

La retirada del poema
Literatura hispánica e imaginación
política moderna

Carlos Varón González

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. De lo poético o lo político: a vueltas con el problema de la autonomía	9
La retirada de lo poético: entre Heidegger y Arendt	13
La retirada de lo poético en la literatura hispánica: el libro	28
AGRADECIMIENTOS	39
CAPÍTULO I. El sacrificio esencial de la Segunda República: de “Pedro Rojas” a <i>La tumba de Antígona</i>	41
César Vallejo: un cadáver lleno de mundo.	43
María Zambrano: el delirio y el tirano	66
Vallejo y Zambrano ante la soberanía	82
CAPÍTULO II. La imaginación concentracionaria: testimonio visual y ficcionalidad en <i>Diario de Djelfa</i>	91
Idéntica pobreza, idéntica desnudez: visión del espacio concentracionario	92
Versos inimaginados e inimaginables: paratextos, fotografías y mentiras	104
Lo real sucedido: políticas de la ficcionalización	122
CAPÍTULO III. Gabriel Ferrater y el “Poema inacabat”: la finalidad de un poema sin fines.	131
Economía financiera: las cuentas del poeta	132
Economía afectiva: la edad de ella.	139
Economía formal: el fin del poema	147
Escritor en un espacio público que no existe.	158

INTRODUCCIÓN

DE LO POÉTICO O LO POLÍTICO: A VUELTAS CON EL PROBLEMA DE LA AUTONOMÍA

Mi pregunta principal es sencilla: ¿qué pasa, si pasa algo, con la poesía en la cultura hispánica a partir del ascenso de los totalitarismos? Si, como propongo, a partir de los años treinta, una transformación en la producción de los poetas, así como de los discursos que conciernen al poema y la poesía, acompaña las transformaciones histórico-políticas que los enmarcan, podremos empezar a trazar una relación fenomenológica entre poesía y política. Esta nos exige ir más allá de la instrumentalización de la primera como medio simbólico con el que describir, transcribir o representar realidades de la segunda para ensalzarlas o denostarlas (con poemas que celebran o vejan algo o alguien). Más importante aún, nos exige ir más allá de la poetización del discurso político, convertido en una máquina figural de producir consenso y articular hegemonías a través de eslóganes, pantallas de plasma y significantes vacíos.

Efectivamente, algo cambia con el golpe de Estado fascista de 1936 y las evoluciones políticas que este supone. A partir de la Guerra Civil, podemos señalar la generalización de un planteamiento de lo poético como discurso de la “retirada” o la tachadura de la presencia plena. En un plano estrictamente literario, esta tradición es más explícita precisamente en los textos que investigan la relación entre el espacio público y la poesía (en la poesía o con la poesía como correlato). En un plano extraliterario, podemos señalar cómo esa retirada se plantea siempre en relación con un espacio público que no existe o es disfuncional. Lo poético se plantea en ella como aquello que ya no o todavía no se presenta. Si alguna vez se presentó en el pasado o se presenta en el futuro, hoy solo podemos considerar esa presencia como incompleta o contingente.

te. En torno al 18 de julio del 36, por ponerle fecha, el poema presenta solo su propia retirada y esa retirada responde y condiciona la retirada de la política.

El concepto de retirada de lo poético permite repensar de forma original los conceptos de autonomía y heteronomía, centrales en el discurso crítico sobre la relación entre estética y política. La narrativa convencional de la poesía hispánica es que a un momento de renovación de formas expresivas (el modernismo) sigue un momento caracterizado por la depuración de ornatos retóricos excesivos y la concepción del poema como objeto autónomo, auto-suficiente. Los ejemplos más reconocidos serían los del Vicente Huidobro de “Arte poética” o el Juan R. Jiménez de la *Segunda antología*, pero quizá el más paradigmático sea el Jorge Guillén de *Cántico*, libro cuidadosamente compuesto por un número deliberado de poemas cuyos versos (en número y metro) conforman estructuras equilibradas y en cuyo lenguaje predominan la experiencia sensorial del mundo por medio de imágenes sucesivas que cruzan la percepción de un sujeto arraigado en su lugar social. Esa estética, a veces acusada de (o celebrada como) deshumanizada, marcará los comienzos de todo el 27, cierto ultraísmo o el piedracielismo colombiano, por ejemplo. La crisis económica y política de finales de los veinte y los treinta produciría una crisis expresiva y de conciencia cuya estética se define por oposición a la anterior: la “rehumanización” es el término que sintetiza el interés poético por el tumulto íntimo (con el empuje del surrealismo), espiritual (Rosales, Carrera Andrade) y político (Neruda, Hernández, pero también Luys Santamarina).

Llamo “convencional” a esta narrativa en dos sentidos: es la narrativa que repiten los manuales de literatura (a lo que no me opongo, ya que no es peor que otra narrativa maestra cualquiera), pero también en el sentido de que reproduce, en un contexto histórico, una tradición lingüístico-literaria específica y un género particular, las convenciones más generales sobre el último par de siglos de arte occidental: como otros ámbitos sociales, el arte moderno se caracteriza por una especialización progresiva; con la masificación (material y humana) de la era industrial, el arte radicaliza esta especialización y la traduce en una voluntad de autonomía absoluta (el llamado “arte por el arte”)¹. Por su

¹ Sigo aquí, fundamentalmente, a Peter Bürger, pero este planteamiento presenta analogías con las ambivalencias políticas del hecho cultural en Terry Eagleton, del desinterés en Pierre Bourdieu y de lo estético en Jacques Rancière.

difícil capitalización frente a otras formas de producción, el arte sobrevive precisamente porque refuerza una lógica del valor propia, independiente, es decir, autónoma. Es especialmente el caso de la poesía, ya que su soporte material habitual, el libro impreso, no adquiere demasiado valor debido a una reproducción industrial barata que no llega a capitalizar con sus números de ventas (como algunas novelas). Este proceso de autonomización progresiva lleva a convertir a la representación artística misma en (el solo) objeto de la representación artística: el arte sería autónomo porque obedece solo a sus propias reglas, no las del mercado o la política; y solo se representa a sí mismo, no al mundo natural o social y ni siquiera la subjetividad de su autor. Pero lo curioso es que la llamada “autonomía del arte” implica una reflexividad de medios y fines literarios que dinamitan la autonomía desde dentro: la separación del arte lo es también de las instituciones y convenciones del arte, cuya posición necesariamente social (es decir, extraestética) comienza a recibir los ataques del propio arte. Siguiendo a Bürger, la politización del arte no refuta al arte “puro”, sino que es la continuación de la lógica de la autonomía bajo la que este opera. Así, la relación entre Guillén y Neruda no es adversativa, sino consecutiva.

Esta evolución dialéctica del arte y de su autonomía no es absoluta ni universal. No solo coexisten en un mismo campo literario el arte autónomo y el socialista (¿a quién si no podría Neruda acusar de “poeta celeste”, 204?)². Esta narrativa revela una de las premisas de este libro, pero oculta su objeto de estudio. El poema no es político *pero* autónomo; es político (también) *porque* es autónomo. Añado el “también” porque la poesía, como todo producto cultural (y quizá como toda acción política) padece desplazamientos, apropiaciones, incomprensiones, etcétera y, por tanto, no quiero limitar los usos y abusos a los que haya

² Ambos “tipos”, el artista puro y el comprometido, se definen también frente a un *tertium quid*: el artista comercial que a veces interioriza la lógica de aquellos y acepta el suyo como arte “menor”, sometido a los intereses espurios del mercado. El artista puro, el comprometido y el comercial coexisten, pero, en todo caso, se definen a partir de su relación respecto de la autonomía estética: el primero la tiene como fin único o primordial; el segundo la sacrifica a un fin político ulterior; el tercero, a uno financiero. Coexisten los tres, a veces, en una misma persona, como en el Bertolt Brecht más elegíaco: “Cada mañana, para ganarme el pan, / voy al mercado en donde se compran mentiras. / Esperanzado, me pongo en la cola de los vendedores” (198). Este libro narra hasta cierto punto una evolución hacia la imposibilidad de cada uno de ellos, particularmente manifiesta en Ferrater o Bolaño.

sido o sea sometida. Pero, sobre todo, quiero enfatizar que tiene sus mecanismos propios (autónomos) que son ya políticos y no solo porque escarnezcan o ensalcen a Franco. Por ejemplo, decir que toda poesía es política puede llegar a ser una variante particular del hiperbólico “todo es político”, tesis discutible y discutida en estas páginas. Un ejemplo de cómo leer la política de la poesía en su especificidad es *Poetry's Appeal*, de E. S. Burt: en un corpus compuesto por los principales poetas franceses del XIX, lee lo político no en la temática o las alegorías de los poemas, sino precisamente en la autoexclusión de la poesía de la llamada “torre de marfil”. Desde luego, la torre de marfil contiene un potencial apolítico reaccionario; no obstante, Burt traza una correlación entre el formalismo y la crisis de la representación de la poesía con los problemas para formalizar los primeros Estados del Nuevo Régimen y de las premisas de la representación de la política. Si por algo se caracteriza la evolución de la lírica moderna, es por su constante investigación (no siempre satisfactoria) sobre qué es una voz, quién accede a una voz y qué queda fuera de lo que se dice, problemas evidentemente políticos (Burt 8). De la misma manera, quiero comprobar cómo, ante la disolución de ese proyecto republicano cien años después de Chénier, Baudelaire, Mallarmé, o la disolución del espacio público cuya creación estos presenciaron, también moviliza la imaginación poética y la imaginación de lo poético. Esa movilización no tiene lugar solo en el correlato del discurso y su objeto, sino también en la articulación misma de aquel. Parafraseando a Fredric Jameson (VIII), si Eric Auerbach y Leo Spitzer no necesitaban que desde la teoría les explicaran que la literatura era fundamentalmente textual, víctimas del totalitarismo como Max Aub o Roberto Bolaño (o Eric Auerbach y Leo Spitzer) no necesitan que yo les explique que no hay un afuera poético de la política.

Decía que las narrativas tradicionales de la poesía hispánica y basadas en la evolución y las tensiones de la autonomía, pese a habilitar una relación entre formas culturales y formas políticas, oscurecen el objeto de este libro que plantea la crisis de la autonomía de otro modo, que se distingue del anterior sin excluirlo. La autonomía no es nunca *solo* un atributo regulatorio, psicológico (en el individuo que se rige a sí mismo) o cultural (un colectivo que fija sus propias normas). Tiene una economía temporal (puede resultar de una emancipación), psico-fisiológica (un recién nacido no es autónomo), financiera (un estudiante puede vivir solo pero depender del dinero de sus padres), energética (un edificio puede generar su propia electricidad), etc. Todas estas

formas de autonomía (o, si se prefiere, su condición de posibilidad) tienen un corolario ontológico: la autonomía supone una presencia diferenciada, autosuficiente e idéntica a sí misma. Esta no es una precisión banal: el individuo y la sociedad son autónomos también en tanto que idénticos a una realidad material (el cuerpo y, sintomáticamente, el *nomos* soberano, respectivamente) distinta a la de otros individuos y sociedades, y dependen de la indivisibilidad e integridad de esa materialidad³.

Así pues, tradicionalmente se asume que, en los años treinta, el poema pasa de representar sus propios medios de simbolización a representar la crisis del mundo social. Es decir, el poema pasa de ser un poema sobre el poema mismo a ser no solo la representación de una realidad externa, sino su denuncia, y a alinearse, mal que le pese a Kant, con unos intereses particulares. Podemos leer en la metaforología del título de Alberti la traza de esta historia: *El poeta en la calle* implica que, desde la intimidad burguesa (el dormitorio) o antiburguesa (los sótanos) el poeta ha salido de su espacio (imaginariamente autónomo), como ha planteado Juan Carlos Rodríguez. En ese sentido, habría un paso, decidido y decisivo (soberano), de la autonomía a la heteronomía. Desde otro punto de vista, subir al espacio privado o bajar al espacio público son gestos simétricos y, por tanto, obedecen a una misma lógica, según la cual el poema (rosa o panfleto) tiene una presencia plena, idéntica a sí misma, que le permite delinear su propia realidad o intervenir sobre una realidad externa. Frente a esa lectura y las narrativas clásicas de la historia reciente de la poesía hispánica, pero no contra ellas, propongo que la destitución postdictatorial de lo público transforma no solo los contenidos de los poemas (aunque no podamos ignorarlos), sino también su constitución e integridad formal, revelando, paralela a la transformación sociopolítica del Estado, una lógica generalizada y permanente, una retirada de lo poético.

LA RETIRADA DE LO POÉTICO: ENTRE HEIDEGGER Y ARENDT

Creo que la manera más adecuada de plantear *la retirada de lo poético* es como un tropo: un dispositivo retórico lo suficientemente frecuente para

³ Carl Schmitt ha planteado el problema de forma explícita (*Nomos*). Wendy Brown ha cuestionado el androcentrismo homófobo implícito de esa identificación.

que el receptor de la obra lo reconozca como tal, como la voz en *off* del protagonista al comienzo de la película, el *fadeaway* de la canción, las plataformas sobre las que salta Super Mario... El tropo de la retirada de lo poético consiste en la dificultad imaginaria o simbólica de que la poesía como discurso, la persona del poeta o la textualidad del poema constituyan presencias plenas, autoevidentes y completas, es decir, que “estén ahí”. Al establecer una tesis sobre el lugar y condición de la poesía en las sociedades contemporáneas, la retirada de lo poético es, como tropo, simultáneamente formal y temático, literario y político. Inscribe en el texto la heteronomía no porque represente una realidad exterior, sino porque se define por la negación y socavamiento de una presencia, la del poema (o porque la presencia del poema se define por la negación). Lo caracterizan la mediación de una realidad ajena, discursos suplementarios o parasíticos y cualidades espectrales. Por supuesto, esta concepción de lo poético no es mecánicamente determinista: no todas las poéticas o parapoéticas de la época lo expresan automáticamente. Sin embargo, sí es un fenómeno generalizado y extensible a distintas literaturas mundiales, como evidencian ejemplos canónicos como *Feuillets d'Hypnos* (*Hojas de Hipnos*), de Char, *Der Tod des Virgil* (*La muerte de Virgilio*), de Broch, o *Pale Fire* (*Pálido fuego*), de Nabokov. Estos dos últimos, tan aparentemente disímiles, son narrativas digresivas sobre la muerte de un poeta y su último poema incompleto, Virgilio y John Shade. Ni el *pathos* de Broch ni el *bathos* de Nabokov (y su excéntrico editor Kinbote, Botkine o King Charles) los eximen de producir su narrativa a partir de una misma lógica: la imposibilidad de la presencia autónoma del poema, exacerbada por la desaparición del poeta.

En el terreno hispánico, la retirada de lo poético atraviesa los textos de autores de izquierda (como son, si bien con variaciones ideológicas notables, los que me ocupan en este libro), pero también reaccionarios: en el *Juan sin versos* de Pemán, la insistencia de una mujer por cantar a la luna lleva a su marido a matarla en un episodio de violencia maníaca. Traumatizado, prohíbe la poesía. Se disemina por verso y prosa, por ejemplo, a través de los fantasmas de Gilberto Owen y Federico García Lorca que cautivan la vida traducida de la protagonista de *Los ingravidos*. La lista podría incluir a los poetas contemporáneos que declaran la muerte de la poesía como Ezequiel Zaidenwerg o Luna Miguel, el pastiche posmoderno que niega su misma

escritura en Cristina Peri Rossi o Enrique Vila-Matas, la ausencia de la autoridad paterna y poética en el cine de Ishtar Yasin o Jaime Chávarri. El memorable documental de este, *El desencanto*, se movía entre la imagen cubierta de la estatua del poeta franquista Leopoldo Panero, y su mirada, la fotografía de la familia ideal, ambas negadas. En cada uno de esos casos, la negación de la presencia autoidéntica de la poesía se podrá plantear en términos irónicos, dramáticos, morales, teóricos, etc., pero siempre combina una crisis de presencia, una crisis expresiva y una crisis histórica.

Habrà quien haya leído inmediatamente en el concepto de ‘retirada de lo poético’ un eco de la deconstrucción: “la retirada de...” es el sintagma que articula títulos como “Le retrait de la métaphore”, de Jacques Derrida (o “du politique”, de Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, sobre el que volveré en varias ocasiones). Intenta pensar la fenomenología del rastro o trazo (*trait*) como signo de una ausencia y, por tanto, ajeno a una lógica de la presencia autoidéntica: “[le trait] n’est pas une instance autonome, originaire, elle-même propre par rapport aux deux qu’il entame et allie. N’étant rien, il n’apparaît pas lui-même, il n’a aucune phénoménalité propre et indépendante, et ne se montrant pas, il se retire, il est structurellement en retrait, comme écart, ouverture, différentialité, trace, bordure, traction, effraction, etc.” (Derrida, “Le retrait de la métaphore” 88). La fórmula me permite soslayar los problemas de pensar la poesía en tanto que “ausencia” o “fragmento” que mantienen bajo tachadura la presencia o la totalidad. Lo que la metáfora, lo político y lo poético tienen de “retiradas” designa una estructura de movimiento en el tiempo: la tachadura o negación de la presencia de la poesía en estos textos (que puede tener o no un componente de ausencia, de fragmentación) lo es respecto de una presencia plena frente a la que se define y de la que se aleja, pero también respecto del espacio público. Si la poesía fuera solo ausencia o fragmento, cabría pensar que la producción discursiva, la adición de lenguaje explicativo, justificativo, o contextual, podría, si no resolver, sí paliar y hasta redimir la fragmentación de la poesía. Hasta cierto punto, eso es lo que pasa en una novela como *Beatus Ille*, de Muñoz Molina, en la que la narrativa del joven filólogo va recomponiendo no solo la historia del poeta perdido, sino su obra perdida, que termina por encontrar. Sin embargo, en última instancia, se impone la retirada de lo poético: el manuscrito que descubre resulta ser

no el de los poemas perdidos de su antepasado, sino el de una novela —si bien una muy particular—. En textos como “Poema inacabat” o *Los detectives salvajes*, la proliferación de discurso no solo no nos acerca a una poesía concebida como presencia, sino que solo redobla su retirada. Estos y otros textos sobre los que me voy a detener en los capítulos de este libro siguen, como un *rastro*, esa retirada, que es lo que permite una relación sesgada, frustrante y parcial con la poesía.

El otro componente de la ecuación es “lo poético”. El lector habrá podido advertir que hasta ahora he alternado entre los sustantivos “poesía”, “poema” y “poeta” (a los que podría añadir “poética”) para referirme metonímicamente a una serie de textos, personas e incluso experiencias, reales e imaginarias. Lo que nombro con esos términos son, desde luego, entidades concretas, si bien solo en ocasiones tangibles, desde el poema “Pedro Rojas” de Vallejo hasta Arturo Belano como trasunto ficcional de Roberto Bolaño (también aludo a una problemática en el sentido althusseriano: la retirada de lo poético delinea una estructura de problemas en la constitución, distribución y las condiciones de la participación del espacio público).

Aunque la relación entre ambos conceptos no sea exactamente análoga, hablo de “retirada de lo poético” por analogía con la “retirada de lo político”. Nancy y Lacoue-Labarthe establecen una diferencia productiva (recogida, a veces de forma crítica, por Rancière, Alain Badiou, Chantal Mouffe, etc.) entre la política, las prácticas de organización colectiva de una comunidad política, y lo político, la articulación en cuanto política de una comunidad determinada. Con “lo poético” me refiero a la constelación que constituyen individuos y su posición social (el poeta), objetos (el poema) y discursos (en el sentido foucaultiano, la poesía). Lo poético no precede a las prácticas materiales poéticas concretas, sino que se deduce de estas. Un poema puede escribirse contra lo poético, pero no puede evitar que una consideración actualizada de lo poético lo subsuma (así lee Octavio Paz la “tradición de la ruptura”). Pero eso no debe llevarnos a caracterizar los poemas (poetas, etc.) como realidades estables de las que abstraer una sustancia autoidéntica. La larga tradición del género que llamamos ‘poesía’ en Occidente invita a una definición universalizable y ahistórica de poesía que esconde la complejidad del poema en su relación con autor y lector. La poesía supone una operación fenomenológica que revela en el lenguaje una experiencia al nivel del percepto, el afecto y el concepto. En los términos de la RAE, se

llama “sentimiento estético” a lo “poético”, pero la fórmula es quizá pleonástica. No porque toda estética comporte un afecto, sino porque todo afecto comporta una estética, al menos en tanto que “sentimiento” y fenómeno de la conciencia.

Pero, además, la definición académica elide el componente cognitivo de la poesía, quizá por asumir una falsa oposición con lo afectivo. Contradice así una de las tradiciones líricas más ilustres de la modernidad. Esta presume que la poesía puede decirnos algo sobre las preguntas que acucian a Occidente. La tradición que asigna a la poesía la posibilidad de lo que Octavio Paz llama un “saber analógico” funciona de dos formas predominantes: una, nominativo-apofántica, sugiere que el poeta es “legislador del mundo” (olvidado, pero legislador) y que el poema es una intervención material y concreta en el mundo, sea construyendo o destruyendo realidades a través del lenguaje; según la otra, introspectivo-comunitaria, la poesía examina las fuentes del sujeto (emocionales, fenomenológicas, políticas) y articula un enunciado que puede ser compartido. De la primera serían ejemplos Shelley, claro, pero también los poetas social-realistas, la lectura de Trotsky de la vanguardia y, en el ámbito hispánico, el Neruda de la *Tercera residencia* o *Canto general*, pero también el Panero que escribe contra él. En la segunda línea, podríamos situar a Rimbaud o René Char; Eduardo Milán, pero también, a Chantal Maillard. Los autores que me interesan aquí tienden a la segunda. Le otorgan a la poesía un saber específico, pero mantienen de la primera una voluntad constructiva.

Desde la teoría, el precedente más socorrido (si bien en muchos sentidos poco ilustre) para plantear el valor gnoseológico de la poesía y, al mismo tiempo, su centralidad política, es Martin Heidegger, pero considero ejemplar la distancia filosófico-política que Hannah Arendt, a pesar de sus deudas intelectuales con él, intenta preservar. La alemana levanta sobre la ontología de Heidegger un sistema propio de pensamiento político contra la política de Heidegger. Mi argumento explota el pensamiento de este sobre la posibilidad de que la poesía explique las relaciones políticas de una sociedad y, quizá, solo quizá, de transformarlas (veremos). Pero contra este planteamiento, recupera la estructuración de la política de Arendt, que, primero, refrena las tentaciones antidemocráticas de la estetización de la política y, segundo, permite la descripción precisa de una serie de coyunturas políticas relacionadas, pero distintas.

Sobre todo a partir de su *Keibre*, la poesía ocupa un lugar central en el pensamiento de Heidegger. El arte y la poesía, en particular, comunican algo al pensamiento con lo que la razón, que reduce sus objetos a proposiciones conceptuales, tiene más problemas: la verdad de cómo se manifiestan los entes a los miembros de una cultura. Por verdad no se refiere a una representación justa del mundo. Eso reduciría la obra de arte a un medio de representación o reproducción de lo que ya hay, como un magnetófono o una cámara de vídeo. El arte revela (no representa) cómo se nos aparecen las cosas. Eso que hay ahí, ¿qué es? ¿Cómo es que está ahí? La tradición racionalista o cientifista da por hecho la presencia de los fenómenos del mundo e ignora la pregunta. La dialéctica de lo que se revela y lo que se oculta, de obvia raigambre fenomenológica, había servido en *Ser y tiempo* para explicar cómo nos relacionamos con el mundo de los objetos cotidianos: estos se definen por retirarse de la atención de su usuario cuando todo va bien (uno solo atiende al pomo de la puerta, su función, su materialidad, cuando este se atasca). Frente a estos, las obras de arte se caracterizan por lo contrario: llaman la atención precisamente cuando cumplen su labor en tanto que arte. Incluso el arte que se quiere mimético se presenta en tanto que materialidad no-representacional: “Es verdad que el escultor usa la piedra de la misma manera que el albañil, pero no la desgasta. [...] También es verdad que el pintor usa la pintura, pero de tal manera que los colores no sólo no se desgastan, sino que gracias a él empiezan a lucir” (*Caminos de bosque* 34).

A lo que se presenta a la conciencia es lo que Heidegger llama “mundo”; a lo que se retira de ella para que este se pueda presentar, lo llama “tierra”. Ambos entran en conflicto en la obra de arte, que pone en primer plano una materialidad, la suya, que, en principio, debería rehuir nuestra atención. Por eso lo que la obra revela es cómo se nos presentan las cosas (es decir, cómo se nos aparece el pomo de una puerta, cuya materialidad se nos oculta) sin integrarse en el “mundo” (es decir, sin ocultar su propia materialidad: las formas, los colores, el brillo del óleo en el lienzo). La poesía es especial porque está hecha de palabras, que son ya una realidad cuyo fenómeno es más complejo que un pedazo de mármol, una tela coloreada o una estructura sólida. Lo que en la obra de arte es lucha entre mundo y tierra, un instrumento que se retira de la conciencia y su materialidad obtusa, en el lenguaje es el conflicto entre la comunicación de los enunciados y el conjunto de las posibilidades

comunicativas del idioma en una comunidad dada: “For every genuinely poetic word there corresponds an ‘inexhaustibly’ large ‘space of [semantic] vibration (*Schwingungsraum*)’, from which it follows that, unlike the word of (at least ideal) information exchange, the poetic word has no ‘definition’. It says, means, more than can even be captured in words” (Young 196).

El poema es una obra de arte *de* lenguaje, porque está hecha con palabras, y *del* lenguaje, porque la hace el lenguaje: es el producto de las posibilidades expresivas del lenguaje que se le ofrece al poeta y este solo selecciona atentamente. Lo que en la obra de arte en general es lucha entre el mundo y la tierra, en el poema se complica y se presenta como lucha entre lo decible y la imposibilidad de decir, los límites de lo decible. A pesar de la contagiosa y abstracta retórica heideggeriana⁴, una fenomenología de la decibilidad es lo que caracteriza la poesía moderna y es central en cualquier análisis del hecho literario. El poeta sigue ocupando un lugar importante en la red de relaciones sociales, pero *pace* Shelley, no por su intervención directa nombrando la realidad política (o no primero), sino como su mediador. El poeta heideggeriano no construye realidades verbales sin haber escuchado antes las posibilidades lingüísticas que las preceden: “Cuanto más poético es un poeta, tanto más libre, esto es, tanto más abierto y más propicio para lo imperceptible es su decir; tanto más puramente remite lo dicho por él al oír cada vez más esforzado; tanto más lejano está lo dicho por él de la simple expresión, la que sólo se discute en lo que ataña a su corrección o incorrección” (“Poéticamente” 79). En realidad, Heidegger señala algo muy simple. Lo que decimos se define por oposición a lo que no decimos (“casa” tiene sentido porque suena distinto a “caza” y porque es algo distinto a “apartamento”). Escuchar lo no-dicho, como condición previa del decir, es algo que hacemos todos, pero el poeta lo hace con atención deliberada y deja en el poema testimonio de esa escucha.

Este interés por la ipseidad fenomenológica de los objetos, la obra de arte, el lenguaje, el poema (y un largo etcétera), hay que contextualizarlo

⁴ Que será engorrosa pero no es arbitraria: si la fenomenología (y no solo la fenomenología) nos enseña algo es que no se pueden reducir las cosas a su concepto. Expresiones como “las cosas cosan”, “el mundo munda”, más que tautologías idiosincráticas, son intentos de expresar la especificidad del fenómeno sin traducirlo a su concepto o a una teoría universalista *a priori*.

en una visión descorazonadora del mundo contemporáneo: “Esa época de la noche del mundo es el tiempo de penuria, porque, efectivamente, cada vez se torna más indigente. De hecho es tan pobre que ya no es capaz de sentir la falta de dios como una falta” (*Caminos de bosque* 199). Los tiempos son precarios porque ante la ausencia de un principio metafísico que estructure las distinciones significativas entre distintas manifestaciones de los entes (el pomo de la puerta, un poema, una persona) predomina una visión desacralizada del mundo en la que todo es material para ser dominado, un recurso que optimizar según la voluntad del sujeto. La “escucha” del poeta es también la posibilidad de percibir alternativas a ese predominio. La sensibilidad del poeta ante el lenguaje (insisto: sensibilidad que todos compartimos; si acaso, más entrenada) es una disposición a ser sorprendido por lo que está ya ahí ante su cuerpo: una apropiación extrañada y “extrañante” de lo inaparente (la tierra). Esta disposición es fundamentalmente receptiva, pero tiene consecuencias. Aunque el poema no sea una intervención directa, como en Shelley, podría comportar un cambio en el mundo: además de percibir la ausencia de los principios trascendentales como ausencia (y no, simplemente, como lo que hay), el poeta la señala, preservando su traza. Permite así resignificar simbólicamente lo real, abriendo un espacio para que moren los dioses, es decir, para que se instale una comprensión de las cosas alternativa a la desacralización predominante. “To dwell, Heidegger shows, is to inhabit the poetic. [...] [It is] to be lit up poetically, for it to become transparent to ‘the holy,’ for the ‘unknown’ God to come to presence in the sight of familiar beings” (Young 202).

De este esquema se concluyen una serie de premisas fundamentales de la retirada de lo poético. Me gustaría que el lector las retuviera a pesar de que me dispongo a discutir la crítica que le hace Arendt. Primero, el enfoque de Heidegger explica por qué los poemas tienen un lugar central en la cultura a la que pertenecen. Segundo, ese lugar es legible en el propio poema. Tercero, no es un espacio absolutamente estético, o no en el sentido tradicional: el poema no solo “es bonito” o “suena bien”; antes bien, comporta una precomprensión de sí mismo y de la cultura en la que se inserta. Por último, y en cuarto lugar, en el contexto de la desacralización y generalización de una experiencia del mundo que reduce cosa, poema y persona a sus “entidades” positivas, mesurables y equivalentes, para Heidegger, al contrario, el poema habilita y estructura

los espacios que permiten contestar esa reducción. La nivelación desacralizada que tiene en el sujeto su centro, en tanto que voluntad de poder, permea la representación, lo decible, lo estético, pero la poesía permite generar espacios de encuentro y sentido, opuestos a la condición nihilista de la modernidad.

Pareciera que, parafraseando a Gil de Biedma, Heidegger nos ofreciese un billete de ida a un lugar donde la poesía es (la única) protagonista; ¿qué lector de poesía no lo acepta? Hannah Arendt, sin rechazarlo *in toto*, localiza gestos antidemocráticos en el pensamiento de Heidegger. Partiendo de él, lo reconfigura y pone al servicio de una fenomenología política democrática. En la analítica existencial, Arendt descubre un acceso a la reevaluación del pensamiento occidental. Acepta el diagnóstico sobre la modernidad de Heidegger, pero introduce un matiz importante:

Among the outstanding characteristics of the modern age from its beginning to our time we find the typical attitudes of homo faber; his instrumentalization of the world, his confidence in tools and in the productivity of the maker of artificial objects, his trust in all comprehensive range of the means-end category, his conviction that every issue can be solved and every human motivation reduced to the principle of utility; his sovereignty, which regards everything given as material and thinks of the whole of nature as of “an immense fabric from which we can cut out whatever we want to resew it however we like”; his equation of intelligence with ingenuity, that is, his contempt for all thought which cannot be considered to be “the first step... for the fabrication of artificial objects, particularly of tools to make tools, and to vary their fabrication indefinitely”; finally, his matter-of-course identification of fabrication with action (*The Human Condition* 305-306).

Arendt añade al esquema heideggeriano la *praxis* como esfera de acción distinta de la *poiēsis* (según el esquema aristotélico). Esta última es la fabricación de un producto y pone todos los entes a su servicio, como medios para un fin. En Arendt no se trata de abrir un espacio para “morar poéticamente”, sino para albergar hechos y palabras entre y ante los pares de uno, es decir, de instaurar un espacio público. Como en Heidegger, la modernidad supone para ella una crisis ontológica que nivela todas las realidades y las convierte en instrumentos de la voluntad, pero Arendt preserva la especificidad de la *praxis* o acción en el espacio público, que el pensamiento técnico identifica con la fabricación o *poiēsis*.

Arendt define la *acción* por oposición al *trabajo* y lo que en este libro voy a llamar *obra*⁵. *Trabajo* concierne al ámbito biológico inmediato. Responde a necesidades básicas y mantiene lo que ya hay: limpiar, cocinar o cultivar servirían como ejemplos. La acción (“acción política”, o “acción pública” o “acción democrática” dependen tanto entre sí, que llegan a ser casi equivalentes en Arendt) sería lo contrario: sus resultados son imprevisibles y está compuesta de actos realizativos (*performative*) en el espacio público. Ejemplos obvios serían los de derogar, promulgar o constituir; pero Arendt también está pensando en estrategias de competición discursiva como convencer, criticar o refutar. ¿De dónde surge ese “espacio público”, que alberga una acción política plural, agonista, que a todos concierne y a todos tiene por jueces? Lo establece el mundo de las *obras*.

Frente al *trabajo* o la *acción*, cuyo resultado, en el mejor de los casos, son realidades efímeras, que se agotan en su uso (pongamos, una pizza) o su realización (pongamos, la promulgación de una ley), el de la obra es una “cosa”, un objeto (una mesa, un martillo, un poema) cuya existencia es independiente de su productor y de su uso. Por supuesto, una mesa también termina por romperse, pero no está destinada a venirse abajo después del primer almuerzo. Las *obras*, en su conjunto, componen un mundo social y artificial que habilita las relaciones humanas y que, efectivamente, recuerda al mundo que Heidegger opone a la tierra: un mundo de objetos que se retiran de la atención de su usuario mientras sean fiables. Donde en Heidegger el poema abre un espacio para que “moren los dioses”, en Arendt es el conjunto de los objetos del mundo (incluyendo el poema) lo que habilita la aparición de un espacio público sin identificarse con él.

Con “público”, Arendt se refiere a dos fenómenos relacionados pero distintos: la visibilidad del individuo y la producción de lo común. Lo público es una modalidad existencial que solo tiene sentido en tanto que maxi-

⁵ *Action, labor, work*, en el original. Subrayo estas palabras donde las uso específicamente en el sentido que le dan Arendt y otros autores influidos por Heidegger. Uso mi propia traducción, que, a pesar de su extrañeza, sigue los equivalentes franceses que la propia Arendt da en el texto (*laborer, ouvrier*) y que mantienen la conexión entre “obra” (*work*) y “obra de arte” (*work of art*) que es importante para ella. Arendt politiza el sentido que Heidegger le da al *obrar* de la *obra* de arte en “El origen de la obra de arte” (*Caminos de bosque*).