

Ahora sí

Maneras de romper el poema y la identidad

Julio César Galán [*]

Resumen. Esta propuesta poética puede resumirse en tres aforismos: 1) el proceso es el fin; 2) el poema es un aprendizaje por error, así que hay que mostrar también esos errores (reescrituras, esbozos, comentarios, variantes...); y 3) crear es interpretar y viceversa. Estas directrices presentan la poesía como transformación incesante para extraer el antes, el durante y el después del poema, así como las identidades que lleva dentro. Dicha perspectiva pretende reflejar todo un conjunto de transtextualidad, hipertextualidad, paratextualidad, etcétera, y de esta manera exponer las fugas del texto poético (también, las de la identidad del autor y de sus otredades), como una versión plural y proteica.

Palabras clave: literatura española, literatura contemporánea, poesía, hipertextualidad, transtextualidad

Abstract. This poetical proposal can be summarized in three aphorisms: 1) the process is the end; 2) the poem is a learning for mistake, so it is necessary to show these mistakes (rewritings, sketches, comments, variants...); And 3) creating is to interpret and vice versa. These guidelines present the poetry as incessant transformation to extract preceding, current and afterward times of the poem, as well as the identities that it carry inside. That perspective wants to reflect the whole range of transtextuality, hypertextuality, paratextuality, etc., and hereby to expose the escapes of the poetical text (also, those of the identity of the author and of his otherness), as a plural and protean version.

Keywords: Spanish literature, contemporary literature, poetry, hipertextuality, transtextuality

Identidades dentro del texto y viceversa

La visión de la poesía y la identidad como lectura, variación y modulación incesantes, como *mise en abyme*, como matrioska, en donde se juntan lo mismo y lo distinto, se ha proyectado de manera intermitente, deambulando entre la desmaña y la opacidad. Numerosas obras literarias y artísticas reflejan una serie de versiones, revisiones, rupturas, parodias, intertextualidades, metatextualidades y paratextualidades que responden a la necesidad de imitar, glosar, modificar o transformar el texto o el discurso establecido, cerrado y lineal. Algunos ejemplos: el texto poético y la identidad como imagen *non-finito* o como imagen especular; el ensayo como poesía; la puesta en abismo cruzado entre la creación poética y la pintura; las rupturas arquitectónicas de Enric Miralles; algunas esculturas de Miguel Ángel, Donatello, Leonardo da Vinci o Rodin; las reescrituras y fugas textuales de Leopoldo María Panero, y mucho más... Tanto en el arte como en la literatura existen obras y autores de diversas épocas que exponen la ruptura del texto uniforme o el reflejo del proceso creativo. Y de esa concepción constructiva nace una nueva necesidad de interpretación, de asimilación y de redefinición, en nuestro caso, del poema. Juntemos los quiebros, nomadeos, derivas y edificaciones identitarias, que vendrán más adelante, con las reescrituras o las versiones textuales y tendremos múltiples similitudes entre unas y otras.

Carguemos la pistola

Desde un punto de vista genérico, la visión del texto poético como algo no perfilado en sí mismo, unido a la noción de proceso y de metamorfosis (cuestión que afecta a los papeles identitarios de autor y lector), genera un espacio discursivo múltiple e interactivo,

heterogéneo y proteico, dinámico y circular (hecho a su vez de polifonías). En el plano literario, distintos poetas han planteado el proceso creativo y el reflejo de lo imperfecto o lo inacabado a modo de vía expresiva. El valor de la ruina con valor estilístico muestra la intención del autor en cuanto a su necesidad de reflejar el desarrollo formativo, ya sea en la escultura, la pintura, el cine, la arquitectura o el teatro.

Entonces, vemos a Miguel Ángel y observamos como nos proporciona «la sensación de formas perdidas en el espacio» (Colalucci citado por Uribe, 2012: 45) desde los frescos de la Capilla Sixtina. Nos quedamos parados por un momento en esas figuraciones de *El Juicio Final*, las cuales nos señalan con extrañeza el gesto de la irregularidad, la incorrección de la mueca, la asimetría del afeamiento y la aspereza de la mancha. Desde aquí hasta el desnudamiento de la piedra todo se convierte en una hilacha de preguntas misteriosas: ¿La imperfección de la perfección? ¿La suspensión de lo completo? ¿Lo incompleto significa lo ejecutado? ¿Lo perfilado igual que lo vago? Vemos su origen —el del trazo— y deambulamos por esos interrogantes.

Su paralelo escultórico lo contemplamos en la invocación al esbozo que realizará el mismo Miguel Ángel, y otros como Donatello o Leonardo da Vinci. Cada uno requiere —a su manera— de la intensidad dramática del borrador, del resplandor de su energía espiritual, tan ordinaria y vulgar, y del tranquilo furor creativo de los inicios. Y más adelante: ¿Qué salida puede haber a esa moderna expresividad de *El esclavo despertándose* o *El esclavo barbudo* de Rodin, en la cuales las figuras desean emerger de lo pétreo? La escapatoria la encuentran, como sabemos, en su estética de lo inacabado: lo inarmónico reside en lo armónico. Ya no se encubre el arduo coste del resultado final, ya no se disimula el artificio (el cierre), ya no se vela al muerto del ideal de la Perfección (la que consiguieron). Pero en un principio no será algo público, desde la intimidad la elabora-

ción resultará la esencia y el valor. El proceso se convierte en el Ser, en el resultado y asimismo, en el parecer, en el inicio. Si la realidad, al observarla desde sus seres y objetos, no posee ni principio ni fin (aunque aparenta tenerlos), ¿por qué la obra literaria o artística debe tomar la apariencia por la esencia y quedarse así y aquí?

Sin embargo, esta estética de lo inacabado puede tomarse también por su retórica, sus procedimientos y sus formalismos como enredo, como fuego artificial sin luminosidad (sobre todo en nuestro ámbito poético, tan conservador en las últimas décadas). Para aplacar esa posible visión tomamos unas palabras de Carlos Montes Serrano con el fin de apuntalar las nuestras:

Recordemos como en *El Orador* se valoraba el supuesto descuido y lo inacabado, en cuanto síntoma de facilidad, naturalidad y espontaneidad. Como es lógico, también Giorgio Vasari insistirá en las mismas ideas, que, además, estaban sancionadas por los relatos de Plinio y por los consejos de Castiglione en favor de la *sprezzatura*. En consecuencia, Vasari alaba, en la arquitectura, la liberalidad y la licencia frente a las convenciones y reglas; en la escultura, el *non-finito* y lo inacabado; y en la pintura y el dibujo, el supuesto descuido, la soltura, la rapidez y la facilidad del artista (2004: 5).

Habría que añadir a estas adjetivaciones una calificación de ese «supuesto descuido»: el trato investigador del receptor, ya sea espectador o lector. Aquel que recibe debe participar en las diferentes consignas procesuales y tiene que ahondar en su recomposición y marcar «la posibilidad de observar la estructura plena y viva de una escritura en estado naciente» (Pastor, 2008: 10), de un temblor de marmóreo como el del aludido Rodin y en otras esculturas como *Juego de ninfas*, entre otras muchas (¿este es propósito para nuestra creación poética? ¿Cincelaremos la montaña y sacaremos su alma? ¿Saldremos vivos?). Por su parte, Donatello, como aquellos que se adentran en la imperfecta perfec-

ción, nos sugiere, al menos a mí y desde este enfoque, que una obra *non-finito* provoca más sugerencias en el espectador, aviva más la imaginación de sus porqués, de sus modos, de sus misterios pues crea más enigmas y más preguntas (ese es nuestro deseo). La obra no deja de ser un mecanismo de transición y como tal: ¿no debería plantear un mecanismo de análisis interpretativo diferente? Dejo esta pregunta en el aire...

Y más interrogantes encadenados

¿Se puede analizar del mismo modo, con las mismas metodologías hermenéuticas, un poema hipertextual que un poema lineal? ¿Es posible realizar la misma exégesis para una poesía procesual que para una poesía acabada cuando las maneras de crearlo, expresarlo y leerlo son diferentes? Un texto literario está altamente estratificado y cada capa debe poseer una aproximación analítica. Así que tanto en el caso de nuevas denominaciones del tipo «*Poesía Especular* (el poema dentro del poema), *Intrapoesía* o *Poesía de la lectura* (la crítica hecha poesía), *Poesía de la Otredad* (el espacio de los otros) y *Poesía del non-finito* (el proceso es el fin)» (Cid, 2016), como en algunas manifestaciones ciberpoéticas, por ejemplo la Holopoesía o la Poesía en movimiento, la interpretación ha de ser distinta y adecuada.

No debemos olvidar que las sugerencias de las obras *non-finito* se producen también por el diálogo entre texto y antetextos (en cuanto a que el proceso resulta lo visible); entre obras y anteobras (en este caso, entre lo que es y lo que pudiera haber sido). Los espacios de contraste que se originan entre ambas textualidades, ya sean artísticas o literarias, suscitan al mismo tiempo otras medidas y dimensiones. Sabemos que para Wolfgang Iser (1989) el autor deja espacios vacíos de información (de indeterminación

para Ingarden) que el lector debe rematar para definir su incomplitud textual. En las obras procesuales, en aquellas en donde se muestra su desarrollo creativo, se visualizan las conjeturas, las inferencias, los saltos lógicos y las suposiciones. Por lo tanto, esa incomplitud está solventada en gran medida pues el lector debe trazar los lazos de unión; debe convertirse en co-creador. En este caso, para el acto lector se exhiben las señales del recorrido y se convierten, por necesidad, en acto creador: vamos hacia el lectocreador.

Leer se transforma en un arte más. Ese lector ya apareció, por ejemplo, con Oulipo y su literatura potencial; y puede aparecer con la crítica en nube. Creemos que una escritura polifónica y multiforme debe analizarse desde una crítica que sea semejante. Afirmamos que este principio crítico, el de semejanza, tiene que ser la base analítica para estos textos y cuando nos referimos a crítica en nube lo hacemos desde las argumentaciones de Vicente Luis Mora: «El global de comentarios de lectura sobre un libro le da una nueva dimensión a este, al formar una enorme glosa interactiva sobre algunas de sus partes o sobre el texto entendido como un conjunto» (Mora, 2010). Durante estos años el acto literario está empezando a desmarcarse del texto horizontal, evidente y cancelado con el punto final. Deseamos aquel lector curioso, independiente y alejado del simple leedor. Para Raimond Queneau hay un tipo de lector que se contenta con quitar la piel (ese lector epigonal que se cree el reseñismo publicitario y complaciente), mientras que otros, los menos, mondan —capa por capa— el bulbo-texto. Cada textualidad merece un lector (también un crítico, que no deja de ser un lector que expone su análisis). La *Poesía del non-finito* requiere de lectores que curiosen, que investiguen, que averigüen (nada de leedores); de lectores que se integren en el poema; de lectores que no deseen lo fácil, que huyan de lo común, de lo redicho. Lectores replicantes, transgresores, que sepan que la lectura es tiempo y exégesis.

La incorporación del lector lo observamos, entre otros casos y de manera directa, en el citado Oulipo con su conocido juego de crear versos o en las páginas en blanco dejadas por George Perec en *Je me souviens*, o ya sea de manera indirecta —y disculpen el egotismo— con el juego crítico que hice para *Inclinación al envés* (2014), *El primer día* (2016) y *Testigos de la utopía* (2017). Este juego consistía en integrar a cuatro lectores (también escritores) en el poema que ellos hubiesen elegido y a partir del cual podían insertar su propia creación poética. Estos autores fueron Alejandro Céspedes, Marco Antonio Núñez, Ángel Cerviño y César Nicolás en *Inclinación al envés*; y Eduardo Espina, José Antonio Llera, Benito del Pliego y Marta Agudo en *Testigos de la utopía*. Todos ellos realizaron una crítica creativa, un escribir la lectura y representaron en su más alto nivel esa construcción del significado por el lado del lector. La mejor comprensión se realiza a través del propio acto creativo. Comprender es igualarse y plantar palabras sobre palabras, desde otra creación, significa hacerse colectivo.

Estas obras del *non-finito*, tanto literarias como artísticas, representan un desafío para el lector, para el espectador y también para el propio creador (para este último porque escribir es des-escribirse y des-cibirse, ejecutar la ruina como triunfo). Romper las afueras del texto supone ampliar la construcción del poema con su destrucción. Sus harapos encarnan el traje porque la vestimenta siempre se personificó en los harapos. Nos reafirmamos: mostrar el todo del poema de todas las maneras; valorar la erosión de la poda reside realmente en valorar el apogeo de ser otros (en el texto y en la identidad), la alegría de crear desde lo amorfo, lo imperfecto. A partir de este camino nos identificamos con las siguientes palabras:

Leer, escribir, tal como se vive bajo la vigilancia del desastre: expuesto a la pasividad fuera de pasión [...]. Escribir puede tener al menos este sentido: gastar los errores. Hablar los propaga, los disemina haciendo creer en

una verdad. Leer: no escribir; escribir en la interdicción de leer (Blanchot, 2015: 7).

Nuestra escritura del desastre y su representación: la consideración del error como elemento creativo visible (ahí está el poema «Lectura de *Una temporada en el infierno*» del libro *El primer día*, en el que se juega con la caricatura de las malas traducciones o las deturpaciones lectoras); un tercer lado del triángulo: un elemento relacionado con el anterior (ya mencionado pero lo comentamos desde otro enfoque, desde otro libro, desde *El primer día*), me refiero a la entrada en esa obra de los co-lectores: Salocín Rasec y su diálogo con el Autor en cuanto al error como forma de creación. Si se muestra el error de manera creativa ¿tiene que ser considerado como traspíe?

Perito sin lunas, maestro de obras en marcha

Habíamos citado con anterioridad y de modo informativo al arquitecto Enric Miralles y al poeta Leopoldo María Panero, pero nos parece necesario comentar algunas cuestiones propias de estos creadores y desde una interrelación de saberes y creaciones limadas. A partir de nuestro adentramiento en las concepciones de la ruina como medio creador y estético podemos blanquear algunas paredes de la obra poética de Leopoldo María Panero. Entonces, es ineludible, en un primer instante, ahondar en nuestro enfoque y preguntarnos: ¿Qué entendemos nosotros por estética de la ruina a partir de este antecedente? La poesía del autor de *Muerte en Berberly Hills* extralimita —en ocasiones— su propio discurso y supone una defensa de lo a-poético como elemento constructor. Ahí está una de sus grandes aportaciones.

Leopoldo María Panero nos enseña a través de sus variantes que lo perfecto está en

lo imperfecto (enseñanza que hinca principalmente su conciencia en el Romanticismo); que lo esbozado y lo completo pueden convivir. Se da valor a lo preexistente ya que genera lo existente. Se habita el destrozamiento mediante la inyección de reescrituras y las formas viejas crean junto con las nuevas, juegos de espejos. En esas transiciones se crea el contraste necesario para observar la riqueza de la creación poética. Pasado y presente unidos. Se documenta la ruina. *Más es más*. El rompecabezas que evoca y muestra sus soldaduras y sus rupturas. Nos lo dice Túa Blesa en relación con el Ostracón: «Forma literaria que se construye ya como pura ruina, hecha de restos» (1998: 22); y Leopoldo María Panero nos lo ejemplifica a través del collage y el *décollage* (*Así se fundó Carnaby Street*, por ejemplo), desde lo dadaísta, desde el palimpsesto y la polifonía, desde la intertextualidad y el babelismo, ahí está su poema «De cómo Ezra Pound pasó a formar parte de los muertos, partiendo de mi vida», entre otros. En este texto y ya desde el título se homenajea al autor de *The Cantos* y por consiguiente a una manera de poetizar. El babelismo y el panlirismo se toman como medio para abrir los límites textuales con continuados puntos suspensivos, con la concurrencia de otras lenguas y con la diversificación del asunto principal hasta desparramarlo. Toda esta mezcla revienta la linealidad del poema. De este modo, su poética puede resumirse de la siguiente forma: «toda la literatura no es sino una inmensa prueba de imprenta y nosotros, los escritores últimos o póstumos, somos tan solo correctores de pruebas» (Panero, 1984: 12).

Y sobre todo y lo que más nos interesa está en las variaciones, las propias y las ajenas; en el caso de estas últimas me refiero a *Perversiones* (2011) y *Teoría lautreamontiana del plagio* (1999). Por nuestra parte y siguiendo esta tradición hemos ejercitado dichas traiciones traductorales a través de la sección «Versiones de los Cantos místicos cabiles» en el libro del heterónimo Luis Yarza, *Para comenzar todo de nuevo* (2017); y también

en los «Cantos de amor y exilio» del poemario *Testigos de la utopía* (2017). Pero no nos desviemos y sigamos con esos dos libros de Leopoldo María Panero. Más allá de los homenajes y préstamos de estos poemarios, se trata de una manera hacerse otro, de exponer la plurisignificación del texto poético, de ejercer su multiplicidad. En fin, de hacer de la traducción una labor plenamente estética por creativa. Ponemos como referencia de lo comentado el poema, «Mutación de Bataille», que es una versión de «*Je rêvais de toucher*» de *Georges Bataille*.

Sin embargo, no es el único ejemplo (ni tampoco el único autor): la obra de Leopoldo María Panero está plagada de textos limados propios y ajenos, de poéticas del afuera. Al escribir perdemos el rostro y al perderlo se rompe el texto en senderos divergentes y confluyentes. La paradoja brilla como un hecho unitivo ya que establece una reconciliación de los opuestos y de este modo, las discordancias nos enseñan su zigzag. La paradoja la encontramos en las variables o versiones que a lo largo de su obra poética se convierten en una constante. Liar y desliar el texto en un mismo texto, uno enmascarando al otro y al mismo tiempo, escondiéndolo e iluminándolo.

Desde otro punto creativo, Enric Miralles realiza versiones y reescrituras arquitectónicas; metamorfosis y también mucho de traducción de unos materiales a otros, formas en movimiento, construcciones a contrapelo: lo invariable dentro de lo fijo o la naturaleza de estratos de la arquitectura textual; incluso podemos contemplar esas edificaciones en proceso como pasos de la adaptación o el borrador de una idea inicial. Ejemplificamos estas impresiones de una manera más clara con las observaciones de Ignacio Bosch para Manuel de las Casas y el Instituto hispano-luso de Zamora, pero que también podemos aplicar a Enric Miralles:

las preexistencias valoradas como ruina se interaccionan con la nueva arquitectura median-

te el mecanismo del contraste, conformando nuevos espacios, de gran belleza e interés arquitectónico. [...] Ello nos plantea sensaciones y sentimientos opuestos: por una parte nos introduce una cierta nostalgia del pasado, deseando revivirlo, y, por otra, nos incita a la investigación, a profundizar en el conocimiento de ese pasado, de las técnicas, materiales e instrumentos utilizados (2011: 86-8).

A partir de dicha perspectiva pretendemos recoger estas directrices para nuestra concepción del texto poético (asimismo en nuestra heteronimia hay un deseo de revivir el pasado, una búsqueda del tiempo perdido). El particular trasvase arquitectónico se convierte así, al enseñar las costuras, en una transfusión estética. Y es que esa adaptación que el escritor realiza al pulir arrastra —al mismo tiempo— purgas, cortes, sustituciones y añadiduras. Hecho que se percibe en parte de la obra de Enric Miralles, sobre todo en esos trabajos en construcción, en su concepción del plano arquitectónico como mapa. Pongamos como ejemplo de su concepción de arquitectura como proceso el Parlamento de Escocia o en *Sketches & Drawings* junto a Benedetta Tagliabue. ¿Quijotismo total? o ¿el Romanticismo que nunca se atrevieron a llevar a cabo los atrevidos románticos? Estamos en el diálogo entre lo pre-existente y lo existente, o podemos decirlo desde otro lenguaje, el de la genética textual: «manuscrito de trabajo de un texto construyéndose; generalmente cubierto de tachaduras y de reescrituras» (Grésillon, 1994: 154).

El mismo anhelo (¿de un fracaso?) que el del poeta Pedro Casariego Córdoba, cuya figura se ha desplazado hacia lo raro o lo marginal y que llevó a cabo una labor osada y transgresora al ensamblar a modo de teselas unos poemas con otros, con los consiguientes acoplamientos y variantes, con el consiguiente humor y contraste. Lo cómico se transforma en trágico y en esos intersticios del poema y de la vida es donde realmente vive la palabra suya (nuestra). Todo este riesgo creativo está

basado en su visión del poeta como artista interior, como artista secreto, que inventa un «termómetro de audacia» con esta propuesta: «convirtámonos en hombres, aunque sea para desaparecer: os propongo entonar conmigo, sin mí y en silencio, el primer y último canto, el canto de la digna y mortal soberbia» (Casariego, 1994).

Esos encadenamientos de poemas establecen una conversación y una conversión de unos en otros, por donde pasan la escritura automática, la narración sincopada, elementos cinematográficos y de la narrativa popular, desaparegos capitalistas, actitud de desobediencia o posturas al margen por el margen, las cuales colocan al autor

en línea con el anhelo de absoluto de cierto romanticismo, es que la idea de creación como diálogo con la materia no puede consolarnos de la pérdida primera. La visión original se extravió y cualquier ganancia obtenida por medio del lenguaje no podrá reparar su ausencia. Escribir es tomar ese fracaso como punto de partida, ponerse del lado de la debilidad (Doce, 2003).

Esa es su conciencia, en la cual el envés, la rotura, el hundimiento, la ruina y el infortunio establecen los límites de la obra y de la vida. Pero siglos atrás hubo otras meditaciones afines.

Peguemos un gran salto

Entre el siglo xv y la primera mitad del xvi los cambios que se produjeron en la toma de conciencia del artista sobre su trabajo fueron sobresalientes. La sucesivas meditaciones del artista del *Quattrocento* y reivindicaciones silenciosas como las del *Tratado de pintura* de Leonardo da Vinci (2004) marcarán un antes y un después sobre la consecución de la obra artística, dando lugar a una de las señales de la modernidad. Y esa disección se

repartirá desde lo formal hasta lo argumental. Enseñarse a sí mismo las entrañas de la obra supondrá una manera —inconscientemente transgresora— más de creación. El espejo se convierte en cristal que produce el *non-finito*. La seducción por el boceto (el germen) y la informalidad de su forma instaurarán un espacio cada vez más atrayente. ¡Qué belleza la de lo inacabado! ¡La gestación! ¡El comienzo! Todo brilla y está muy vivo (este es nuestro vitalismo y nuestra nostalgia).

Pongámonos en otro tiempo

El salto lo damos al siglo xix. ¿Por qué?, ¿no hubo antes una progresión o un tratamiento artístico de esta clase que nos incumba entre esos siglos que van desde finales del xvi al xix? Sí, claro, ya hemos dado una señal; claro que la hubo pero en ese siglo y sobre todo en su primera parte se produjo un avance considerable de lo inconcluso como espacio de belleza. Antes, apuntemos lo siguiente a modo de dulce digresión: la incompletion de algunas obras medievales inacabadas reside en lo inconsciente y lo externo (social o religioso), en su inclusión en los gremios y en los modelos, cruzando los siglos xv y xvi en los cuales —sobre todo el último— la huella individual y la obra original empiezan a afianzarse. Aunque en el Renacimiento la visión del proceso y su influencia en las obras artísticas seguirá encajándose en gran medida dentro de la simple herramienta. Este inacabamiento inicial es producto de esa inconsciencia y también del desapego nominal (entre otras razones bien conocidas). Ahí tenemos una lista extensa y diversa de obras inacabadas en este periodo y por diferentes razones: las anónimas y nórdicas *Las sagas de caballería*, las *Annotationes in Pandectas* de Antonio de Nebrija, *Refranes o proverbios en romance* de Hernán Núñez (quien invitó

a completar su libro), así como la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio, entre otras obras literarias; igualmente están las numerosas catedrales góticas, cuya grandiosidad generará su inconclusión, con varios siglos y con distintos arquitectos dejando su señal y su rastro; con diferentes recolecciones de esbozos olvidados y estilizaciones pictóricas adecuadas para cada momento.

Sigamos brincando

Estamos a finales del siglo XVII con su mirada de reojo —sobre todo en la Francia de Luis XIV— al boceto como expresión artística (después, el portazo de la regla sin la jaranda del recoveco): «no son muchos los ejemplos de ideas avanzadas con respecto al boceto y a su posibilidad de representar a la obra de arte en sí misma» (Uribe, 2012: 82). Y sí, después, tenemos el cartabón rígido de la norma pero también desde el siglo XVIII podemos decir que se trazan las sendas necesarias para ahondar en la polifonía textual y artística, en el envés y el andamio: las veredas de la espontaneidad y la libertad. Un ejemplo muy claro: esas diferenciaciones de Diderot entre apunte, modelo para imitar, boceto u obra de arte en potencia. Aunque podemos poner una fecha casi exacta para toda esta proyección de la ruina como acto creativo y creador:

Posiblemente, el primero que mostró con fuerza ese poder evocador de las ruinas fue Giambattista Piranesi (1720-1778), que, situándose en contra de los planteamientos conservacionistas de la «autenticidad arqueológica» (defendida por el arqueólogo Didrón, que afirmaba que «Una restauración oculta pero no cura una enfermedad»), estableció una visión romántica de las ruinas, como contraposición al culto a la «autoridad» clásica (Bosch, 2011: 87).

Para llegar al gran logro expresivo del Romanticismo y a ejemplos como Delacroix,

con los trazos esenciales y el boceto como: «lugar estético donde se resuelven las dudas sobre si lo válido es la obra terminada o si la obra sin terminar puede ser válida como obra en sí» (Uribe, 2012: 111).

Apunte de vuelta

En el XVII Roger de Piles oponía el boceto a lo terminado, algo que durante siglos se asumirá con mínimas variantes. Nosotros unimos —en nuestra poesía— esos opuestos, pues entendemos que lo cerrado de una textualidad literaria o artística expresa un cúmulo de variaciones, de pruebas, de actos sin terminar y que presentar tanto lo clausurado como lo abierto se transforma en un gesto de vida extrema acompañado de una escritura extrema.

El boceto como intención, la reescritura como perspectivismo

Los bocetos artísticos como los literarios personifican posibilidades de vida. Nada más bello que observar las posibles existencias, sus ensoñaciones y preguntarse ¿qué hubiese ocurrido si...? (¡ay, queridos heterónimos, seguro que os habéis hecho esta pregunta!). Cuánta belleza en lo inacabado: *Bouvard y Pécuchet* de Flaubert, obra que me pareció siempre una mezcla de poesía y ensayo, de poesía crítica (un saludo para la heterónima, Jimena Alba). ¿Nos encontramos aquí con el Fausto que percibe la necedad, la impotencia y la debilidad de todo conocimiento? Esas reglas hipócritas y convencionales, esa arbitrariedad de lo perfecto, esa imposibilidad de cerrar la esfera que se diluye en la representación de lo inconcluso. Y qué me dicen de la *Soledades* de Góngora

cuyo tercer tramo retomaría posteriormente Rafael Alberti. Más belleza de *lo por hacer*, más progresión en lo colectivo, más disolución de lo convencional. Y desde otro ámbito del boceto o la versión, de obras en marcha, de reescrituras, ¿han visto el documental *Lost on the River: The New Basement Tapes?* La reconstrucción por parte de Elvis Costello, Jim James (*My Morning Jacket*), Marcus Mumford (*Mumford & Sons*), Taylor Goldsmith (*Dawes*) y Rhiannon Giddens (*Carolina Chocolate Drops*) de letras inéditas de la época de las míticas sesiones *The Basement Tapes* que Bob Dylan registró en su sótano entre 1967 y 1968. La reconstrucción de los otros en el uno y la disolución de la identidad monótona, invariable y lisa.

Las reescrituras, las variantes, los desplazamientos de la lectura forjan creaciones en movimiento, en evolución constante: *Inclinación al envés*, *El primer día* y *Testigos de la utopía*, en nuestro caso. Todos estos libros: un poema de poemas. De fondo, el *Libros de libros* de Mallarmé, el *I Ching*, pasando por Joyce, Borges, Queneau, Cortázar, y gran parte de la narrativa posmodernista, entre los que cabe citar a Fowles. Y qué me dicen de la actual narrativa española: el colectivo Juan de Madre y obras como *New Mind* con sus gemelas idénticas, Gabriela y Laura, con sus narraciones paralelas, con sus vidas posibles y pienso en aquello de David Foster Wallace:

Tengo treinta y tres años y la impresión de que ha pasado mucho tiempo y cada vez pasa más deprisa. Cada día tengo que llevar a cabo más elecciones acerca de qué es bueno, importante o divertido, y luego tengo que vivir con la pérdida de todas las demás opciones que esas elecciones descartan. Y empiezo a entender cómo, a medida que el tiempo se acelera, mis opciones disminuyen y las descartadas se multiplican exponencialmente hasta que llego a un punto en la enorme complejidad de ramificaciones de la vida en que me veo finalmente encerrado y atrapado en un camino y el tiempo me empuja a toda velocidad por fases de pasividad, atrofia y decadencia

hasta que me hundo por tercera vez, sin que la lucha haya servido de nada, ahogado por el tiempo. Es terrorífico. Pero como son mis propias elecciones las que me encierran, me parece inevitable; si quiero ser adulto, tengo que elegir, lamentar los descartes e intentar vivir con ello (1997).

No es terrorífico, es sublime. No hay nada cerrado. Celebramos los descartes, los hacemos vida, exaltamos la identidad plural, el texto ramificado. Y recuerdo esos juegos de espejos del cine, los de Orson Wells en *Ciudadano Kane* y sobre todo, la culminación de ese ludismo del azogue del mismo Wells, de ese Narciso que va de la página en blanco a beberse el rostro: el final de *La dama de Shanghai*. Creación de similitudes entre la formación de un texto y de un rostro. Re-escritura, versión, identidad lectorscritora. Los discursos cruzados y sus intersticios: lo interactivo, lo no secuencial y lo multilíneal junto con lo uniforme, lo invariable y lo idéntico. Se rompen las jerarquías genéricas y visuales; quedan rotas por el dinamismo, por la indeterminación que produce la difuminación del comienzo y el final. La fuga muestra la reescritura (y viceversa), la cual a su vez enseña —cuando se visualiza— tanto permanencia como bamboleo. Misceláneo y lúdico. Así, podemos señalar en relación con esta consideración textual que la identidad se muestra de un modo dialéctico y elástico. La construcción identitaria desde nuestra heteronimia no es tan solo el trabajo con uno mismo, sino que se modifica y aparece cambiante con el encuentro del otro. Lo mismo ocurre con el texto desde sus adentros hasta sus afueras.

Y es que si aludimos al posmodernismo y sus maneras, a los contramodernistas (con sus gradaciones y sus diferencias) o los transmodernistas y miramos nuestros modos creativos, los de *Inclinación al envés*, *El primer día* o *Testigos de la utopía*, vemos al mismo tiempo la organización espacial con sus ondulaciones y la colocación lineal, la convivencia del texto-superficie y el texto profundo, el centro y la periferia, la jerar-

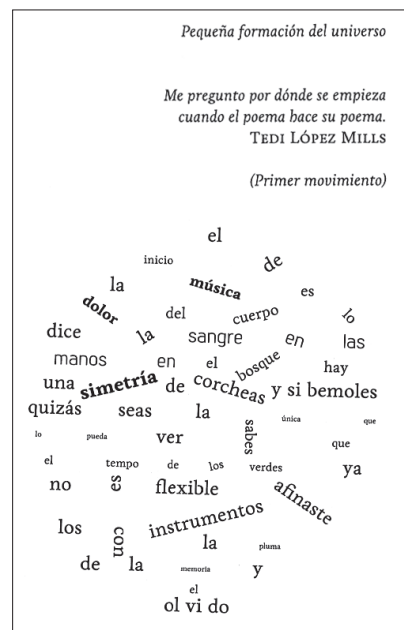
quía y el rizoma, la versiprosa y el metro clásico, tanto lo local como lo global, el nomadeo y la fijeza, el dialogismo y el monologismo en un mismo campo. El péndulo y su movimiento. Estamos ante la fusión de lo moderno y lo posmoderno, de lo contramoderno y lo transmoderno. Las aporías y las epifanías. El inter-ser y principalmente, el intra-ser. Absorbidos por la polifonía del microtexto (los bocetos) en el macrotexto (el discurso).

Y al final, el texto panorámico. La libertad de ensayar con el poema, de hacerlo territorio de pruebas, pero no estamos en la experimentación (repetimos: no estamos en la experimentación. Busquen otros términos, no vayan a lo fácil, me refiero, lector, a esos académicos que siempre manosean las mismas palabras cuando se encuentran con las fronteras: raro, extravagante, neovanguardia, experimentación...). No nos censuremos por la vigilancia conservadora y proyectemos el poema hacia los inicios del Renacimiento, cuando empiezan a cambiar las imágenes del arte; cuando empiezan a cambiar las maneras de considerar el resultado; cuando empiezan a cambiar la concepción del proceso creativo.

Sin la presión del resultado el desarrollo de la obra comienza a valorarse como fuente de información, con su consiguiente registro. Ahí está el inicio, en la datación y en el despojamiento de la valoración inicial y final (esos dos polos del ideal de perfección: lo maniqueo). Para nosotros, para nuestra escritura, queremos esa captura de la entraña pensativa; queremos sus fotogramas y subirlo a axioma libertario. La sepia y el carboncillo. La intimidad del trazo con su contemplación y su plasmación. Evocar la carrera, olvidar la meta o fingirla. Las hojas sueltas. Los márgenes y las marginalias. Los pasos en el estudio. Las herramientas del taller. Nos damos al detalle del flujo y a lo mundanal circundante. El prototipo y su didáctica. La pregunta y no la respuesta. Nos aferramos —y proclamamos— a la autonomía del

poema y a su dignidad. No escondemos sus limaduras. El paso inicial se convierte en el paso final.

La presencia de las distintas marcas en el poema: la reunión y conjunción de las diferentes muestras de reescrituras, notas a pie de página, marginalias en los laterales de los poemas, versiones, autoplagios, mezcla de tiempos (fechas) y espacios (escrituras presentes y caminadas, al modo de *Hospital británico* de Héctor Viel Temperley), degradados, lexicalizaciones, tachados, poemas dentro de los poemas y palabras dentro de las palabras. Todas estas sendas representan líneas de acción. El esquema construye el sema. El desglose del texto poético, por ejemplo en «Pequeña formación del universo» del libro, *El primer día*.



<p style="text-align: center;">(Segundo movimiento)</p> <p>El inicio de la música es dolor del cuerpo, lo dice la sangre en las manos: E n bosque hay una simetría de corcheas y sí B e M o L e s .</p> <p><i>Quizás seas la única que lo pueda ver. Sabes que el tempo de los verdes ya [...], así que afinaste los instrumentos con la pluma de la memoria y el olvido:</i></p> <p>Nos Sangra^{on} las mano^s <small>(pero la música salió y [...] los frezcos de los autoluzes, la mala poesía de los epígonos</small> y la bella cucaracha corriera (corriera?) por lo derado.</p> <p>El mejor solo lo hicieron los pájaros carpinteros y Charlie Parker se enrolló en el caracol del oído.</p> <p style="text-align: center;">Si hubieras visto cómo la ORQUESTA</p>	<p>nos hacía vivir los ojos, veíamos cómo caía el sudor de los músicos en la melodía. y todo acababa con el pequeño tamboril del niño.</p> <p>Qué bien lo habíamos pasado y cuánta verdad.</p> <p>Las palabras alguna vez nos hacen caso. Sabemos de la usura de los reyes y los mercados PASAN Y Pasan.</p> <p>A nosotros nos cayó la técnica de rasgar las cuerdas del vértigo y la altura</p> <p style="text-align: right;">(Tercer movimiento)</p> <p>La raíz de la música es dolor del cuerpo, lo señala la sangre de las manos.</p> <p>En el bosque concurre aquella simetría de corcheas y sí bemoles. Quizás seas la única que lo puedas mirar.</p>	<p>Sabes que el tempo de los verdes ya no es flexible, así que con la pluma de la memoria y el olvido afinaste los instrumentos.</p> <p>Nos sangraron las manos, pero la música salió y salieron las enganchadas de las llaves con nuestras puertas, los resbalones de aquel joven, la nefasta poesía de los epígonos y la coqueta cucaracha con su paseo por tus días. Concibieron los pájaros carpinteros el mejor solo y Charlie Parker se enrolló en el caracol del oído.</p> <p>Si hubieras contemplado cómo la orquesta nos hacía</p> <p>vivir nuestra mirada, observábamos cómo descendía el sudor de los músicos hacia la fugaz melodía.</p> <p>Y todo terminaba con el pequeño tamboril del niño. ¿Qué bien lo habíamos pasado! y cuánta verdad hubo entonces!</p> <p>Alguna vez nos hacen caso las palabras y las amamos.</p>
--	---	---

Sigamos y disparemos el Winchester

En este poema se refleja el proceso creativo, no se reflexiona sobre el mismo como hace la metapoésía (aquí está la gran diferencia). La imagen final no existe. Las costuras y el patrón. Las herramientas y el método. El cincel para grabar lo primordial. Lo empezado: un corpus de preparatorios. Los estudios previos. El fresco y no el muro. Los pasos que seguimos y las estelas. Delacroix y sus apuntes. El carboncillo y el papel. Dibujar, mejor que pintar. La inmediatez del poema puesta a prueba. Los trazos más íntimos. La manera de trabajar los mundos circundantes. El trazo será el testigo del afuera. El esquema que construimos y que el lector...

Cada versión del poema y su expresión abren una alternativa, al igual que la heteronimia faculta una elección para la existencia posible. El intento de las posibilidades se puede ejercer por medio de un poema rizomático (desde una Poesía del *non-finito*; desde una Poesía especular; desde una Intrapoesía; o desde una Poesía de la otredad). El estado provisional posee varias vías y queremos investigarlas (¿nos lo permitirán?).

Damos un giro y entramos en un bucle

El Romanticismo fulminó la obsesión por lo cerrado, por lo lineal y nosotros saltamos de lleno a esta edad. Nos abandonaremos al contraste del recorrido. Todo empezó con artistas como Miguel Ángel que se afianzaron en la importancia del proceso, pero no llegaron a visibilizar públicamente ese golpe y su ruido; tampoco en el Romanticismo, aunque durante este último periodo la cuestión de las variaciones, las reescrituras y lo imperfecto despuntarán como parte importante de la competencia creadora. El gusto por el inacabamiento y su muestra palpable crea la distancia entre la idea y la ejecución. Nos relamemos con ese *entre-*. La lucha entre el deseo y la realidad, entre el ideal y lo deficiente. Aquí ponemos la pica del poema.

El sujeto y lo sublime en el embudo de las palabras y del objeto. ¿Por qué no mostrarlo tal cual? El *non-finito*, la otra realidad del poema en el poema, siendo la obra misma. El camino crítico en sí mismo: la reescritura y la variación como escritura. El estado provisional es el estado definitivo (aparen-

temente). La forja consigue plantarse en el punto crucial, se presenta como la esencia. La topografía agujereada permite la exploración del vacío barroco. La amplitud del significado por cientos de conexiones. La naturaleza de lo espontáneo. De este modo, se establece la sugerencia de las permutaciones. Poética de obras en movimiento. La experiencia de la discontinuidad y la invitación a lo amorfo. Es el caos que alberga el orden de la obra por acabar. El libro deseado por el Libro. Asumimos la catástrofe. Seguimos los cursos estables del cambio versal y «el texto es invadido y penetrado por infinitos contextos» (Campàs y González, s. f.: 44). El que juega con el desequilibrio.

¡Lo confortable que fue el orden, lo convencional! Queremos el libro imposible, el libro de arena y lo queremos ahora. Surgió el laberinto y decidimos quedarnos. Pero ¿esto no es ya un callejón sin salida? ¿Ya hemos llegado al final de nuestra escritura? Qué más da, lo hicimos y dispondremos dejar de escribir. Daremos más cancha a los epígonos; tuvimos que exiliarnos literariamente. Pero antes de irnos, hemos de decir que sentimos la escritura poética como un ejercicio de traducción y como tal expresa la traslación

de una lengua a otra lengua, de unos textos (originarios) a otro texto («final»), de unas versiones a otras versiones, de unas variantes a otras, en suma, de unas reescrituras a otras reinterpretaciones. El poema final representa la traslación de un aprendizaje y en la transferencia de significados y significantes se encuentra su sentido.

Pero el caso es que no hay cierre y entonces uno se pregunta: ¿no será el poema su proceso de construcción? Walter Benjamin decía que la traducción tiene que rehabilitar el lenguaje esencial que subyace a todos los idiomas. El poema roto, fugado, limado, debe realizar la misma acción desde el inicio de su creación hasta su suspensión cautelar (la textualidad poética no se termina, sino que se interrumpe, aseveración totalmente cierta y un tópico no tan tópico). Y si recurrimos a André Lefevere (1997) podemos confirmar que traducir (escribir poesía) implica un trabajo de reescritura y que cuando reflejamos el proceso reactualizamos y revitalizamos el original para reflejar un autoanálisis del mismo. Traducir: esa forma de reescritura silenciosa. Y más allá: Jacques Derrida (1985) para quien el trance de traducir (interpretar) muda al mismo tiempo al texto en traducible e intraducible. Aunque yo no me pregunto si es posible o no traducir los pensamientos que portan las palabras, simplemente los reflejo ya que mi obligación está, como el traductor, en descifrar el poema matriz.

Una buena traducción de ese texto-origen asocia y unifica la pluralidad de sus diversos significados, tanto en el grado de la palabra o de la frase como en el funcionamiento de ese poema. La traducción «final» (poema) supone el resultado de una concordancia entre ambos extremos y el poeta-traductor se convierte en responsable de esclarecer el sentido procesual de su escritura. De ahí las notas en *Inclinación al envés* al término del libro, y en *El primer día* y *Testigos de la utopía* tanto a pie de página como al final, cuya presencia expande el poema-raíz. Además,

existe una necesidad no satisfecha por el texto central, por eso hay que ir más allá.

Sin embargo, romper el poema viene de desgajar el rostro, de la vivencia personal. Nuestros heterónimos representan asimismo una salida de la identidad cerrada y lineal. Y otra cuestión de otredad: resulta una obligación que los otros sociales aparezcan, aquellos que están en los alrededores y dentro del libro y que el poema final aparta. Aquellos que nos corrigen, apuntan, aconsejan, tachan: las voces que amamos, las amistades, el editor, etc. ¿Dónde está el poema-uniforme? Y de la pregunta decidimos pasar a la acción sin importarnos el qué dirán. El estado provisional, los modelos incorrectos y lo correcto. El croquis. La primera composición de estudio y la última. Los cuadernos de bocetos. En fin, el tránsito, la traducción entre el poema como idea y el poema como objeto.

Bibliografía

CAMPÀS MONTANER, Joan y GONZÁLEZ RUEDA, Anna (s. f.): «La deconstrucción», *La posmodernidad cultural*; 12, pp. 7-10 [http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/2643/9/Arte%20del%20siglo%20xx_M%C3%B3dulo3_La%20posmodernidad%20cultural.pdf].

CASARIEGO CÓRDOBA, Pedro (1994): «Manifiesto» [http://www.pedrocasariego.com/manif.htm].

BENJAMIN, Walter (1936): *El Narrador*. Madrid, Taurus, 1991.

BLANCHOT, Maurice (2015): *La escritura del desastre*. Madrid, Trotta.

BLESA, Túa (1998): *Los trazos del silencio*. Zaragoza, Presa Universitaria.

BOSCH REIG, Ignacio (2011): «La ruina como valor añadido en el patrimonio. El non-finito», *Ingeniería y territorio*, 92, pp. 86-95 [http://www.ciccp.es/revistaIT/portada/index.asp?id=578].

CID, Fernando (2016): «El primer día», *El coloquio de los perros* [http://elcoloquiodelosperros.weebly.com/la-biblioteca-de-alonso-quijano/el-primer-dia].

DE LA TORRE, Óscar (2016): *Limados. La ruptura textual en la última poesía española*. Madrid, Amargord.

DA VINCI, Leonardo (2004): *Tratado de pintura*. Madrid, Akal.

DERRIDA, Jacques (1985): «Des Tours de Babel», en Joseph F. Graham, ed., *Difference in Translation*. Londres, Cornell University Press, pp. 165-207.

DOCE, Jordi (2003): «Sangre sabia sobre Poemas encadenados (1977-1987), de Pedro Casariego», *Letras libres*, 19, 72-73.

FOSTER WALLACE, David (1997): *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. Barcelona, Mondadori.

GALÁN, Julio César (2014): *Inclinación al envés*. Valencia, Editorial Pretextos/ERE.

(2016): *El primer día*. Sevilla, Isla de Siltolá.

(2017): *Testigos de la utopía*. Valencia, Editorial Pretextos/Diputación de Cáceres.

GRÉSILLON, Almuth (2008): «Los manuscritos literarios: el texto en todos sus estados», en Emilio Pastor Platero, coord., *Genética textual*. Madrid, Arco libros, pp. 153-181.

ISER, Wolfgang (1989): «La estructura apelativa de los textos», en Rainer Warning, ed., *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, pp. 133-148.

LEFEVERE, André (1997): *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca, Ediciones Colegio de España.

MILLÓN, José Antonio (1997): «La obra de Pedro Casariego Córdoba: (di)visibilidad infinita o el pasaje de lo uno a lo otro», en Pedro Casariego Córdoba, *Hombres y monstruos*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 7-16.

MONTES SERRANO, Carlos: «Facilità y non finito en las Vidas de Vasari». EGA, revista de expresión gráfica arquitectónica, 2004; 9: 58-67 [http://www3.uva.es/ega/wp-content/uploads/facilitad-y-non.pdf].

MORA, Vicente Luis «La crítica por las nubes. Si ya no (todos) leemos igual, ¿debemos criticar los libros como hemos hecho siempre?». 2010 [http://vicenteluis mora.blogspot.com.es/2010/11/la-critica-por-las-nubes-si-ya-no-todos.html].

PANERO, Leopoldo María (1984): *Dos relatos y una per-versión*. Madrid, Libertarias.

(1999): *Teoría lautreamontiana del plagio*. Santander, Editorial Limite.

(2011): Traducciones / Perversiones. Madrid, Visor.

URIBE HANABERGH, Verónica (2012): *El arte del fragmento*. Barcelona, Erasmus ediciones.

YARZA, Luis (2017): *Para comenzar todo de nuevo*. Madrid, Ay del seis.

Notas

[*] Universidad de Extremadura, España.

Contacto con el autor: juquesada@unex.es