

Violencias de lo sagrado en la poesía mexicana y española actual

ERIKA MARTÍNEZ

Universidad de Granada

¿Qué papel desempeñó lo sagrado en la poesía a partir del Modernismo? De Rubén a Valle, la lírica aspiraba hace más de un siglo a la revelación, entendida como un instante de fusión armónica con el cosmos. Este espiritualismo manifiesto se va desdibujando a lo largo de todo el siglo xx, adquiriendo características históricas y nacionales imposibles de abarcar aquí, pero en las que parece imponerse una ascesis al final de la cual se encuentra el vacío. Frente a la intemperie, las reacciones oscilarán entre la usurpación del espacio abandonado por Dios, el desamparo existencial o el canto a la inmanencia del lenguaje. Esta posición dará paso ya, en la segunda mitad de siglo, a una enorme variedad de discursos, entre los que podríamos distinguir la reapropiación profana de ciertos valores de la mística o la erosión de los dogmas tradicionales en el contexto de una cultura secularizada. Dentro de esos discursos, trataré de analizar la irrupción problemática y no-teísta de algunos elementos religiosos que atraviesan la poesía mexicana y española reciente: desde la enunciación ritual de la barbarie política o el tratamiento disonante de la mística erótica, hasta el desarrollo de una relación paradójal con el absoluto.

Pablo Fidalgo y Pablo Piceno: la enunciación ritual de la barbarie

En el año 2015, el español Pablo Fidalgo y el mexicano Pablo Piceno publicaron dos poemarios que parten de violencias muy diferentes, pero comparten su *hablar desde la muerte* y su consideración de la barbarie política a través de las categorías del rito y lo sagrado. El primero de estos libros es una recopilación titulada *Tres poemas dramáticos*, que asedia la sombra de la Guerra Civil española y sus consecuencias como trauma fundacional del presente democrático del país. Para hacerlo, Pablo Fidalgo¹ se agarra a ese nudo imposible de aflojar que constituyen la memoria histórica y la intimidad, dando la palabra a toda una serie de familiares cuyas vidas destruyó la guerra. Su discurso se articula mediante una cadena de monólogos que tantea el género epistolar, la confesión religiosa, el relato psicoanalítico y otras variantes de la narración del secreto. A la violencia del silencio que sepultó esas vidas, se contraponen la violencia de su respuesta: el discurso proliferante del cadáver, una logorrea fúnebre que resulta insoportable en su *decir verdad* y que podríamos vincular a la parresía foucaultiana. “Si un día os confesáis —dice un verso— contadlo todo” (56). El riesgo de esta parresía no lo asume sin embargo quien habla, sino quien hace hablar a los muertos y se reconoce como heredero de su quiebra.

Hacer hablar no entraña aquí asumir ninguna forma mesiánica de ventriloquía. Y me refiero a esa misión autoimpuesta de “dar voz a los que no tienen voz”, asumida por una buena parte de la tradición del *compromiso* y que no siempre sorteó el peligro de usurparle al otro su lugar de enunciación o incluso su palabra. *Hacer hablar* supone aquí, por el contrario, la conformación de una comunidad política en la memoria. “Cuando la historia está incompleta —dice un poema— / Es misión de todos reescribirla / Nadie puede quedar fuera del relato / Cada uno recuerda algo que nadie más recuerda” (56).

1 Pablo Fidalgo Lareo (España, 1984) es poeta y dramaturgo. Además del libro aquí analizado, ha publicado en Pre-Textos los poemarios *La educación física* (2010), *Mis padres: Romeo y Julieta* (2013) y *Esto temía, esto deseaba* (2017). Desde 2004 hasta 2013 formó parte del colectivo La Tristura. En solitario ha creado las piezas escénicas *O estado salvaxe. Espanha 1939* (2013), integrado en *Tres poemas dramáticos*, y *Habrás de ir a la guerra que empieza hoy* (2015).

Verdad y memoria terminan constituyendo así la variante amorosa de un legado sombrío.

El dolor transmitido de una generación a otra
 Es muchas veces la única herencia real que nos dejan
 Y por eso es sagrado
 El amor por la inteligencia es sagrado
 El amor por la ignorancia también
 El amor por la arrogancia es sagrado
 El amor por la humildad también
 El amor por la diferencia es sagrado
 El amor por la igualdad también
 El amor por las bestias es sagrado
 Y el amor por la belleza también
 Ahora lo recuerdo
 Ahora soy para mí mismo
 El alumno excelente que exigí y que nunca tuve (40).

Los vivos se reconocen en la palabra de los muertos, conforman un coro con ellos y solo entonces tiene lugar la anagnórisis. No casualmente, se alude en este libro al reconocimiento edípico a través de la ceguera que amenaza a varios de los personajes al final de su vida.

Mucho antes, un abismo parece separar a quienes se exiliaron y quienes permanecieron, a quienes padecieron dictaduras y quienes heredaron sus consecuencias. ¿Cómo se conjugan esos monólogos hasta constituir su comunidad política mientras ensayan, como dice un poema, para el futuro? Lo hacen, singularmente, mediante el símbolo del origami. Practicado por uno de los familiares emigrados del libro, esta papiroflexia es el medio que permite a quien habla plegarse sobre sí mismo y desdoblarse en otros. Más allá de su proyección ontológica, se pliegan y se despliegan las velas de los barcos migratorios, así como la ropa que llevan en las maletas.

Si nos remontamos a su origen japonés, cada figura de origami representaba al clan familiar que lo remitía, funcionando a modo de rúbrica, testimonio y prueba de veracidad. Cada figurita de papel (y podríamos añadir: cada poema del libro) tiene algo de fetiche en el que se concreta el ritual de un intercambio. No puede olvidarse además que casi todas estas figuras son tradicionalmente zoológicas, como si el mensaje transmitido, el secreto que se calló y al fin emerge fuera la criatura amansada, no ya por el aparato dictatorial,

sino de forma más genérica por la racionalidad política occidental. El libro adquiere resonancia biopolítica ya desde su primer poema, donde puede leerse una revisión muy Sloterdijk de la utopía emancipatoria de la Ilustración y del progreso: “La sabiduría —escribe Fidalgo— nos ha domesticado hasta el límite / El humanismo y la historia son un peso para nosotros” (27). En todo el poemario:

1) Hay una conciencia de que la política implica poder sobre las vidas. De ahí que una de sus voces declare que, bajo la dictadura, “ya no sabíamos vivir” (32). O que otra afirme: “Dicen que no queremos morirnos / Pero el arte de vivir quién lo conoce” (38).

2) Hay también una conciencia de que la dictadura es concebida como un “estado de excepción” respecto al orden democrático, su afuera pero también perversamente su condición de posibilidad o, como diría Agamben, su articulación como exclusión-inclusiva².

Dos mitos cruzan estas páginas: el de Edipo, que subyace en la ceguera incipiente de varios personajes mientras avanzan hacia su verdad, y el de Antígona, la que quiso enterrar a su hermano, como querrían muchos familiares de desaparecidos. Imposible no citar aquí a la poeta mexicana Sara Uribe, cuyo libro *Antígona González* (2012) está construido sobre el lugar donde la importancia de los honores fúnebres se cruza con los horrores fúnebres, tal como ha señalado Karen Villeda (2017). Tanto *Antígona González* como *Tres poemas dramáticos* participan de una doble naturaleza lírico-dramatúrgica. Emprenden además esa labor que Villeda define como de reapropiación, reintervención y reescritura de los crímenes de lesa humanidad cometidos ayer y hoy en México y España.

En el libro de Pablo Fidalgo, los sometidos por la violencia son invocados con nombre y apellidos. No casualmente un poema de la sección “Estado salvaje. España 1939” alude a la vieja costumbre de llamar al hijo que nace después de un niño muerto con el nombre de su hermano fallecido. De la misma manera, la violencia de la guerra y el franquismo fue heredada por quienes sobrevivieron, generación tras generación, como una forma de borrado de la identidad que se superpone con la de los desaparecidos. Devolver la identidad parece,

2 No se trata de que la excepción se sustraiga de la regla, sino más bien de que la suspensión de la regla genera la excepción y lo hace para constituirse. Es la relación de la regla con su excepción mediante la desaplicación lo que fundamenta la regla (Agamben 2003).

en consecuencia, la operación previa y necesaria a disolverse en una comunidad de lo impropio, fundada sobre un ritual que consiste, no ya en guardar un secreto, sino en romperlo. Una comunidad que parece apostar por la refundación de otra racionalidad política posible y la lucha contra el disciplinamiento de las formas de vida.

En uno de los monólogos de “Estado salvaje. España 1939”, asistimos a una productiva interferencia dramática. El personaje femenino da cuenta de su vida y concluye con un anhelo: el de no plantear “nada más allá de este momento sagrado de vuestra escucha” (54). A estas palabras les sigue una oración que ya no parece aludir a la experiencia vital del personaje, sino a la polifonía que integra: “Que esta obra detenga el mundo” (54). La última sección del libro confiesa ya explícitamente su naturaleza de oración (66), aunque tiene también un carácter imprecatorio, como exclamado por un Cristo salvaje. Sin embargo, sus palabras no están dirigidas a Dios sino al público, en lo que podría considerarse una subversión de la lógica de Lope de Vega: quien entra al teatro no adquiere el derecho a que se le hable a su manera, sino que pierde el derecho al silencio. En estos poemas finales, lo divino es sustituido por el amor y toda idea del amor destruida. “Mi plan —dice— es desaparecer con aquel que me reconozca / como se reconoce a un hijo de dios [...] rezo para que en algún lugar del mundo estés naciendo / Rezo para que te estés construyendo / Mi plan para el amor es construirme solo y destruirme contigo” (67).

En su complejidad postsecular, los *Tres poemas dramáticos* de Pablo Fidalgo dialogan con la estructura de la confesión y el rezo, pero rechazan la categoría del sacrificio después de evidenciar su instrumentalización política. Un personaje declara: “Este es para mí el gran mal de nuestra época / La incapacidad de concebir lo sagrado / Pero todo es sagrado / Cada espacio en su dolorosa memoria es sagrado” (47). Como ha señalado Rodríguez-Gaona, “el ciclo concluye en un rechazo de lo religioso y de lo artístico como alternativas conciliadoras” (2015: 20). Hay algo sacro en estos poemas, pero no es otra cosa que la propia vida. La vida entendida no como un conjunto de condicionamientos biológicos, sino como una categoría semitrascendental que tiene mucho de ímpetu y de élan spinoziano o, como diría Didi-Huberman, de potencia que no aspira al poder. Escribe Fidalgo:

Nos salvará nuestra impaciencia
Nos salvará el viento el aire el mar el fuego

No nos salvará el pasado ni el presente
 No nos salvará el trabajo ni el clima ni los muertos
 No nos salvarán los amigos ni los amores
 No nos salvarán como pueblo ni como raza

Estamos aquí para asegurarnos
 De que en la próxima hora estaréis llenos de vida y de que todo
 puede pasar

Estamos aquí para contagiaros de nuestra energía excesiva (2015: 76).

También de 2015 es el poemario mexicano *Parusía de los muertos*, donde Pablo Piceno³ se aproxima a la relación entre cuerpo y violencia en la masacre de los normalistas de Ayotzinapa⁴. Repaso brevemente los hechos conocidos. La noche del 26 de septiembre de 2014 la policía de Iguala persiguió, acorraló y efectuó un ataque armado contra un grupo de estudiantes de la Escuela Normal de Ayotzinapa. Siguiendo la tradición de lucha social que caracteriza a las escuelas normalistas del estado de Guerrero, los estudiantes de Ayotzinapa venían secuestrando autobuses y combustible para asistir el 2 de octubre, en Ciudad de México, a las manifestaciones conmemorativas de la matanza de Tlatelolco. La brutal intervención de la policía culminó con el asesinato de nueve personas y la desaparición forzada de los cuarenta y tres normalistas⁵.

Partiendo de estos hechos, el poemario *Parusía de los muertos* está construido mediante una yuxtaposición de fragmentos discursivos que se alternan, barajan e interrumpen unos a otros. Entre ellos puede distinguirse:

1) Una voz profética que, en pleno éxtasis, experimenta la visión de la muerte de los normalistas, presentada *in medias res* como un Apocalipsis.

3 Nacido en 1990, Piceno es autor de este libro y de *Metáfora del sol ilustre* (Proyecto Literal, 2017). En 2018 obtuvo el Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino (de la Secretaría de Cultura Federal y la Secretaría de Cultura de Jalisco) por su poemario *La Castellane errante* (Editorial Tierra Adentro, 2018).

4 En 2014 Piceno había llevado a cabo una investigación sobre la violencia, el narcotráfico y su relación con los cuerpos de sus víctimas, materializada en el ensayo “La casa del cuerpo de los condenados” (2015b), que puede considerarse el antecedente documental de *Parusía de los muertos*.

5 Cuatro años después, el caso sigue sin resolverse y, de hecho, el 4 de junio de 2018 un tribunal mexicano ordenó la creación de una Comisión de Investigación para la Verdad y la Justicia destinada a esclarecer lo sucedido, considerando que las investigaciones realizadas hasta el momento adolecían de enormes irregularidades.

2) Las voces de las víctimas y de los testigos.

3) El diálogo de las autoridades locales sobre los sucesos y su investigación, con el que se entremezclan la letra de una canción titulada “Jaque al rey”, escrita por el grupo mexicano de cumbias La Luz Roja de San Marcos, que tocó durante una fiesta local la noche de la masacre.

4) Y finalmente la voz del poeta hablando de Raúl Zurita. El último poema del libro es, de hecho, una apelación a Zurita en la que se entrecruzan las violencias y que recuerda a un poema visual de Nicanor Parra, “Los 4 sonetos del Apocalipsis”, con el que parece dialogar implícitamente Piceno y en el que las cruces han ocupado el lugar de las palabras, evidenciando el vaciamiento de la muerte⁶.

```

+++++ +++ ++++++ ++ ++ ++++++ +++
++ ++ ++++++ ++++++ + ++++++ ++ ++++++ +++
+++++ ++ ++ ++++++ ++++++ ++++++ +++ ++++++
++ +++ ++++++ +++ +++ ++++++ +++ ++++++

```

```

++ +++ ++++++ ++++++ ++++++ +++ +++ ++ ++++++
+++++ ++ ++++++ ++++++ ++++++ +++ +++ +++
+++++ ++++++ ++++++ + ++++++ ++++++ ++++++ ++++++
+++++ +++ ++++++ ++++++ ++ ++ ++++++ ++++++ ++++++

```

```

+++++ +++ ++ ++++++ ++++++ ++++++ ++++++ +++
+++++ ++ + ++++++ ++++++ + ++++++ +++ ++++++
+++++ +++ ++ ++++++ ++++++ ++++++ ++++++ ++++++

```

```

++ ++ +++ ++++++ ++++++ +++ ++++++ ++++++
+++++ ++++++ ++ ++++++ ++++++ + ++++++ +++
+++++ +++ ++++++ ++++++ ++++++ ++++++ ++++++ ++ ++

```

“Los 4 sonetos del Apocalipsis (1)”. *Hojas de Parra* (1985),
de Nicanor Parra.

6 El poema del chileno pertenece al libro *Hojas de Parra* (1985) y el propio Parra contó una anécdota que explica su genealogía: “Se me ocurrió a mí viendo los cementerios de Nueva York. Fue horrendo eso. Las cruces en hileras parecían estrofas. De repente digo: Sí, hay un soneto ahí: los sonetos de la muerte” (2006: 1051). Una versión satírica de este poema sería la de las *Tablitas de Isla Negra*, donde podemos encontrar, por ejemplo, el “Soneto crucial” (2006: 48). No pueden dejar de señalarse como precedente los “8 sonnets” (1969), del checo Jiří Valoch, que incluyen un poema compuesto de cruces muy parecido al de Parra.

México
 Irredentos Chile entero lloraba los amarillos pastos
 que se iban perdiendo en plena noche sin luz con todas
 estas llanuras clamando los nuevos pastos de la madrugada
 I. Y qué si redimidos nosotros fuésemos los pastos de la
 madrugada
 II. Y qué si nos viésemos a nosotros mismos amaneciendo
 sobre el valle

México
 III. Y qué si de luz la madrugada reviviera los muertos
 valles de Chile

México
 Porque alborados de luz podrían hacerse los pastos sobre
 Chile y los muertos amanecerían entonces riendo por
 estas llanuras de madrugada iluminados cantándose la
 renacida
 iv. Todos podrán saber así porque ríe la madrugada

v. Y qué, zurita

Y qué si un día méxico entero

amaneciera

resucitado

con sus muertos?????† ???† df?????††††††††??

†

Parusía de los muertos (2015a), de Pablo Piceno.

Regresando al título del libro, la “parusía” es un término de origen griego, utilizado en la Biblia y que alude a la segunda venida de Cristo que, según los adventistas, acontecerá al final de la historia suscitando la resurrección de los muertos. Antes de esa segunda venida será necesario —según creen— un “juicio investigador”, durante el cual la humanidad hará fila delante de Dios, que solo anotará en el llamado Libro de la Vida los nombres de los buenos creyentes. Todos estos elementos de la escatología cristiana son rearticulados por Pablo Piceno en su aproximación al asesinato de los normalistas hasta imprimirles una inesperada proyección política. En una entrevista señala Piceno:

La contradicción del título está en que en el cristianismo se espera que (Cristo) venga a llevarse consigo a los que siguen vivos y a los muertos que han sido justos, pero aquí lo que digo es que están viviendo los muertos. ¿Qué pasaría si un día todos los muertos vinieran

frente a nosotros y exigieran justicia? O ni siquiera exigiéndola, simplemente que se nos presentaran (Barrera 2015).

Como asunto escatológico, el estudio de las cosas finales adquiere consecuencias casi sarcásticas aplicado a una masacre no resuelta, a la desaparición forzosa de personas, a la no-muerte y el tachado de los cuerpos. El “juicio investigador” subyace así en el libro de Piceno como una amenaza profética, al mismo tiempo teológica y política. Los nombres borrados por el crimen de Estado permanecerán en lo que la doctrina adventista llama Libro de la Vida, quedando fuera de él los nombres de sus asesinos. Sin embargo, esta profecía y la aparición de los cuerpos que anuncia el título no son el eje de un poemario que se centra más bien en la Gran Tribulación: el padecimiento de los masacrados y su hermandad con las víctimas políticas de otras violencias de Estado, materializadas aquí en Raúl Zurita y los desaparecidos por Pinochet.

El poemario comulga con el carácter martirológico de los asesinados, “cuya carne —leemos— han debido verter en holocausto” (2015a: 2). Participa así de ese fenómeno que ha convertido a la víctima en la gran figura sagrada de nuestras democracias, esquivando sin embargo dos riesgos importantes:

1) Ciertas derivas recientes del estatuto de la víctima que, como ha explicado el sociólogo Lucien Karpik (2004), son inseparables del desarrollo del individualismo democrático. Para Karpik ese nuevo estatuto global exige una acción de la justicia puesta al servicio de una causa privada, siendo esa acción el resultado de una impotencia colectiva, de una falta de responsabilidad política, así como una consecuencia del debilitamiento de las ideologías consoladoras y de las comunidades de pertenencia que supieron hacerse cargo del sufrimiento.

2) La instrumentalización y banalización de la figura de la víctima que vienen llevando a cabo los medios de comunicación de masas, denunciada por planteamientos como el de Gilles-William Goldnadel en *Los martirócratas* (2004), y sin olvidar que posturas como las de Goldnadel no aspiran a poner en evidencia ningún tipo de estrategia neoliberal, sino que constituyen a menudo una denuncia neoconservadora de las nuevas formas del comunitarismo.

¿Cómo sortea el libro de Pablo Piceno estos riesgos? En primer lugar, el sufrimiento que se desborda en los poemas exige

un reconocimiento público, que no es solo estatal ni oblitera en ningún momento la inscripción de las víctimas en su comunidad. Una comunidad que excede la resistencia rural e incluso el activismo social estudiantil, para situarse al lado de todos aquellos que han padecido la violencia de Estado. En segundo lugar, el libro no emprende un borramiento santificador de las vidas reales de los desaparecidos, que toman la palabra como lo hacían los antepasados de los *Tres poemas dramáticos* de Pablo Fidalgo. Los normalistas se imponen mediante una oralidad radical, en la discontinuidad de su discurso y en la irrupción material de la palabra. Así, anacolutos y dubitaciones dan espesor a su habla, apuntando al mismo tiempo a una experiencia extática monstruosa. “Parusía”, de hecho, no solo significa “advenimiento” en su origen etimológico, sino también “presencia”. Aunque las prácticas de la violencia ejercida sobre el cuerpo social poseen una dimensión material, masiva y plural, que escapa a la abstracción dialéctica, la violencia posee —en el sentido hegeliano— un carácter productivo dentro del nacimiento de una nueva sociedad, un carácter que marcaría la función política del martirio en estos poemas. Su alumbramiento social entrañaría así una superación de la violencia inherente al acto de hacer nacer, de traer al presente. Podría decirse, de hecho, que los desaparecidos son, en la reescritura de este libro, aquellos que se hacen presentes.

El discurso onírico y trastornado de *Parusía de los muertos* recuerda al “habla de una lengua sin Estado” que atraviesa, según Miguel Dalmaroni, la obra de Juan Gelman, un poeta que desquició el coloquialismo de los años sesenta, trabajando el español literario del Siglo de Oro, el de la gauchesca y el porteño oral, hasta perturbarlos (Dalmaroni 2001: 10). Los poemas de Piceno también llevan a cabo una intervención experimental: *deshablan* la lengua castellana, como diría Dalmaroni, utilizando giros de una oralidad muy libre para zandar al idioma fuera de su ley (11). No casualmente Gelman trabajó sobre la barbarie política recurriendo a menudo al discurso balbuceante de la mística. Su lengua inestable es también la de estos poemas.

Tanto Piceno como Fidalgo problematizan la figura de lo sagrado, la salvación, la resurrección o el comunitarismo, instrumentalizando algunos principios de la teología cristiana al servicio de la indagación poética en la barbarie. Ambos parecen preguntarse cuáles son, en nuestras democracias, las consecuencias del borramien-

to —pasado y presente— de la violencia ejercida por los aparatos del Estado. Sus poemarios no implican solo el reconocimiento del terror que enuncian, sino que escenifican también el conflicto inherente a la distribución de la palabra, la distribución de la memoria y la distribución de lo común que constituye la política.

Myriam Moscona: asonancias y disonancias del eros místico

La poesía de Myriam Moscona⁷ puede leerse, en sus múltiples variantes, como una revisión del encuentro con lo sagrado que incluye la hibridación de elementos cristianos y judíos, paganos y bíblicos, la aspiración a la fusión con alguna instancia sobrenatural y el relato revelado de su consecución o imposibilidad. Como han estudiado Teresa Chapa (1996) y Gloria Vergara (2009), su acercamiento a la sensualidad de la tradición mística fue singularmente productivo para la indagación en las nuevas formas del erotismo femenino a finales del siglo xx. Tal vez sea posible hablar, en su caso, de dos vías opuestas del eros místico: la asonante y la disonante.

En la vía disonante, perceptible en libros tempranos como *El árbol de los nombres* (1989), se impondría la violencia visionaria de la tradición apocalíptica y profética, según la cual todo debe ser destruido para comenzar de cero o regenerarse. La poesía visionaria adquiere así en la obra de Moscona algunas particularidades recientemente señaladas por Naomi Lindstrom:

Las revelaciones de Moscona casi siempre se relatan en tiempo presente. El empleo de este tiempo verbal les confiere una inmediatez inusitada, como si el lector observara la visión mientras se revelara en un presente perenne [...]. En muchos poemas, los sujetos hablantes y sus compañeros no solo experimentan una revelación que les confiere conocimientos inéditos, sino que también participan como personajes

7 Myriam Moscona (1955) es una poeta, periodista y narradora mexicana de familia búlgara sefardí. Ha publicado poemarios como *Último jardín* (1983), *Las visitantes* (1988), *El árbol de los nombres* (1992), *Visperas* (1996) o *Ansina* (2015), y es autora de diversas obras de poesía visual, entre las que se encuentra, por ejemplo, *De par en par* (2009). Ha publicado también la novela *Tela de sevoya* (2012) y, junto con Jacobo Sefamí, *Por mi boka*, textos de la diáspora sefardí (2013).

dentro de la visión, adquiriendo un grado de autonomía y agencia poco común en la literatura profética y los escritos de los místicos (2017: 35).

Esta vía disonante de la poética de Moscona recurre al lenguaje de las vanguardias para dar cuenta de la experiencia inefable del encuentro con lo sobrenatural. Dialogan así, desde sus opuestos, la violencia divina del Antiguo Testamento (la presencia confrontativa de Dios) y la interpelación existencial de su vacío (la ausencia desoladora de Dios). Ambas contienen un conflicto radical que parece revitalizar la idea anestesiada de lo sagrado por exceso o por defecto. En el caso de la interpelación existencial, el hueco no supone tanto una supresión de la figura de Dios como un vaciado: la retirada de lo divino es la designación de una falta. No puede olvidarse además la función concreta del *Tzimzum* dentro de la mística judía, ese fenómeno mediante el cual Dios, que todo lo ocupa, se retrae para dejar espacio al mundo, convirtiéndose así el vacío en un preámbulo de la creación.

En “El torso orfico della poesia”, Giorgio Agamben divide la poesía moderna entre una corriente de *harmonia austera* (o himno celebratorio de la palabra, que forzaría la tensión entre sonido y sentido) y una corriente de *harmonia glaphyra* (que suavizaría dicha tensión, lamentando elegiacamente que el himno ya no pueda ser). Dos corrientes, en definitiva, detentadoras de la doble imposibilidad que definiría a la poesía del siglo xx, según Agamben (2016: 205-218). La vía disonante de la poesía de Moscona podría adscribirse, en su carácter conflictivo, a la primera. La vía asonante se saldría sin embargo de ese esquema, regresando a la poesía premoderna en busca de algunas soluciones para el siglo xxi.

En esta vía asonante de Moscona, la aspiración erótica y trascendente no conlleva una experiencia de aniquilación y divorcio con lo real, sino de concilio; una armonía en la que es posible invocar al sujeto anhelado (Dios, amante o poesía) desde la fe en su poder salvífico. Frente a la distancia amenazante de la Biblia y el hueco trascendente postnietzscheano, un libro como *Ansina* (2013) vehicula a través de la tradición popular una idea cotidiana de lo sagrado. Escrito en sefardí, con algunos fragmentos intercalados en castellano, *Ansina* mezcla los tiempos que van de una a otra lengua, sin ofrecer una traducción (como hizo Gelman en *Dibaxu*), sino tan solo un glosario final. Y lo hace, como la propia poeta declara, con la voluntad de mantener “la connotación lúdica del asombro co-

loquial” (11), entregándose al candor de la poesía amorosa que nos legó la tradición oral del Medioevo. Este candor impregna la dicción de unos poemas que no dejan, sin embargo, de dar cuenta del presente. Agitados por la cuchara de palo del sefardí, los huertos de las viejas coplas se entremezclan con el imaginario místico judío, las lecciones rabínicas y algunas referencias esporádicas a la cultura política, artística y científica del siglo xx. La naïvité adquiere nuevas proyecciones en poemas como “Embroyo en Fortaleza”, donde se alude a la división territorial del cuerpo del amado: “avlo de tu puerpo / ma un puerpo politiko / organizado / en payises / ke kultivan / tayos para alevantar / la lingua // este escritiko avlar keria / de todo eyo / ama solo avla de ti” (24-25).

Las revelaciones que protagonizaran la poesía profética de *El árbol de los nombres* reaparecen ahora en *Ansina*, respondiendo a la contemplación del milagro con un desconcierto llano, tierno y levemente humorístico. Moscona se nutre en este punto de la poesía judía medieval de la península ibérica, de la mística de san Juan y santa Teresa y de las coplas sefardíes de tradición oral (siglos xviii-xx). Propone otra manera de decir que fue y sigue siendo en este libro: un decir de esta manera, *ansina*. En el poema “Un bomboniko” se recurre al dibujo de un círculo a compás para ilustrar la paradoja de la eternidad que aloja un centro vacío: “mira el ojo vazío / blanko: / se topa / al centro de lo kreado / avre se avre” (22). Ese círculo preserva lo sagrado igual que el Talmud teje una trama alrededor de la Torá, para protegerla sin tocarla. O igual que el poema rodea al amor y se pierde:

el amor eterno
no es bomboniko de dulsor
no alevantes el lapis
i sirkula

lo mejor del amor
es no saver la ora
despertar a la notchada
kitar el lapis
meldar lo escrito
kon la kavesa en blankos
echarse anriva un trapo
abajar la kalezika
sin saber del todo ande vas (22-23)

Juan Andrés García Román: la aspiración al absoluto y su paradoja cómica

Al sefardí y a la poesía premoderna recurre también una serie de poemas escritos en el año 2005 por Juan Andrés García Román⁸, que permanecen inéditos y serán incluidos próximamente dentro de *Poesía fantástica (antología 2007-2019)*⁹. La candidez amorosa de las coplas orales es recuperada en estos textos junto con el mundo al que pertenecen: el del hogar de antaño (el pabilo de aceite, el cántaro, la salamanquesa) y el del erotismo místico (la llave, la cierva, la llama, la almendra, el bosque). De forma explícita, esa candidez implica un regreso no solo al pasado lírico y de la lengua, sino también al biográfico: “Tus palavras, palavras antiguas, / me tornan un niño / djugando en el djardino”. La fantasía infantil es aquí una forma de aproximarse a Dios y al amor, en un baile de miedo y ansia. Pueden leerse en los poemas algunas concatenaciones de imágenes que injertan su factura neobarroca en mitad de lo que parece una letrilla premoderna, pero hay sobre todo un cruce entre la fortuna metafórica de las canciones populares de ayer y la imaginación abstracta y levemente surreal de nuestro presente:

Mus kambiamos la kolor
de nuestros ojos,
de un kantaro a otro kantaro
sin ke si pierda gotika.

8 Juan Andrés García Román (España, 1979) es poeta, traductor y doctor en literatura por la Universidad de Granada. Ha publicado, entre otros muchos, poemarios como *El fósforo astillado* (2008), *La adoración* (2011) o *Fruita para el pajarillo de la superstición* (2017). Es traductor asimismo de la obra de Rilke, Hölderlin o Lovecraft, y responsable de una antología panorámica de la poesía romántica alemana: *Floreced mientras* (2017).

9 Los poemas de esta colección fueron previstos originalmente para su publicación en *La Garúa*. El manuscrito de los inéditos que pervivieron ha sido facilitado por el autor y de él proceden todas las citas sin referencia en adelante. Están escritos en ladino, aunque pueden observarse algunas variantes ortográficas inexistentes como “zierva” (por “sierva”) o “pesh” (por “peşe”), que evitan posibles malentendidos a los hispanohablantes o pueden ser considerados simplemente como licencias poéticas.

A alguien podría sorprenderle la brevedad, por momentos fragmentaria, de estos textos dentro de la obra de un autor que ha tendido al poema extenso. Más allá de su escritura temprana, los poemas se presentan como desgajados de una unidad mayor de la que serían el único rastro. Constituyen así la simulación de una ruina, la de las “palabras / ermozas i antiguas” que “van dizyendo aora” los que allí estuvieron, en el pasado remoto del amor y de la lírica. Los textos se suceden a través de un triple asterisco que los concatena y que permite su lectura complementaria como vestigios populares y como fragmentos románticos. De hecho, no resulta extraña esta recuperación de la lírica popular en un poeta que ha ido evolucionando en sus últimos libros hacia lo que él mismo denomina neorromanticismo, con su correspondiente revisión de la idea de folk. Por la vía de una *naïvité* premoderna de corte popularista y lejos del desengaño, los inéditos en sefardí parecen ofrecer una visión reconciliadora del amor y lo sagrado, que sería a su vez portadora de la posibilidad de la palabra.

No es esa, sin embargo, la dirección que sigue la mayor parte de su poesía. En plena crisis del confesionalismo, su obra ha tendido más bien a una exacerbación sentimental que reformula el concepto de cursilería, como también viene haciendo durante los últimos años la poeta valenciana Berta García Faet. No hay intimidad emocional sino exceso en unos poemas que persiguen la ingenuidad de los versos bucólicos pero derivan a menudo hacia la tragicomedia o el ridículo, que regresan a la fundación mítica del yo sensible para saturarla.

Más que una desmitificación del yo sensible, la saturación que emprende García Román parece afrontar de forma conflictiva lo que Adorno denominó en sus *Notas sobre literatura* como “desfallecimiento del mito”. Para Adorno, la poesía que apuntaba al “puro nombre”, a un más allá del concepto, verá frustrada su búsqueda en los últimos poemas de Hölderlin, produciéndose una dislocación de su sintaxis y también de su capacidad de nombrar¹⁰. “Todo gran poema tendería así —como señaló Lacoue-Labarthe— hacia una figura absolutamente paradójica, considerando que no se sostendría sino a partir

10 Así lo señala el ensayo “Parataxis”, lectura des-romantizada del poeta alemán donde Adorno llega a afirmar que la poesía padece una “disociación constitutiva”: su nombre ha dejado de nombrar (1992: 109-149).

de la falta de aquello que debería soportar” (2007: 64). La poesía de García Román (traductor él mismo de Hölderlin) se remonta a este desfallecimiento, a esta des-figuración del mito, con la voluntad de revertirlo, de llevar a cabo un reencantamiento de la lírica.

La retirada de la figura dejó una ausencia que el poema insiste en señalar y que un libro como *Fruta para el pajarillo de la superstición* (2017b) trata de remediar por la vía de un nuevo popularismo. Para explicar dicha poética, podemos remitirnos a la introducción de *Floreced mientras. Poesía del Romanticismo alemán*, donde el autor describe un paradigma del mundo como acción, como un hacerse o un *poiein*, que convertiría a la poesía en su principio rector (2017a: 12-13). Y sin embargo, contradictoriamente, este hacerse no concluye nunca su tarea, lugar donde confluyen el Romanticismo y la vanguardia, hermanados al fin por lo que son incapaces de hacer: el texto (22).

Si el mito fue durante el siglo XIX la clave para fundar una comunidad nacional, su restauración parece apuntar ahora a la posibilidad de un nuevo ser en común, que apela al pueblo, no como depositario del espíritu de la nación sino como espacio de pervivencia de los valores rurales. En ellos se encarnaría un pasado ideal, que se evoca unas veces con nostalgia desmedida y otras sin poder evitar la mueca, como si el poema fuera consciente del patetismo de su empeño. Por otro lado, como señala el propio poeta en su antología del Romanticismo alemán, “el embeleso por el pasado, incluso el tan querido pasado medieval, monástico y de cuentos y de hadas, es en realidad una aspiración futura. Una aspiración que es paradójicamente progresista, democrática” (2017a: 37).

Ya en *La adoración* (2011), el absoluto no es tanto una presencia como una aspiración. Se diría, de hecho, que esa aspiración es el pegamento del amasijo moral que conforma el poemario y la razón de ser de una especulación estética que posterga su objeto, lo proyecta a un horizonte en movimiento, se nutre de la expectación permanente de algo que en realidad no puede realizarse. Así, los judíos esperan la llegada del Mesías, los peregrinos caminan hacia el lugar de lo sagrado, las comunidades trabajan al servicio de la utopía y el enamorado busca a su amada. No es extraño, por ello, que en este último caso el enamorado recurra a un *shepa*, o sea, a un guía hacia la altura, hacia un destino sublime y trascendente. La contracara, se diría, de Virgilio acompañando al poeta en su descenso a los infer-

nos. Y, sin embargo, incluso la presencia del absoluto como amenaza (su manifestación apocalíptica en forma de meteorito que llegará para destruirnos) es formulada en tono de parodia, como un deseo grotesco¹¹. En realidad, toda obra de García Román mantiene una cómica relación paradójal con el absoluto: con el amor y la poesía en *El fósforo* y, a partir de ese libro, más explícitamente con lo sagrado y el origen perdido (la infancia, lo rural, la tradición). Paradójal, porque es su ausencia lo que sostiene en pie el ímpetu de los poemas. Cómica, porque dicho ímpetu parte siempre de un exceso, una torsión, una estilización anacrónica.

Podría entenderse que esa misma paradoja alimenta el uso que hace su poesía de la rima a partir de *La adoración*. En *El final del poema* (1996), Giorgio Agamben afirma que el último verso es responsable de la crisis decisiva de un poema, es el lugar donde se juega su consistencia. Por su explicitación de la disyuntiva entre sonido y sentido, solo el encabalgamiento distingue a la prosa de la poesía. ¿Qué sucede entonces con el último verso, el único que no puede estar encabalgado porque clausura el poema? ¿Se produce una fusión final entre sonido y sentido? ¿O quedan ambos separados para siempre, dejando detrás un espacio vacío en el que, como dijera Mallarmé, nada habría tenido lugar excepto el propio lugar?¹² En una especie de “conspiración teológica del lenguaje”, señala Agamben, el poema es como un *katechon*: lo que retiene la palabra del Mesías (2016: 256-257). Y, sin embargo, ni siquiera en los poemas más popularistas de *Fruta para el pajarillo de la superstición* (los que aún parecen creer en la posibilidad de nombrar) se da una coincidencia plena entre sonido y sentido. La rima va y viene, evidenciando su separación y coqueteando al mismo tiempo con la posibilidad de un cantáble que hiciera popularizables a los poemas.

Frente a la hondura del Romanticismo metafísico, la estética que resignifican estos poemas es de una voluntaria ligereza y se apropia

11 El símbolo apocalíptico es tan relevante en la última poesía de García Román que, en el año 2014, publicó una *plaque* titulada *Y los poemas del meteorito y otros poemas*, que incluye “Una profecía natural”, texto cuyo cataclismo culmina en la promesa de mundo nuevo. Estos poemas pasarían a formar parte posteriormente, en una versión corregida, del libro *Fruta para el pajarillo de la superstición*.

12 “Rien / n’aura eu lieu / que le lieu” (Mallarmé 1969: 10, II).

del imaginario fosilizado del XIX como si fuera una colección de “cromos sacados de una caja de latón” (27). Así, en estos versos de “El ramo”, leemos:

Lo que los poetas románticos no saben
 es que ellos mismos,
 y los otros también, son flores secas
 de un ramo en la alcoba de una viuda
 y que el capullo que no ha abierto
 y en cuya cabeza depositan todas sus esperanzas
 estilísticas nunca va a abrir,
 que el cosquilleo de la brisa
 es solo el rumbo de una mosca en la nuca.

No lo saben, pero lo sabrán
 esta misma noche,
 cuando la viuda salga a la chirriante puerta
 y los coloque, junto a otros trastos,
 bajo las estrellas que no paran
 de crecer (2017b: 16-17).

Si alguien inspirase estos poemas, sería Talía, la musa simultánea de la comedia y la poesía bucólica. En este punto se cruzan el ejercicio caprichoso de la poesía, su feliz ligereza y un ludismo irredento de carácter libertario. Y eso aunque “entrañe un cierto vacío” (2017a: 30), el mismo vacío que deja la caída de todo último verso. Quizás el único absoluto que anuncia el Apocalipsis sea el de la nada. Aunque lo anuncie de forma jocosa.

Desde experiencias históricas y estéticas muy diferentes, Myriam Moscona y Juan Andrés García Román emprenden una hibridación radical del acercamiento a lo sagrado. Moscona reescribe la sensualidad de la tradición mística partiendo de dos vías opuestas: la violencia visionaria de la tradición apocalíptica y la posibilidad de conciliación desde la fe en el poder salvífico del amor. Juan Andrés García Román incursiona brevemente en el sefardí persiguiendo la vocación lúdica del asombro popular y el candor de las coplas orales. Desde un Romanticismo exasperado por el siglo XXI, sus últimos libros regresan al imaginario fósil de la lírica premoderna y a la fundación mítica del yo sensible para saturarlos. Mantienen, en todo momento, una relación paradójica y humorística con el absoluto.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. (2003 [1958-1965]): *Notas sobre literatura. Obras completas, volumen 11*. Traducción A. Brotons Muñoz. Madrid: Akal.
- AGAMBEN, Giorgio (2003 [1995]): *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Traducción A. Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos.
- (2016 [1996]): *El final del poema. Estudios de poética y literatura*. Traducción Edgardo Dobry. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BARRERA, Ámbar (2015): “Parusía de los muertos: un país sin justicia” (reportaje y entrevista a Pablo Piceno y Mariana Rodríguez), *Lado B*, 30 de septiembre. <<https://ladobe.com.mx/2015/09/parusia-de-los-muertos-en-un-pais-sin-justicia/>> (01/07/2017).
- BAZZICALUPO, Laura (2016 [2010]): *Biopolítica. Un mapa conceptual*. Traducción de D. García López. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- BENGTSON, Josef (2016): *Explorations in Post-Secular Metaphysics*. New York: Palgrave Macmillan.
- CHAPA, T. (1996): “La expresión del erotismo femenino en la poesía de Coral Bracho y Myriam Moscona”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 1, n.º 2, pp. 43-50.
- DALMARONI, Miguel (2001): “Juan Gelman: Del poeta-legislador a una lengua sin estado”, *Orbis Tertius*, año 4, n.º 8, pp. 1-15.
- ESPOSITO, R. (2006): *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Traducción C. Molinari. Buenos Aires: Amorrurtu.
- FIDALGO LAREO, Pablo (2015): *Tres poemas dramáticos*. Cáceres: Ediciones Liliputienses.
- FOUCAULT, Michel (2007 [1976]): *Historia de la sexualidad, I. La voluntad de saber*. Traducción Ulises Guiñazú. Ciudad de México/Buenos Aires/Madrid: Siglo XXI.
- GARCÍA ROMÁN, Juan Andrés (2008): *El fósforo astillado*. Barcelona: DVD.
- (2011): *La adoración*. Barcelona: DVD.
- (2014): *Los poemas del meteorito y otros poemas*. Madrid: Arrebato Libros.
- (ed.) (2017a): *Floreced mientras. Poesía del Romanticismo alemán*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2017b): *Fruta para el pajarillo de la superstición*. Valencia: Pre-Textos.
- GOLDNADEL, Gilles-William (2004): *Les Martyrocrates: dérives et impostures de l'idéologie victimaire*. Paris: Plon.
- KARPIK, Lucien (2004): “Être victime, c'est chercher un responsable” (entrevista), *Le Monde*, 22-23 de agosto, s/p.

- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (2007 [2002]): *Heidegger: la política del poema*. Traducción J. F. Megías Flórez. Madrid: Trotta.
- LINDSTROM, Naomi (2017): “La pérdida y la destrucción en la poesía visionaria de Myriam Moscona”, *Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, n.º 7, pp. 33-44.
- MALLARMÉ, Stéphane (1969 [1897]): *Un Coup de Dés Jamais N’Abolira le Hasard*. Paris: Gallimard.
- MORAÑA, Mabel y SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (eds.) (2014): *Heridas abiertas: Biopolítica y representación en América Latina*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- MOSCONA, Myriam (1992): *El árbol de los nombres*. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco/Cuarto Menguante.
- (2015): *Ansina*. Madrid: Vaso Roto.
- NEGRI, Antonio y HARDT, Michael (2002 [2000]): *Imperio*. Traducción Alcira Bixio. Barcelona: Paidós.
- PARRA, Nicanor (1996): *Hojas de Parra*. Santiago de Chile: CESOC.
- (2006): *Obras Públicas*. Santiago de Chile: Fundación Centro Cultural Palacio de la Moneda.
- (2011): *Obras completas y algo más*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- PICENO, Pablo (2015a): *Parusía de los muertos*. Ilustraciones de Mariana Rodríguez Fernández. *Enter Magazine*. <<https://es.scribd.com/document/283294366/Parusia-de-Los-Muertos>> (consulta: 01/07/2017).
- (2015b): “La casa del cuerpo de los condenados”, *Tiempo en la Casa* (suplemento de la revista *Casa del Tiempo*), UAM, n.º 15, abril, pp. 1-12. <http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/15_abr_2015/TiempoenlacasaNo15_abr2015.pdf> (consulta: 01/07/2017).
- RANCIÈRE, Jacques (2014 [2011]): *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Traducción M. Manrique y H. Marturet. Santander: Shangrila.
- RODRÍGUEZ-GAONA, Martín (2015): “La historia la escriben los vencedores pero la narran los vencidos”, en Pablo Fidalgo Lareo. *Tres poemas dramáticos*. Isla de San Borondón: Ediciones Liliputienses, pp. 16-20.
- URIBE, Sara. *Antígona González*. Oaxaca: Sur+Ediciones. Consultable en *Poesía Mexa*. <<https://poesiamexa.files.wordpress.com/2016/06/antc3adgona-gonzc3a1lez.pdf>> (consulta: 01/07/2017).

- VERGARA, Gloria (2009): “Vísperas del agua. El erotismo y lo sagrado en Myriam Moscona”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 15, n.º 14, pp. 63-70.
- VILLEDA, Karen (2017): “¿Me ayudarás a levantar el cadáver? Diálogo con Sara Uribe”, *Nexos. Cultura y vida cotidiana*, 16 de febrero. <<https://cultura.nexos.com.mx/?p=12147>> (consulta: 01/07/2017).