdadera y cuento con que sea tomada por una mentira...).” Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum*, Madrid: Debate, 2006, 229-30.

<sup>9</sup>“El retorno del mito significa la vuelta de los grandes relatos”. José Luis Molinuevo, *Humanismo y nuevas tecnologías*. Madrid: Alianza, 2004, 94.

<sup>10</sup>A este respecto es muy interesante leer el ensayo de Jaime Siles en el volumen colectivo *Poesía hispánica contemporánea*, comentado después.

<sup>11</sup>Philip W. Silver, *La casa de Anteo. Ensayos de poética hispana*. Madrid: Taurus, 1985, 14.

<sup>12</sup>En concreto, Casado explica que el nacionalismo escondido bajo el concepto de *tradición* elaborado por Dámaso Alonso y el resto de la *intelligentsia* crítica patria, explica que, desde este patrón interesado, “toda literatura debe ser *nacional* y con sus fronteras bien armadas. Hasta tal

punto se sigue este principio que ni la literatura en castellano escrita en América durante la época colonial está realmente asumida por la *tradición oficial*". Miguel Casado, *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, 200.

<sup>13</sup>Zizek, *Lacrimae rerum*. op. cit., 237.

<sup>14</sup>Y añade algo interesante: "se impone en el lector el peso de la voz misma con una efectividad semejante a la de la lírica simbolista, que ya no cuenta al lector la anécdota de su poema, ni le explica el origen contingente de una imagen o una expresión porque el poema consiste en esa imagen". J. Gracia, *Hijos de la razón: contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*. Barcelona: Edhasa, 2001