

“EL SILENCIO Y EL TUMULTO”

Túa Blesa *

Universidad de Zaragoza

RESUMEN.- Estas páginas tratan de tres formas poéticas en la literatura española contemporánea: el poema fragmentado, el poema con notas y el poema con dos o más versiones. La característica de las tres es el establecer un diálogo entre los fragmentos del texto, del texto con sus silencios, el texto con sus notas y cada una de las redacciones de un poema con las restantes; la expansión textual al incorporar el silencio o hacerse tumulto.

ABSTRACT.- This paper deals with three poetic forms in contemporary Spanish literature: the fragmentary poem, the poem with notes and the poem with two or more versions. The characteristic of the three forms is that they establish a dialogue between the fragments of the text, the text and its silences, and the text and its notes, and between each of the versions of a poem and the others; the textual expansion either when silence is embodied, or when the poem turns into uproar.

Que hacia 1970 se habían producido (estaban produciéndose) cambios en —al menos— la escritura poética resulta hoy innegable y así viene afirmándolo la crítica, pese a buen número de cautelas y matizaciones que crecen conforme los juicios se alejan de aquellos fervores¹.

Los cambios, la ruptura, venían en las manos de los poetas más jóvenes en aquellos años, como es natural, y lo muestran las nóminas de poetas recogidos por J.M^a Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles*, 1970, y por Antonio Prieto en *Espejo del amor y de la muerte*, 1971², que marcarán, en particular la primera de las antologías,

* Blesa, Túa. Dpto. de Lingüística General e Hipánica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 50009 Zaragoza. Recibido el 2-10-89.

¹ Así, L.A. de Villena escribía no hace mucho que “*la Generación del 70* o de *Los novísimos* [...] fue una generación, en sus primeros momentos, *rupturista*” y añadía que “se puede decir que tal *rupturismo* era, básicamente, externo” (“Introducción” en *Postnovísimos*, Madrid, Visor, 1986, p. 11. Los subrayados son del poeta décimo novísimo) o: “La poética novísima no era en sí misma -en lo estilístico- una poética rupturalista” (“¿Clasicismo o vanguardia?”, *Pérgola*, 5, 1988, pp. 64-67, en p. 66); y A. Cabanilles: “aunque aparentemente pueda resultar contradictorio, existe una continuidad de la tradición poética inmediatamente, y, al mismo tiempo, se produce una ruptura” (“La generación poética de 1970”, *Ideologies and Literature*, I-II, 1985, pp. 189-192; la cita en p. 191). Un fino análisis de los fenómenos lo lleva a cabo J. Silés en “Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición”, *Hispanorama*, 48, 1988, pp. 122-130.

² Editadas, respectivamente, en Barcelona, Barral, y en Madrid, Azur. Como dos testamentos formarán la nueva biblia.

la proclamación —primero mal, luego mejor, aceptada³— de la nueva manera —o, por lo vario, maneras— que hasta fecha reciente —bien que ya con sus épocas o momentos⁴— ha venido caracterizando la expresión poética española. Pero de entonces aquí la renovación es palpable en una amplia zona de la escritura no circunscrita al terreno de las selecciones nombradas, sino que forma ya parte del clima.

Si aquello parecía nuevo -y lo parecía cuando se veía a través de los usos poéticos de las décadas anteriores-, se fundamentaba, sin embargo, -en lo literario- en la aproximación a obras y autores que en los años previos no se apreciaban, o poco, pues se frecuentaban más otras sendas⁵. Y parecía también nuevo porque se apropiaba de la libertad (por la que la escritura había venido luchando hasta entonces) y exhibía la cultura (que, es cierto, había sido ya mostrada en la poesía anterior, pero de un modo más contenido -y algo menos en ciertas obras, luego quizá las más apreciadas-) con su *addenda* particular. Todo ello dio en ciertos temas, o tratamientos de los mismos, y formas, no usuales.

En estas páginas se repara en tres particularidades formales que ofrecen poemas de autores que, novísimos o no, han venido publicando sus obras desde, aproximadamente, cuando alboreaba la década podrida, pero también de otros más jóvenes, lo que indica la continuidad de ciertos modos poéticos. Siendo verdad que las formas aquí analizadas no son innovaciones absolutas, sí resulta significativo el que escaseen -o no existan- en los poetas de generaciones anteriores y sean abundantes en las obras de estas dos últimas décadas.

1. FRAGMENTARISMO

Ya Hugo Friedrich señaló que la explicación de la lírica moderna habría de hacerse a través de “sobre todo categorías negativas”⁶. Que tal afirmación no era infundada lo muestran profusamente las páginas de su espléndido libro⁷, siendo una de esas categorías negativas el fragmentarismo, entendido éste particularmente en relación con el contenido y la exposición lógica. Así, por ejemplo, hablando de la poesía de Rimbaud, escribe que “a partir de 1871 ya no consiste en tramas cuyo desarrollo

3 Por ejemplo, en la antología a cargo de Concepción García del Moral y Rosa M^a Pereda, *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1979 y la reseña que le dedicó a este libro J.M. Rozas, titulada -no sin su juego- “Los novísimos a la cátedra” (*El País*, 25 de noviembre de 1979), o véase el espacio que conceden a la(s) tendencia(s) en el capítulo “Los poetas del setenta” en Fanny Rubio y José Luis Falcó en *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, 1981, o Mari Pepa Palomero en *Poetas de los 70*, Madrid, Hiperión, 1987.

4 Así, se habla de “el giro personalista dado por la mayoría de los *novísimos* a partir de 1976” y de que “estos dos movimientos (estallido y remanso singularizante) son hoy por hoy el marchamo y el itinerario de una generación múltiple, y me atrevo a decir —*in partibus infidelium*— que notable” (L. A. de Villena, “Barras situacionales a una década de nuestra poesía”, *Las nuevas letras*, 3-4, 1985, pp. 36-38; las citas en pp. 37 y 38).

5 Si bien es cierto que la huella de T.S. Eliot, pongamos por caso, une lo novísimo con lo mejor de los llamados poetas de los 50 ¿dónde se dibuja en éstos la sombra de, por poner uno, Lautréamont?

6 *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 27.

7 Y también los trabajos de J. Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970, y *Le haut langage. Théorie de la poéticité*, Paris, Flammarion, 1979, y, en realidad, está en la inspiración de todas las corrientes de la moderna Poética.

pueda referirse, sino en fragmentos, líneas truncadas"⁸. Como obra de poetas marcados por la tradición que, en parte, comenta Friedrich, no es de extrañar que lo novísimo fuera presentado por Castellet como una "generación de 'cogitus interruptus'"⁹.

Pero el fragmentarismo del que aquí se habla es otro, aunque, sin duda, en lo profundo es realización de un mismo rasgo, de una misma categoría, si bien en otra medida. Es el que presentan poemas cuyo discurso no está completo y así se advierte, que se ofrecen como fragmento(s) de otro texto supuestamente íntegro del que se ha desgajado y que pasa a ser autónomo, pese a su imperfección (ya no total, sin embargo), pese a ser sólo algunos de los añicos de un espejo roto.

Que toda obra poética es unidad completa es un tópico de lo que pudiera ser llamado Sistema literario, que, en último término, podría remitirse al principio aristotélico de totalidad completa de la obra literaria¹⁰ y que no niegan, sino que confirman la valoración de tal valor, aquellas obras que han alcanzado la posteridad de manera fragmentaria por quedar alguna parte traspapelada, borrada, destruida. La superación del precepto, sin embargo, no carece de tradición, que tiene que ver fundamentalmente con la poética romántica desde fines del s.XVIII, bien en la creación del género "fragmento" con obras como *Blütenstaub* de Novalis, o el mítico *Kubla Khan* de Coleridge, o puede incluso incorporar la falta de totalidad como parte del contenido del texto, como sucede en "Cuento" de Espronceda :

"una mujer de formas sílficas apareció entre los árboles, como el rayo del sol centellea trémulo entre las hojas y volvió a desaparecer. Viola segunda vez el guerrero, siguió sus pasos presurosamente cuando ... Pero aquí estaba roto el manuscrito antiguo que refiere este suceso, dejándolo interrumpido cuando prometía más agradable entretenimiento"(1970, pp. 204-205)¹¹

Mucho más próximo y obra de Ezra Pound, uno de los poetas más leídos, citados, presentes en la poesía española contemporánea, es el siguiente conocido poema :

PAPYRUS
Spring
Too long
Gongula

ante el cual el lector es llamado hacia los silencios, es arrastrado por las voces de las sirenas y condenado él mismo a poetizar, a buscar un sentido en unos versos cuya

8 *Op. cit.* , p. 80. La tesis perdura, vid. André Guyaux, *Poétique du fragment. Essai sur les "Illuminations"* de Rimbaud, Neuchâtel, Baconnière, 1985.

9 En sus poemas "se trata de evitar el discurso lógico, de romper la expresión silogística, para crear, en algunos casos, una "ilógica razonada" y, en otros, un "campo alógico" significativa, cuya lectura exige un esfuerzo más visual que racional, una tentativa de aprehensión simultánea de los diversos elementos que componen este universo sincrónico que es el poema" (Castellet, *op. cit.* , p. 41).

10 Lo que Aristóteles dijo: "La tragedia [es] imitación de una acción esforzada y completa" (1449 b), "hemos quedado en que la tragedia es imitación de una acción completa y entera" (1450 b) (*Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974; los subrayados son míos).

11 *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed. de Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1970, pp. 204-205. El aire cervantino y borgiano lo prolonga la oportuna nota de R. M.

marca es la ausencia de palabras, la inexistencia de un discurso, de un sentido. No es el único caso que puede encontrarse en la poesía de Pound, *The Cantos* ofrece otras faltas de letras, de palabras, de texto¹².

Como en el caso de "Papyrus", el título cumple la función de explicar el estado fragmentario del poema en éste ("Papel encontrado en Oxford, entre las ruinas de una casa bombardeada en la Segunda Guerra Mundial"), de J.M^a Martín Triana :

..... era hermoso Estudiaba a Keats
y quería entenderlo ... prosaicas palabras.

...

Se marchó confun.... sin cuenta
que era el único equivalente posible
del hermosísimo espírit. .. Keats,
pues só.. el cuerpo que nos lanza a la busca
de paraí... es digno de tan.. belleza,
como ciert.. poetas, tal ... flores, derraman sin esfuerzo.

(vv. 1-2 y 12-17)¹³

La antigüedad del texto, las diversas circunstancias destructoras, han minado el poema, el soporte en el que los versos vivían, y al lector se le entregan los restos de un papiro o papel deteriorado, de unas tintas que se borraron.

En el poema de Martín Triana, sin embargo, la práctica de la sustitución de letras por idéntico número de puntos permite la restauración paleográfica. Así, el fragmento final citado debe leerse : "Se marchó confundido sin darse cuenta / que era el único equivalente posible / del hermosísimo espíritu de Keats, / pues sólo el cuerpo que nos lanza a la busca / de paraísos es digno de tanta belleza, / como ciertos poetas, tal las flores, derraman sin esfuerzo". Las lagunas del poema, pues, enseñan las fuentes de sus aguas, de manera que este texto fragmentario es susceptible de ser leído en un estado quebrado y en su estado reconstruido, lo que no sucede con el texto de Pound, ni con otros que cito enseguida que, inexorablemente, sólo sugieren en su decir y no decir.

Si no el título, sí el subtítulo ofrece la respuesta a la naturaleza fragmentaria del texto en el siguiente poema de I. Prat, del que sólo transcribo su principio y su final:

PARA QUE ME OLVIDES

(vv. 914-951)

[.....]

¡darías todo para las octavas!;

¡y para los arriates unas habas!;

12 VIII, XIV, XV, etc. Sobre "Papyrus", vid. Haroldo de Campos, "Traducción : Fantasía y fingimiento ("Papyrus" de E.P.)", *Syntaxis*, 8-9, 1985, pp. 33-40.

13 *Temas de delirio*, Madrid, Hiperión, 1981, p. 71.

"EL SILENCIO Y EL TUMULTO"

...
pone grave reparos una alergia a
la flor nicodemita, la sternbergia,
[.....]
(vv. 1-2 y 37-38)¹⁴

Acorde con la indicación del subtítulo resulta la utilización de líneas de puntos entre corchetes, así como el uso de inicial minúscula (téngase en cuenta que los once poemas restantes de la colección *Para ti*, a la que el ejemplo pertenece, respetan la norma tradicional), como el que el último signo antes de dar paso a la laguna final sea precisamente una coma. Los versos que componen el poema no son, pues, sino parte de otro texto, que fue escrito o sólo imaginado, mucho más extenso, que aparece aquí solamente referido y mayoritariamente desconocido, callado, susurro del que algunos versos se hacen legibles¹⁵.

Poema, cuyo texto ha sido extraído de otro como muestra de la ausencia, versos que hacen pensable y presente lo no existente, sus fragmentos inicial y último, texto disminuido e ilimitado. "El problema del marco -el límite que separa un texto artístico de un no texto- es fundamental. Las mismas palabras y oraciones, que constituyen el texto de la obra, se dividirán distintamente en elementos argumentales, según donde se trace la raya que separa el texto del no texto. Lo que se halle al exterior de esta raya no forma parte de la estructura de la obra dada : o no es una obra o es otra obra" escribe Yuri Lotman¹⁶, pero el texto de Prat, cercado por el silencio, es no-finito, en él los límites no cierran, sino abren.

El método usual y canónico de indicar la elisión (tres puntos entre paréntesis) es el utilizado por J.L. Ramos en su poema "Pira" :

Se les acusó con indiferencia :
(...) en sus guaridas cubiertas de hiedra
blasfemaron
...
escupieron sobre la Unigenitus y otros muchos
decretos (...)
(vv. 15-17 y 21-22)¹⁷

Puntos, que en estos versos de J.L. Martínez Rodríguez :

cuando al parvulario le faltaban las paredes,
las lunas, los arbolitos, el techo y tus pequitas (...)
para ser una casita de papel
(vv. 6-8)¹⁸

¹⁴ *Para ti*, 1963-1981, ed. de José Luis Jover, Valencia, Pre-textos, 1983, pp. 71-72.

¹⁵ Hay que añadir que no es el único caso de fragmentarismo, de condena al silencio, en la obra de Prat, vid. *op. cit.*, pp. 22, 139-140 y 143-144.

¹⁶ *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978, p. 262.

¹⁷ *Tiempo y práctica del círculo*, Valencia, Prometeo, 1979, p. 47.

¹⁸ *Pameos y meopas de Rosa Silla*, Valencia, Mestral, 1989, p. 64.

"EL SILENCIO Y EL TUMULTO"

perteneciente a un poema que tiene hasta seis líneas completas en señal de pérdida o falta textual de un verso como mínimo, junto a otras parciales (*vid.* l. 6 del texto citado) que cubren omisiones menores a la extensión de un verso. Ya en otro libro anterior, *Alma del tiempo*²³, había incluido este autor poemas fragmentarios; en él, "El crepúsculo y las encinas" lleva por subtítulo "[Fragmentos para un poema de amor]" y, a su vez, algunos de éstos, como el "Quince", "Dieciséis" y "Diecisiete", ostentan de nuevo el epígrafe "[Fragmentos]" y contienen cada uno de ellos dos líneas completas de puntos, por lo que entre los recursos formales de este poeta convendría tener en cuenta esta abundancia de textos en estado fragmentario, la atracción del silencio que cerca a la palabra.

La marca de la carencia puede estar formada por más de una línea :

muge la tropa
a mano airada el enemigo
apiola
su ojival vuelo
y a la par se adunan
...
.....
.....
desheredadas del placer
prohibido

versos finales de un poema de J.M. Ullán²⁴, quien en este mismo libro adopta algunos otros usos tipográficos poco usuales y en libros posteriores ha ofrecido pura literatura visual de muchas de cuyas páginas ha sido anulado el discurso verbal y sustituido por fotografías, como sucede en *Frases*²⁵.

El poema que reúne mayor número de puntos de los que he recogido para llevar a cabo esta descripción es, sin duda, uno de L.M^a Panero, en el que prácticamente todas sus líneas aparecen interrumpidas por el silencio, véanse sus primeros versos:

"Pero sin embargo a un
muerto ..."
presagio

..... que vive en la montaña lejos
está todo de mis ojos de-
seo en la ingle, hecho piedra,

..... sangre que corre

luz, el fuego

..... espuma alrededor ver-
güenza de estar vivo, como un gusano²⁶

²³ Barcelona, Lumen, 1978.

²⁴ De su libro *Maniluvios*, Barcelona, El Bardo, 1972, p. 46.

²⁵ Madrid, Taller de Ediciones J.B., 1975.

²⁶ *El último hombre*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1984, pp. 89-90.

en donde el discurso se hace balbuceo, se ahoga en sus lagunas, se pierde en territorios sin nombre ni verbo, escritura de poeta condenado a la muerte, al silencio, lírico y civil (no se olvide que el poema citado está incluido en la sección “De cómo Ezra Pound pasó a formar parte de los muertos, partiendo de mi vida”).

La indicación del no-acabamiento del texto, de su imperfección, puede aparecer verbalizada como puede verse en este ejemplo :

dejas oír tu voz que taja el aire y dice :
En este punto un hombre ha nacido.
(fragmento)

versos finales de un poema de I. Gómez de Liaño²⁷, colocada además en este caso en la conclusión del poema, con el consecuente plus sémico en la lectura de la sorpresa final que taja la voz del poeta.

Otras palabras pueden expresar lo incompleto del texto; de modo muy folletinesco, episódico es el cierre (abierto) que ofrece este poema en prosa de J.M. Ullán:

C Aquel hombre enjabonado (¿mientes?) prosigue
enjabonado (mientes) y palpa sus burbujas con rubor.
A la chita callando, Francis Ponge se duchó. Voilà.

(Continuará)²⁸

Y también otros signos. En *Emblemas* (1985) Santiago Echandi advierte entre sus versos:

mi cara helada inunda con su brillo
cuando cada noche brilla mi grito :
(Invocación a la noche, en la que Narciso realiza una
pregunta. De los cuatro versos que la compondrían sólo
se descubre el primero. El signo † indica las lagunas
del texto.)

“Noche, antigua más que los soles,

”²⁹

†

e importa señalar que la cruz se yergue hasta 32 veces entre las pp. 13-19, haciendo de ellas macabros paisajes.

Pero donde el fragmentarismo textual resulta verdaderamente notable es en las obras de los dos poetas que se comentan a continuación.

De E. Hervás, “joven poeta seguidor de Góngora, que se fue a descubrir lo que era la poesía abriendo una tarde el gas”, según palabras de Leopoldo M^a Panero³⁰, de su libro *Intervalo* es el siguiente ejemplo :

²⁷ *Nauta y estela*, Madrid, Hiperión, 1981, p. 45.

²⁸ *Mortaja*, México, Era, 1970, p. 59.

²⁹ Pamplona, Pamiela, 1985, p. 11.

³⁰ “Última poesía no española”, *Poesía*, 4, 1979, pp. 110-115; la cita en p. 110 b.

"EL SILENCIO Y EL TUMULTO"

un dique de excremento y qué cascada
de ungüento en la garganta
.....
.....
... rumores húmedos de sábanas usadas³¹

pero es en su otro libro publicado, Perfecto fuego, donde el recurso cobra dimensión arquitectónica al aparecer, junto a otros elementos, como constituyente de los poemas inicial y último de la primera sección, como muestran aquí sus respectivos finales :

_ _ surcos trazando la persuasión de otro terreno
.....
.....
... sin nada que decir te trabajo te engendro
.....

solicitando de nosotros sangre, tinta, semen
.....
.....
... sin nada que decir te engendro te persuado
.....³²

que muestran en su reflexión metapoética la inanidad, la insignificancia de la poesía en su "sin nada que decir" y sus versos no dichos ni escritos.

Pero aún no he dicho que el título de la sección es "El sacrificio de la unidad engendra la unidad", lo que, además de un sentido amoroso o erótico, encierra la paradoja de la práctica fragmentaria : el texto, ya no uno, sino diversificado en fragmentos, no uno por no completo, es también uno y completo en su fragmentarismo, del que el poeta ha decidido dotarle.

En los libros de E. Haro Ibars se encuentra siempre algún caso de texto fragmentario, adoptando en cada ocasión un recurso diferente³³. De *Empalador* procede el siguiente ejemplo :

PAGINA 51

(al autor anónimo)

los camiones de juguete. Una mariposa se helaba jugando entre focos de alto voltaje y triste intensidad, perseguida por sonidos/fénix;
...

31 *Intervalo* se publicó en 1972; cito *apud* José L. Falcó y José V. Selma, *Ultima poesía en Valencia*, 1970-1983, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1985, p. 268.

32 Valencia, Septimomiau, 1979, pp. 3 y 10.

33 Se excluye de lo dicho *Pérdidas blancas*, al que no he podido acceder.

“Es angustioso”, decía el Intendente de Palacio, “pensar que el azúcar ha bajado de precio, en forma tal que somos incapaces de hacer frente a los aires, de congelar la lluvia en sus aceites, de³⁴

El título es determinante, se trata de la reproducción del formato tipográfico de una página de prosa, con la clara pertenencia a unidades mayores (que se extienden más allá de las fronteras de la página), de los segmentos primero y final. Página copiada o simplemente arrancada de quizás una novela, descontextualizada de un texto al que pertenece, investida ahora como poema autónomo, con lo que se deja al quehacer y azar de la tipografía el criterio que establece los límites de la obra.

Tres grupos de versos, encabezado cada uno de ellos por los epígrafes a), b), c), constituyen la muestra de su siguiente libro, *Sex Fiction*, encabezada por un título y un subtítulo esclarecedor: “Blanco no / (Fragmentos de un poema antiguo)”, que nombra la existencia (aunque quizá sea sólo poéticamente verdadera) de la fuente, lo que sugiere lo que pudo ser el proceso creativo: selección de los fragmentos válidos para el autor actual a partir de un poema ya no aceptado en su totalidad, cierto modo, pues, de corrección.

De *En rojo*, proviene el último de los ejemplos:

FRAGMENTO

(faltan los cuarenta versos iniciales, creo)

Aquí hay un recuerdo descarnado casi
de unas largas vacaciones orgánicas (*quemaduras de
cigarrillo en el manuscrito imposibilitan la lectura
de las siguientes palabras*)
quedan interiores vacantes hay sitio
en el fondo del OJO allá en otro territorio
tiene capacidad para más sustancias /// los almidones
son tan bien recibidos
(...)

células lloran piden su bebida³⁶

en el que el título queda explicado tanto por la advertencia preliminar sobre la cantidad de versos perdidos, no determinada, por otra parte, como por la interpolación que explica la desaparición del papel, de las letras, ahora humo y cenizas, o el tradicional paréntesis de puntos (hay otro más adelante además del que se ha transcrito), e incluso llega a señalarse en su momento que la lectura de la versión de la que se parte pudiera ser errónea: “(*Tras el sacrificio (?)*)”, prolongando la duda el texto a otras hipotéticas lecturas del deteriorado y ya difícil original.

Esta larga, y variada, lista de ejemplos revela la existencia de una forma bien definida en la poesía de estos tiempos, que hace verdad las palabras de O. Paz para

³⁴ Madrid, La Banda de Moebius, 1980, p. 60.

³⁵ Madrid, Hiperión, 1981, p. 45.

³⁶ Madrid, Ediciones Libertarias, 1985, pp. 78-79.

quien "el fragmento es la forma que mejor refleja esta realidad que vivimos y que somos. Más que una semilla, el fragmento es una partícula errante que sólo se define frente a otras partículas : no es nada si no es una relación"³⁷. Relación aquí de cada uno de los fragmentos del texto con los restantes; del discurso poético rescatado con sus fragmentos suprimidos; de la voz con el silencio. Poemas de fragmentos rescatados del silencio pero que además lo incorporan, lo hacen suyo (elemento sémico), lo instalan en su propio espacio, y que fuerzan a la actividad del lector, le proponen un exceso : cubrir sus lagunas.

Por otra parte, el fragmentarismo textual no es sino la incorporación a la creación poética de procedimientos filológicos —de los que en ocasiones serán su ironía—, haciendo lenguaje del metalenguaje, lo que coincide con el interés por la reflexión teórica en el poema que se aprecia en la obra de varios de los autores citados, esa metaliteratura que circula como una de las características de lo que empezó a ser al ser nombrado novísimo.

Estos textos revelan también una distinción muy importante que no suele subrayarse lo suficiente. Estos poemas fragmentarios con su aparato de procedimientos gráficos en que se expresan manifiestan su pertenencia a la literatura escrita (universo distinto al de la literatura oral -o susceptible de ser convertida a tal dimensión-, anterior y luego coexistente), del mismo modo que otras manifestaciones literarias tales como el poema en prosa por ejemplo. Forma, pues, escrita para ser leída o vista y no destinada (al menos en la mayoría de los casos aquí citados) a la oralidad-audición.

La visión del caos y su enunciación poética : el silencio hecho signo, cuyo significante es la realización fónica en su grado cero y el significado un universo de referencia ilimitada.

2. TEXTO ANOTADO

Cuando para su edición en libro añadió T.S. Eliot unas notas a su *The Waste Land*, lo hizo cediendo a la opinión de que aquel yermo de oscuridad requería algunas luces, si bien todo quedó en claroscuro. Pero lo que interesa ahora subrayar es que con aquellas notas se producía un crecimiento textual, literario, una expansión del poema más allá del límite de sus versos, un florecimiento de aquella tierra, una obra literaria ya otra. Siglos antes, Juan de la Cruz, a ruego de la madre Ana de Jesús, había intentado también aclarar la impenetrabilidad de *El cántico espiritual*. Así pues, pese a que las anotaciones de un poeta y otro difieren sustancialmente, unas y otras son escritura posterior al poema, que puede ser leído sin los comentarios o indicación de los autores, siempre que lo permita el fetichismo literario.

Pero los poemas anotados que aquí me ocupan representan un caso distinto. En ellos, texto del poema y nota forman un todo indisociable y se ofrecen como fruto de una única escritura. Son poemas con notas, pues, desde su primera publicación

³⁷ *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1969, p. 1.

y nada tienen que ver, por tanto, con las usuales ediciones anotadas de textos que ya han circulado, tanto si son obra del propio autor como si lo son de otra mano. En la poesía contemporánea española esta práctica no resulta *rara avis*, como se verá a continuación.

Una primera distinción que podría establecerse es entre aquellas notas que vienen a ser una prolongación literaria y aquéllas otras que adoptan o remedan los usos y tópicos críticos.

Entre las primeras, las hay escritas en verso, de manera que permiten hablar de auténticas extensiones líricas del texto, cuando no (o al mismo tiempo) de otro poema, bien que ramificado del originario. De este tipo es la que ofrece el poema "La Blanche" de E. Haro Ibars :

...
 «o siempre» dice
 la oculta voz que tanto amo*
 ...
 * y aquí no va su nombre
 cenotafio de esperas
 porque el decir La Blanche es para otra
 y es su nombre el enigma de esta canción (su cifra)³⁸

fragmento desechado y recuperado a pie de página, versos que trantan de explicar versos, escritura que difiere la continuación del poema.

También son en verso las trece notas que acompañan los poemas de *Recorrido de sombras*, de J. Moreno Sanz³⁹, la última de las cuales sobrepasa en número de versos al poema del que se desprende (27/33 vv.), que no es, por cierto, el caso más desproporcionado de los que he visto, pues en el poema "Canción final" de A. Cordel⁴⁰, de ocho versos, se remite a una nota que casi lo triplica, ya que discurre a lo largo de veintiuno. Poemas de los que surgen poemas, versos que producen versos, estructura desplegada, el texto literario extiende su espacio sobre la página y el tiempo.

Otras notas que también han de ser consideradas literarias se presentan en prosa, como sucede en varios de los poemas de *Seppuku*, libro de C. Rizzo, del que transcribo la nota a la que se remite en el verso "La estación más fría siempre estuvo a nuestro lado":

Texto irreal, mar petrificado como este mórbido paño y cuando nos preguntaban curiosos qué hacíamos durante la noche, contestábamos aburridos: no dormir, jugar al billar con pelotas de marfil y astas plateadas, desayunar con té chino sin azúcar para depurarnos, luego volver al Texto aún más irreal y hablar amablemente de la nada, pero sobre todo aprender a manejar como virtuosos

³⁸ *Sex Fiction*, cit., p. 35.

³⁹ Madrid, Ayuso, 1983.

⁴⁰ *Epica inversa*, Valladolid, Balneario, 1982.

"EL SILENCIO Y EL TUMULTO"

pelotas de marfil y astas doradas (la plata no es suficiente en estos días) en un paño verde y rectangular con seis troneras donde quedarse podrían todas las bellísimas, cruelísimas plantas carnívoras.

Aunque mucho más breves, son también literarias las varias que se leen en *Crepúsculo esplendor*, de A. Guinda, como la siguiente muestra, ante la que ha de tenerse en cuenta que el orden usual de título y texto está invertido⁴¹:

Mañana, cuando llame a mi puerta, se hará templo la casa;
pues sabe que manchándome con su inocencia belleza se
ensuciará de hombre, brillando más sagrada mi ceniza en
su frente.

ECO DE SU FUEGO(*)

(*) El fuego necesario para que a veces una vida no se
apague es aquel que en espejo de un hielo se refleja⁴².

Del mismo libro (p. 72) procede el caso que transcribo a continuación, se combina el código filológico con la dicción poética :

Sin con.

SOLO(*)

(*) Del Diccionario de la Dramática Humana. Editada en el aire
de Aiseúl -1980 Primavera- existe de este texto la siguiente
paráfrasis : Vivir sin con /por con *sin haber muerto*.

De nota crítica sin más cabe calificar ésta de L. M^a Panero en la que el verso "aun cuando el musgo concluye mi pecho" envía a :

Este poema puede leerse también con la siguiente variante :
Aun cuando el musgo es certeza en mi pecho ⁴³.

donde la práctica filológica en la mano del poeta nos ofrece otra lectura, otro endecasílabo que suple (o puede suplir) al del texto, otro sentido. Hay que decir que en el mismo libro, *Narciso en el acorde último de las flautas*, se contabiliza otra variante en nota a pie de página y otras dos más de diferente carácter, y que ya en su libro anterior, *Teoría* ⁴⁴, se incluían otras ocho, todas ellas con información sobre la fuente de alguna cita incorporada al texto (no tantas notas como intertextualidades se leen, desde luego); véase una de ellas :

oh, yo, Sabenio, amo tu triángulo
restrinjo amor, sitio del excremento(1)

41 Barcelona, Anthropos, 1986, p. 127.

42 Zaragoza, Olifante, 1983, p. 90.

43 En *Narciso en el acorde último de las flautas*, Madrid, Visor, 1979, p. 35.

44 Barcelona, Lumen, 1973.

(1) Juan Ramón Jiménez: “el amor es el lugar del excremento”⁴⁵.

Y de su último libro, *Poemas del manicomio de Mondragón*, se puede citar el siguiente ejemplo de carácter crítico :

...
y dijo “Tú eres un lamed wufnik”^{*}
sin ti Dios es pura nada

* y añadió, “y entre los árabes, un kutb”
(v. Jorge Luis Borges, *El libro de los seres imaginarios*)⁴⁶

en el que no falta la intención poética al repartir las referencias al texto de Borges entre los versos y la nota.

Claramente informativas, próximas al estilo de las notas propias de una edición crítica son, por ej., las que ofrecen R. Buenaventura en *Tres movimientos*⁴⁸ o S. Amestoy en *Campos celestes*⁴⁹, que indican fuentes, aclaran términos, etc., sin embargo, como ya ha quedado señalado a propósito de Teoría, de L. M^a Panero, el poeta actúa arbitrariamente —o poéticamente— (frente al crítico, que se supone, se atiene a ciertos criterios, es sistemático) y algunos pasajes quedan encubiertos, mientras se descubren otros al lector. Así lo confiesa S. Amestoy al frente de su capítulo de notas:

Las notas que siguen no vienen a aclarar otras significaciones que las de aquellos términos o referencias de los que tratan y se ocupan de un reducido número de palabras o fragmentos que al autor ha seducido ofrecer desvelados (p. 69).

En *La escritura del vidente*⁵⁰, M. R. Barnatán acompaña cada uno de sus 23 poemas de una nota con una cierta explicación de autor sobre los acontecimientos, textos, etc. que están en el origen de los poemas. Una de ellas, sin embargo, deja la intención en mero gesto :

Pocas veces el poema brota en medio de tanto dolor. Conviene entonces silenciar el comentario para que el lamento montañoso encierre y mate -despiadado lenguaje- la causa desencadenante (p. 69).

Y no puede terminarse este apartado sin aludir a la nota bibliográfica que acompaña uno de los poemas de J.M^a Alvarez, “Agencia de detectives” :

45 Pp. 57-58. La referencia, con corrección o errata, remite a *Espacio* : “Amor, amor, amor (lo cantó Yeats), «amor en el lugar del excremento»” (ed. de Aurora de Albornoz, Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 13).

46 Madrid, Hiperión, 1987, p. 23.

47 “Los Lamed Wufniks”, *El libro de los seres imaginarios*, Barcelona, Bruguera-Alfaguara, 1979, p. 146.

48 Madrid, Hiperión, 1981.

49 Madrid, Hiperión, 1981.

50 Barcelona, La Gaya Ciencia, 1979.

Arma señal del domador
Tíranse los papeles
Expresan de tal modo
La gran felicidad de ser un niño*

* STEVENSON, Henry : Puertos del Mediterráneo : Sus peligros , volumen 17, "Cartagena", Smith & Smith, Londres, 1938, páginas 273 ss. LAVILLAT, Pierre : Ventosas y otras formas animales , Prensas Colegiales, París, 1947. HAYLONTHOWELL, Perry : Degeneración de los alivos , Editorial Guadalquivir, París, 1960 (se opone a las tesis de Stevenson). FRENETICO GARCIA, Luis : Prostíbulos básicos , Editorial Azteca, México D.F., 1953. LEDESMA SANDOVAL, Remigio : Cómo triunfar en un puerto , Cuadernos Marítimos, XXXVI, Barcelona, 1958.

(p. 68)⁵¹

y también hay que recordar las de S. Echandi (en *Emblemas* , cit.), literarias y críticas, magníficas como todo su libro, uno de los más interesantes, sin duda alguna, de los últimos años.

Como se ha podido ver, no son pocos los casos en que los poetas contemporáneos no se resignan a la forma tradicional y desnuda del texto literario y la superan a través de anotaciones que suponen la extensión del poema más allá de su propio territorio, robando espacio al silencio. El procedimiento tiene, como ya he indicado, el antecedente de la práctica filológica, de la edición crítica comentada, de tal modo que el texto literario se apodera de un género que, como la nota, es, en principio no literario, con lo cual la crítica literaria se hace literatura al tiempo que la literatura se hace crítica. Desconfianza del autor ante la capacidad comunicativa, si no ontológica, del poema que le lleva a cubrirlo con sus propias observaciones. Texto en el abismo de la insignificancia que exige sus notas, comentarios, la práctica paratextual⁵², la expansión por la blancura de la página.

3. TEXTOS CON DOS O MÁS VERSIONES

La última forma poética que me propongo considerar aquí es la de aquellos poemas de los que el autor no nos ofrece una versión, como viene siendo habitual, sino dos o más, siendo los casos más sobresalientes aquéllos en que la variedad de versiones forma parte de un mismo libro. Por supuesto, que se conocen muchos textos en diversas versiones, pero normalmente se trata de redacciones provisionales, de correcciones, etc. que se ordenan en el tiempo y, pudiera decirse, que una nueva

51 Así, en la última edición de Museo de cera (Murcia, Editora Regional, 1984, p. 68). El poema no figura en *87 poemas* (Madrid, Helios, 1971. Sí en la primera edición de *Museo de cera* (Barcelona, La Gaya Ciencia, 1974, p. 46) donde hay una última referencia : "FU-CHA, HO : *Fauna marítima del Mediterráneo occidental* , Pekín, 1959 (obra muy especializada)", que ya no pasó a la posterior (Madrid, Hiperión, 1978).

52 El término procede de *Palimpsestos* (Madrid, Taurus, 1989), de Gérard Genette, y designa la relación que "el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar su *paratexto* : título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales" (p. 11.), etc.

versión suprime a las anteriores, las supera, y hay autores que han sido particularmente sensibles a la re-escritura de su obra, como lo fue Juan Ramón Jiménez.

Pero en los textos que aquí interesan no se produce ese tipo de desplazamientos, sino que cada una de las versiones queda constituida como autónoma, como poema, bien que coexistiendo con sus poemas hermanos en las páginas de una misma publicación.

L. M^a Panero en su *Narciso*, cit., recurre a la multiplicidad textual en varias ocasiones. Ya me he referido en el apartado anterior a la existencia en este libro de notas que ofrecen variantes a alguno de los versos, pero más interesante resulta el desdoblamiento del poema "Da-Sein", al que le sucede "Da-Sein (2^a versión)". Este es una ampliación del anterior (o bien pudo ser éste una depuración del segundo), ya desde el mismo epígrafe, que consta de dos citas en un caso y en el segundo de tres. Además, intercala abundantes versos, aunque en los fragmentos inicial y final las versiones son idénticas, y muestra algunas otras variantes, cuyo examen requeriría otro espacio.

La brevedad del otro ejemplo del recurso en *Narciso* permite copiar íntegras sus tres versiones, tal como allí se ofrecen :

HAIKU

(Variable)

Yo soy sólo mi perfil.
Cuando la nieve cae, de mi rostro
nada se ve

(Variante)

Yo soy sólo mi perfil.
Cuando la nieve cae de mi rostro
nada se ve

(p. 71)

3^a variante

Cuando la Nieve caiga
no estaré ya. (p. 72)

Entre [I] y [II], la distinta situación de la coma da lugar a diferentes organizaciones sintagmáticas y, por tanto, sentidos diversos. El v.1 proclama un adelgazamiento de la figura hasta la línea incorpórea en [I] y [II], pero [II], mediante una violación de la regla lingüística personaliza, hace encarnar la nieve, el invierno, la vejez, la decadencia, el silencio, al tiempo que absolutiza el valor de "nada se ve".

[III] suprime el v.1, pero es difícil que el lector no lo tenga presente, además con la mayúscula en "Nieve" subraya el simbolismo ya aludido y anuncia la falta, la desaparición, la muerte del yo, como tantos otros textos del autor, al fin ausente de su discurso, borrado en su propia escritura⁵³.

⁵³ M. Más escribe: "Quizá no sea exagerado, a propósito de estos poemas [los del "Haiku" citado], señalar el sentido que el recurso de introducir variaciones sobre una composición (de traducir un texto), a mi entender, implica: el cuestionamiento, de nuevo, de la figura del autor creador, y su sustitución, que persuade expresivamente al lector, por la de un trabajo inserto en una tradición literaria, en un determinado lenguaje que como tal se asume y se intenta «desprivatizar» ("Una lectura generacional de la destrucción (notas acerca de Narciso, de L.M.P.)" *Ideologies and Literature*, 1-2, 1985, pp. 194-206; la cita en p. 203).

"EL SILENCIO Y EL TUMULTO"

En la obra de E. Haro Ibars, tenemos el caso de sus poemas "La Blanche" (*Sex Fiction*, cit., p. 35-36) y "La Blanche (Variaciones sobre un viejo tema)" (*En rojo*, cit., p. 23) que presentan buen número de frases comunes (el final especialmente, pese a su diferente organización versal) y variantes que guardan, sin embargo, la estructura sintáctica o algún otro eco de las palabras sustituidas, como puede verse en los siguientes fragmentos :

asombrosos caballos parlanchines de aquellos que nos acompañaban
de aquí allá
(no tenían
está claro otra cosa que hacer)
y asombrosos también los leones que en escalas cromáticas
iban de lo celestial a lo metafísico de lo mecánico a lo inmoral
sin
añadir facilidades a
la resolución de aquel crucigrama oh tan dulce (y es que mañana tampoco
tienen nada que hacer ni nunca

([I], vv. 4-13)

asombrosos caballos quienes nos acompañaban
de aquí allá (claro no tenían
nada mejor que hacer)
es también asombroso que los enanos en sus carpas enormes
vayan de lo agradable a lo dramático sin
añadir claves a un crucigrama oh tan dulce
(claro es que tampoco tienen nada que hacer de aquí a mañana

([II], vv. 4-10)

El recurso, como los anteriormente comentados, tiene su origen en el discurso filológico, en la crítica que almacena versiones, incluso simples apuntes o textos tachados, y compara, precisa, anota variantes, de modo que hay que repetir que estamos ante formas no-literarias que son literaturizadas, otra maniobra más de un proceso de expansión del discurso literario que se extiende haciendo suyos géneros, formas no-literarias como fuentes de aguas que revivifican. No estamos ante una sucesión de versiones cada una de las cuales anula las anteriores, sino ante poemas autónomos todos ellos, y hasta tal punto tiene su vida independiente cada una de las versiones que L.M^a Panero pudo seleccionar para su *Antología*⁵⁴ "Da-Sein (2^a versión)" y no el poema anterior. Muestras, pues, de hipertextualidad en el sentido que le da G. Genette ("Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*), en el que se injerta de una manera que no es la del comentario", *Palimpsestos*, cit. p. 14), pero sin que se

⁵⁴ Madrid, Ediciones Libertarias, 1985.

pueda otorgar el rango de definitivo y superador al texto segundo. Hipertexto e hipotexto son, a su vez, poemas autónomos, sin por ello dejar de ser imagen especular de otro texto; eco y voz.

* * *

¿Qué intentan mostrar las páginas anteriores o, mejor, qué enseñan los poemas citados en ellas? Se trata, parece, de tres formas poéticas contemporáneas que tienen en común algunos caracteres: el origen en la práctica filológica; resultan ser las tres formas típicas además (con mayor claridad las dos primeras) de un universo literario, el de la escritura que busca no la audición, sino la lectura (donde el texto es visto), y el que sus modelos estuviesen en el discurso crítico -otra forma de mensaje literal- lo prueba. Transformación del poema, pues, no mediante elementos literarios, sino, precisamente, metaliterarios. Las tres formas admiten ser caracterizadas como ejemplos de "obra abierta", donde el texto no está cerrado bien por su fragmentarismo, bien por estar esparcido en texto y notas o en las versiones del poema.

Por otra parte, la renovación que encierran estas formas supone la superación de una serie de oposiciones, según las cuales el texto literario antiguo o clásico (o sólo anterior) a) puede presentar un estado fragmentario, b) admite (o exige) notas que expliquen la oscuridad o las sombras de ciertos pasajes, pero no las posee, no son suyas, sino adherencias; c) puede aparecer en diferentes versiones, pero como sucesivas y superadoras, frente al texto de producción contemporánea en el que se espera -y es cierto que es lo usual- que tales capacidades estén marcadas negativamente. Estas diferencias quedan ahora deconstruidas, sus barreras se hunden y los opuestos se funden. Así, los poemas de las formas comentadas son también, pese a fragmentarios, completos; pueden extender su discurso a espacios (hasta entonces) no-literarios; o son variantes pero todas ellas del mismo orden, de idéntica entidad. En todos los casos, estas estructuras participan de la "discontinuidad", de la que Ralph Heyndels escribe: "*dans la diversité empirique des textes littéraires et philosophiques qu'elle détermine, la discontinuité fissure et subvertit toujours l'édifice notionnel de la Beauté classique fondée sur la perfection, la complétude et l'homogénéité formelles*" y "*cet idéal de la Beauté classique hypostasie en fait le principe d'une valeur souveraine: celle de l'ordre logique comme ordre du monde*"⁵⁵, expresión, por tanto, de un mundo no-ordenado o bien de una visión no-ordenada del mundo.

Se trata de estructuras que desarrollan el ser sémico, al igual que alguna otra forma muy cultivada en la poesía reciente, como es la inclusión del epígrafe (piénsese en ese diccionario de citas que es Museo de cera, cit. de J.M^a Alvarez), la cita que enmarca, enfoca desde otro(s) foco(s) de sentido el texto. Todo ello pone también al descubierto la pérdida de fe en la capacidad del poema, en su valor como discurso lírico, lingüístico, que empuja a la expansión, a la conquista y ocupación de nuevos territorios, de nuevas unidades sémicas que se adhieran a su frágil existencia y, en su metamorfosis, lo perpetúen, le den sentido.

⁵⁵ La pensée fragmentée, Bruselas, Pierre Mardaga, 1985, pp. 18 y 19; las cursivas son del autor.

"EL SILENCIO Y EL TUMULTO"

Diálogo del texto y sus silencios, de los versos del poema y las notas que los prolongan y desmontan, de las distintas variantes : silencio y tumulto; diálogo como el del texto literario y su crítica, la literatura y su excrecencia.