05
Editorial. Capturar la gota de agua: la figura del yo frente a la escritura
Carolina López Fic
y Leticia Millán Fanconi

11
El espacio de los espejos: Antonio Gamoneda a través de sus poéticas explícitas. Un análisis temático
Daniel Ramos Martínez

33
Keijirō Suga y la Tierra Abierta postnuclear
Julia Jorge

47
«El duelo y el amor son una única y misma cosa en mi cabeza»: sobre la aplicabilidad de la teoría del Eros de Anne Carson a la novela *Perderse,* de Annie Ernaux
Tania Hernández González

Editorial. Capturar la gota de agua: la figura del yo frente a la escritura

Carolina López Fic
Leticia Millán Fanconi
Universidad Complutense de Madrid

CC BY

El poeta francés Francis Ponge (1899-1980) desarrolla una obra en la que no quedan claros los límites entre crítica y creación literaria. En su libro más conocido, *Le Parti pris des Choses* (1942), el autor reúne una serie de poemas en prosa que describen diferentes objetos cotidianos, y, al mismo tiempo, expresan las reflexiones poéticas del escritor. Defensor de la incompletitud del poema y partidario de mostrar los distintos momentos de creación literaria, Ponge tuvo que dejar fuera de su primera publicación una serie de anotaciones y comentarios, que formaban parte de susborradores originales.Aunque el poeta valoraba estas dudas y reflexiones perdidas entre líneas, el director de Gallimard tenía una idea diferente de cómo debía recibir el público *Le Parti pris des Choses*.

Esta decisión de Jean Paulhan, editor de Ponge, no impidió que el poeta abundara en el trabajo de revisar y anotar sus ideas acerca del lenguaje poético y el proceso de creación literaria. Así, ha llegado a nosotros una extensa red de cuadernos en los que se plasman distintos aspectos del proceso de invención con un carácter marcadamente íntimo y, a menudo, desordenado o incompleto. En uno de estos textos, «Je lis Montaigne…», Ponge compara las ideas con gotas de agua y describe mediante esta comparación la sucesión continua e inaprensible de pensamientos que experimenta. Cuando una de estas ideas-gotas genera un interés especial en el poeta, surge la voluntad de ralentizar la corriente de pensamiento con el fin de observar en la quietud un fragmento y guardarlo del olvido. Debido al carácter veloz, inestable y huidizo del agua que corre en el espíritu humano, esta operación solo puede llevarse a cabo mediante la palabra y el juego retórico. La comparación del pensamiento con el fluir del agua, la idea con la gota sirve, en este caso, para explicar el difícil deseo del autor de ralentizar la sucesión de ideas mediante la creación literaria.

Recientemente, en *La situación y la historia. El arte de la narrativa personal* (2023), Vivian Gornik también ha recurrido a la imagen del agua para describir su proceso de creación literaria. En este caso, la autora se representa en una balsa castigada por la «arremetida desbocada de [su] propia corriente interna». El análisis de los acontecimientos vitales desde la mirada creativa de la escritora permite un distanciamiento fundamental para convertir en ficción las experiencias personales: la escritura convierte la corriente en una

situación aprehensible y es posible encontrar entonces un tono, una sintaxis y un personaje adecuados para afrontar, finalmente, la ola inabarcable de la vida diaria.

El personaje-narrador de la narrativa autobiográfica desarrollada por Gornik es capaz de surfear unas aguas en las que el yo no mediado se hundiría, precisamente porque se configura como una bisagra que articula el distanciamiento del yo biográfico con la situación vital. Este desapego es fundamental para que surja una historia y un sentido que vayan más allá del individuo, hasta alcanzar al lector.

Gornik y Ponge evidencian la resistente y complicada red que configuran la creación y la crítica al entrelazarse. Para abordar este tejido podemos recurrir a las poéticas de autor o poéticas explícitas, aquellos textos en los que los escritores reflexionan sobre su proceso creador, sus escritos, las tendencias literarias de su tiempo o el hecho literario. Como nos recuerda Isabel González Gil en«Entre crítica y creación: el espacio de las poéticas de autor en las antologías contemporáneas de poesía» (2020), estas aportaciones adquieren formas diversas: aunque las encontramos a veces en la propia obra literaria de los escritores, es frecuente observarlas también en soportes paratextuales, es decir, en cartas, diarios, cuadernos, anotaciones, prefacios, manifiestos o entrevistas. Situadas a menudo entre la literatura y la teoría, el carácter fragmentario de algunos de estos textos no desmerece su valor hermenéutico; y los artículos de este nuevo número de *Ala Este. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* evidencian el interés creciente por ellos.

En este cuarto volumen, tres autores se preguntan cuál es el papel del yo y de la escritura ante los sucesos que marcan la existencia y tratan de resolver esta cuestión mediante el análisis de obras pertenecientes a la literatura contemporánea. En esta línea, es pertinente recuperar las apreciaciones de Lorena Scarano en *Vidas en verso: autoficciones poéticas* (2015): ya sea desde el ejercicio de un autobiografismo o desde la expresión de un yo lírico, hallamos en el corpus estudiado por los tres autores de los artículos de este número diversas voces que se erigen como testigos de su momento vital e histórico. La escritura se ofrece como un espacio de exploración que permite a los escritores reclamar su lugar como espectadores y experimentadores de su realidad.

El volumen nos sumerge, por un lado, en el estudio de las poéticas explícitas y, por otro lado, en el análisis de la configuración del yo en la poesía contemporánea y en la narrativa autobiográfica. En el primer artículo, «El espacio de los espejos: Antonio Gamoneda a través de sus poéticas explícitas. Un análisis temático. », Daniel Ramos Martínez identifica cinco núcleos temáticos presentes en los textos teóricos de Antonio Gamoneda y analiza, a través de ellos, las ideas del poeta sobre la creación literaria, la naturaleza genética de la poesía y los vínculos que establece esta con el pensamiento político. A continuación, Tania Hernández González, en «"El duelo y el amor son una única y misma cosa en mi cabeza": sobre la aplicabilidad de la teoría del Eros de Anne Carson a la novela *Perderse* de Annie Ernaux», analiza el juego autobiográfico de la obra de Annie Ernaux, empleando para ello unas herramientas críticas extraídas del ensayo *Eros dulce y amargo.* La confrontación de las distintas definiciones de *Eros* desarrolladas por las dos autoras alumbra en este artículo el camino que lleva al lector desde la vivencia particular del amor a la teoría erótica en clave sociológica del mundo contemporáneo. Por último, Julia Jorge, en «Keijirō Suga y la

Tierra Abierta postnuclear», se adentra en la poética del escritor japonésdesde su construcción del paisaje. La autora observa con especial atención los lugares creados en el poema «Tierra abierta» para ilustrar la forma en la que Suga analiza el presente y utiliza el texto como espacio donde lo humano queda redimensionado, permitiendo así un nuevo vínculo del hombre con el espacio que habita.

El pensamiento es fugaz, cada una de las corrientes de la mente existe durante un instante antes de apagarse. El ejercicio de escritura, ya sea crítico o creativo, posibilita la permanencia en el tiempo de algunas gotas que brillaron fugazmente en nuestro espíritu. Estamos muy agradecidas de que este proyecto, creado hace cuatro años por Eva Ariza Trinidad, continúe. *Ala Este* se ha configurado como una revista de Teoría de la Literatura y creación literaria, un espacio plural donde podemos compartir nuestros papeles mojados.

El espacio de los espejos: Antonio Gamoneda a través de sus poéticas explícitas. Un análisis temático

Daniel Ramos Martínez
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Este trabajo pretende estudiar las poéticas explícitas del poeta Antonio Gamoneda desde el punto de vista del contenido, basándose en las últimas propuestas teóricas al respecto, con el fin de llegar a conclusiones relevantes para el ámbito de los estudios literarios. El autor, pese a su reticencia a participar en el mundo intelectual, posee una relativamente abundante producción ensayística en forma de textos breves, entrevistas y charlas. A través del análisis exhaustivo de estos materiales se han identificado cinco núcleos temáticos fundamentales que serán desarrollados en el presente artículo: el origen del pensamiento poético, el acto de creación, la relación poesía-muerte, la poesía como no-ficción y la relación de la poesía con la política. A través de esta investigación, se propone al lector una manera distinta y productiva de acercarse al pensamiento y a la obra del poeta leonés. Asimismo, el trabajo plantea una reivindicación de su poética en el contexto literario-sociológico actual.

Palabras clave

Antonio Gamoneda
Poéticas explícitas
Poesía
Poética

Abstract

This paper aims to study poet Antonio Gamoneda's explicit poetics from the point of view of content, based on the latest theoretical proposals in this regard, in order to reach conclusions relevant to the field of literary studies. The author, despite his reluctance to participate in the intellectual world, has a relatively abundant essay production in the form of short texts, interviews, and talks. Through the exhaustive analysis of these materials, five fundamental thematic nuclei have been identified and will be explained in this article: the origin of poetic thinking, the act of creation, the poetry-death duality, poetry as a non-fiction genre and the connection between poetry and politics. Through this research, the reader is offered a different and productive way of approaching Antonio Gamoneda's thinking. Likewise, the work proposes a vindication of his poetics in the current literary-sociological context.

Keywords

Antonio Gamoneda
Explicit poetics
Poetry
Poetics

CC BY

1. INTRODUCCIÓN: MARCO TEÓRICO Y ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS

En 1973, Walter Mignolo reivindicó por primera vez la pertinencia de los textos autopoéticos para la esfera de los estudios literarios. Hasta entonces, y pese a que la cantidad de manifiestos y poéticas personales era significativamente abundante en el panorama literario, el ecosistema académico se había mostrado reticente a valorar su utilidad real, probablemente debido a la prevalencia de la *muerte del autor.* El polémico pensador postmoderno Gianni Vattimo propuso en 1993 una estética heideggeriana en su libro *Poesía y ontología,* donde aborda la cuestión de las poéticas en un siglo XX plagado de actos de «toma de posición teórica» [Vattimo, 1993: 47]. Aquí encontramos por primera vez el término *poéticas explícitas*, el cual sería retomado ya en nuestro siglo por la profesora Badía Fumaz. Estas comprenderían, según la autora, todos aquellos textos (orales o escritos) en los que un autor refleja de manera expresa sus ideas acerca de temas relacionados con el arte, la poesía, el acto de creación y otros similares. En esta categoría entrarían tanto textos públicos (ensayos independientes o reunidos en volúmenes, artículos de prensa, conferencias, lecciones, prólogos a obras propias o ajenas, entrevistas, reportajes…) como privados (diarios, cartas, anotaciones, conversaciones con amigos…) [Badía Fumaz, 2018a: 106-108]. Badía Fumaz lleva a cabo una labor vertebradora de estas teorías para expandir el campo de investigación. Integra, asimismo, las terminologías empleadas por diferentes autores del ámbito hispanohablante. Investigadores de España y Argentina han trabajado en esta área durante décadas. Autores como Pilar Rubio Montaner [1990], Arturo Casas [2000], Adriana de Teresa Ochoa [2002], Laura Scarano [2017], María Clara Lucifora [2015] o María Julia Ruíz [2018] son algunos de los ejemplos más relevantes.

El número de monografías, tesis doctorales y estudios interpretativos dedicados a la obra de Antonio Gamoneda, poeta nacido en Oviedo en 1931 pero que reside en León desde los dos años, es notablemente elevado. Algunos estudiosos como Miguel Casado [2004], Túa Blesa [2009, 2014] o Carmen Palomo [2007a] propusieron en su momento una aproximación holística a la obra de Antonio Gamoneda, que incorporara y relacionara sus poéticas explícitas con su poesía —no en estos términos, pero sí con la idea de

base—. Los versos de Gamoneda no pueden entenderse de manera aislada y descontextualizada. Lo biográfico en Gamoneda «atraviesa la obra [...] como corriente subterránea que sin cesar la nutre, crea estratos y tiende hilos entre sus poemas, opera como un extraño sistema de ecos y sugerencias, de perturbaciones y luces» [Casado, 2004: 581]. Precisamente en esta línea de pensamiento se inserta este artículo. A través de la exploración de las distintas temáticas presentes en sus poéticas explícitas se pretende desentrañar las claves que permitan al lector desenmarañar ese tendido de hilos al que hace referencia Casado.

Las poéticas explícitas como género literario poseen unos rasgos mínimos de tipo formal y temático cuya presencia es esencial [Badía Fumaz, 2018b: 619]. De manera resumida, serían los siguientes:

- Autor creador: para que un texto sea considerado poética explícita, este debe haber sido escrito por un autor con renombre en el campo de la literatura: «Dado que [...] surgen habitualmente de forma posterior a la producción literaria, [...] fundamentan su interés en la vinculación de ese texto ensayístico con el nombre de un autor literario ya reconocido» [Badía Fumaz, 2015: 164].
- Contenido limitado: la temática de las poéticas explícitas ha de ser necesariamente literaria ya que el autor es tanto creador como objeto partícipe de la reflexión. Sin embargo, dentro de este contenido, la variedad puede ser enorme. Las líneas temáticas principales serían la naturaleza de la propia poesía y el acto de creación [*Ibidem*: 165].
- Individualidad: el emisor realiza una introspección, por lo que sus reflexiones tendrán un carácter individual y no universalista [2018b: 623].
- No anonimia: este rasgo puede deducirse del primero. Ya que se trata de un autor reconocido, una poética explícita anónima carecería de sentido [*Idem*].
- Prosa: la forma del lenguaje en las poéticas explícitas es, casi siempre, la prosa expositiva. Esto se debe a la ya destacada no-ficcionalidad de estos textos [*Ibidem*: 624].

La pregunta que surge casi por obligación al abordar las poéticas explícitas de un autor es la anteriormente formulada: ¿por qué motivo y con qué autoridad un escritor decide teorizar sobre su propia obra y sobre la literatura en general? Lo cierto es que se podría extraer una respuesta prácticamente única para cada uno de ellos. Antonio Gamoneda, poeta provinciano y figura aislada, ha transitado durante toda su trayectoria por los caminos del «no saber», que llevan inevitablemente a una encrucijada: hablar y cumplir con la humana necesidad de ser escuchado o callar y renunciar al error, pero también al reconocimiento. El autor se ha mostrado siempre reticente a participar del circo mediático. Sin embargo, no han sido pocas las ocasiones en las que se ha pronunciado sobre su propia obra; en realidad, esta disyuntiva nunca llegará a resolverse. Podría hallarse una posible explicación en su teoría del conocimiento poético, que se verá más adelante: «Yo no sé lo que sé hasta que no me lo dicen mis propias palabras. Es algo instintivo, no está premeditado, hay que contar con la propia vivacidad de las palabras» [Gamoneda, 2008a: 3' 59''–4' 22'']. En una charla con Miguel Casado en 1993 decía lo siguiente:

> Cuando un poeta habla de su poesía, supongo que está hablando de lo que desearía hacer, de lo que no logró. No me parece muy esclarecedor que el poeta hable de su poesía. Pero también existe una necesidad, quizá vanidosa, de hablar. Y yo trato de salir al paso de ello, advirtiendo que estoy en plena oscuridad, lleno de inseguridades [Palomo García, 2007b: 114].

En este pequeño comentario pueden identificarse varios aspectos interesantes que remiten directamente a la cuestión que se pretende debatir. Por un lado, Gamoneda duda de la utilidad de las poéticas explícitas como mecanismo interpretativo de la obra de un autor. Por otro, reconoce que, a pesar de esta circunstancia, continúa expresando su poética personal aun cuando es consciente de su propia limitación. Esta aparente contradicción se debe, como él mismo apunta, a una necesidad «vanidosa» de expresarse. Consciente de este comportamiento incoherente pero humano al fin y al cabo, el escritor hace uso, en forma de advertencia al lector, de la modestia —falsa o verdadera— para salvar dicha paradoja. Y es que no es nada extraño encontrarse con avisos, notas previas, adendas o cautelas que ponen en alerta al lector al inicio o al final de sus textos ensayísticos, discursos, charlas y conferencias.

En referencia a la inutilidad de las poéticas explícitas como aparato de interpretación, Gamoneda reflexiona, además, sobre una cuestión mencionada antes: ¿son estas previas o posteriores a la obra literaria? En el anterior comentario, cuando dice «Cuando un poeta habla de su poesía, supongo que está hablando de lo que desearía hacer, de lo que no logró», está implícitamente respondiendo a esta pregunta. Sin embargo, no se trata de una respuesta esperable ni al uso; sugiere que existe una doble naturaleza en estos textos, de modo que serían a posteriori porque su producción tiene lugar tras haber adquirido el autor cierta fama y renombre, pero a priori en cuanto que textos que se refieren y hablan de una hipotética obra ideal que está o no por llegar. Quizás la propia naturaleza de la escritura produzca esta circunstancia; quizá el poeta, como el perfeccionista, sienta siempre que la obra sobre la que él mismo o ella misma habla es en realidad un proyecto inalcanzado e imposible.

Volviendo al tema de la autoridad, existen opiniones dispares acerca del grado de pertinencia de las poéticas explícitas como reflexión acerca de temas literarios por aquellos que se dedican a escribir poesía y no por aquellos que se dedican a estudiarla. ¿Son acaso los críticos y los investigadores las únicas personas habilitadas para formular consideraciones teóricas sobre estos temas? ¿Es la interpretación del poeta la única que debe considerarse válida? Antonio Gamoneda ha hablado al respecto de esta cuestión en algunas ocasiones:

> Yo no soy un hombre «de pensamiento»; quiero decir de pensamiento especializadamente informado y provisto de método; mi única credencial, mejor o peor conseguida, es la de poeta. Quedamos por tanto en que yo no tengo un pensamiento [...], sino simples ocurrencias, y en que algunas de estas ocurrencias han llegado a convertirse en convicciones [1997: 9].

En realidad, la función social característica de las poéticas explícitas es la legitimación del trabajo propio dentro del campo literario. A través de la explicación de los procesos de

creación y de las convicciones que conforman el pensamiento estético del autor, la propia obra parece justificarse, siguiendo la línea de Vattimo, en un escenario artístico-social en el que la teoría es cuestión fundamental e indispensable [Badía Fumaz, 2018a: 105]. Gamoneda podría estar en cierto modo, entonces, excusando su intromisión en un ámbito que no siente como propio, pero en el que ha terminado por desarrollar su particular pensamiento teórico. En este artículo, no obstante, defendemos la pertinencia de sus poéticas explícitas por sí mismas (como parte de su producción) y en relación con su obra literaria, tal y como se explicó más arriba.

2. NÚCLEOS TEMÁTICOS FUNDAMENTALES

2.1 Origen y naturaleza del pensamiento poético

¿De dónde y cómo surge la voz poética, la necesidad de expresarse en un lenguaje distinto al de uso habitual? Para Antonio Gamoneda, la adquisición del lenguaje es aquello que dotó de humanidad al homínido primitivo. Lo cierto es que adentrarse en este terreno con la condición de poeta como única credencial resulta arriesgado, ya que ni siquiera en la propia comunidad científica existe una teoría seria que estudie su origen real. Lo que sí se sabe es que ya el *homo erectus* disponía de un aparato fonador suficientemente desarrollado como para emitir sonidos articulados y, por tanto, para poseer un lenguaje propio. Sobre esta evidencia se apoya el escritor para desarrollar una teoría que explique el origen de la palabra poética[1]. La tesis gamonediana sostiene que el lenguaje, que surge por la necesidad del homínido de nombrar aquello que tiene delante, tuvo que ser forzosamente anterior al pensamiento entendido en términos actuales:

> En el proceso de hominización, cuando el primate adquiere la postura erecta, aparece en él la capacidad de emitir fonación articulada. De esta fonación surgirá la palabra que nombra por primera vez seres, objetos, alimentos, deseos… […] La palabra hubo de ser previa al pensamiento; más precisamente: la palabra fue creadora de pensamiento [2012: 9-10, N. T.].[2]

Antes de la aparición de la palabra, las cosas tenían una existencia *objetiva*, lo que quiere decir que el pensamiento al que se refiere el poeta es, en realidad, la presencia subjetiva de las cosas en el cerebro como realidad intelectual. En el momento en que el hipotético *erectus* nombra por primera vez, aparece en él un conocimiento primario que más tarde se extenderá al resto de su realidad material. Por último, apunta Gamoneda, llegará a comunicar «motivaciones internas» [2012: 10]. Como en un efecto cascada, esta circunstancia irá evolucionando hasta llegar al *homo sapiens*, que gracias a la

1 Antonio Gamoneda se basa en los postulados de los antropólogos André Leroi-Gourhan y Stanislas Dehaene.

2 Todas las citas literales de este libro son traducciones propias, ya que fue publicado en lengua gallega y el texto original en castellano no está disponible. Sirva esta nota para evitar la repetición de «N. T.» en las citas que siguen.

fonación articulada erigirá un aparato de dimensiones monstruosas: la cultura. Si se piensa con retrospectiva, ¿no es acaso este evento el que ha determinado el porvenir de la especie humana?

Pero ¿pudo tener lugar el origen de la escritura en un tiempo muy anterior al que típicamente se ha establecido? Antonio Gamoneda considera que sí, aunque avisa de que sus opiniones carecen de rigor científico[3]. En el arte rupestre neolítico, mucho más esquemático que el paleolítico pese a ser posterior, puede estar la respuesta. Los extraños signos abstractos aparecidos en todo el mundo que datan de esa época (el poeta deja de lado las escenas de caza y representaciones figurativas) podrían ser, pese a que la comunidad científica argumente lo contrario, una preescritura de tipo ideográfico:

> Quizás, más que estas representaciones, me interesan las delineaciones abstractas neolíticas, consistentes normalmente en un trazado de series de signos o símbolos de construcción predominantemente geométrica; unidos, en algunos casos, por los extremos interiores de sus lados y exentos otros. La incógnita de estos hechos visuales fue resuelta por los científicos (no por todos, me comentan) determinando que se trata de motivos ornamentarles. No. La ornamentación no tiene sentido en la oscuridad de las cavernas. Por otro lado, la ornamentación presente en objetos —paleolíticos y neolíticos— no es formalmente asociable a la simplicidad y a la normatividad de estas delineaciones cuyo propósito es, para mí, evidentemente sígnico [2012: 13-14].

El ser humano pudo, pues, iniciarse en una escritura que —el autor no lo afirma pero lo sugiere tímidamente— pudo ser incluso una especie de *palabra prepoética*. Si efectivamente estos trazos son ideográficos, existiría la posibilidad de que llevasen consigo «significaciones poéticas», aunque esto no es de ningún modo demostrable [*Ibidem*: 15-16]. Gamoneda parte de la convicción de que aquello era, en efecto, preescritura para enunciar su teoría del primitivismo poético: como los niños pequeños, el ser humano antiguo, que ya mostraba un gusto por la danza y la música, lleva a cabo una poesía rudimentaria «cuyo significado, tanto unitario como asociado, no conocería de manera cabal» [*Ibidem*: 17].

Partiendo de este primitivismo artístico, ¿qué actos fueron los primeros en ser realmente actos poéticos? Antonio Gamoneda entiende que cuando en el homínido aparece la presencia intelectual del objeto que tiene delante y lo nombra, se está produciendo un pronunciamiento poético:

> Porque nombrar por vez primera una realidad y originar, al nombrarla, su presencia mental, constituyó —de eso no tengo ninguna duda— un acto de creación y de revelación, es decir, un pronunciamiento (primario y fundamental) poético (otra vez tendría que acudir aquí, para un prescindible, quiero pensar, realismo conceptual, al aborrecible, aunque pudiese ser necesaria, noción de «prepoesía») [*Ibidem:* 18].

3 Especialmente curiosa es la forma en que Gamoneda admite su torpeza (afirma que su hija le tuvo que corregir varias puntualizaciones científicas en las que estaba errado) y advierte al lector de que su pensamiento no es especializado, pero a la vez su tono es absolutamente taxativo.

Este pronunciamiento no sería conscientemente poético, pero sí sería un instinto natural[4]. Estamos hablando de una capacidad innata para la poesía en el género humano que comienza a revelarse en nuestros antepasados prehistóricos al igual que en los niños cuando descubren el movimiento corporal o la impostación de la voz. Los dos —tanto infantes como *erectus*— son poetas rudimentarios. Así pues, la danza o la pintura serían, según Gamoneda y a la manera horaciana, actitudes inherentemente poéticas. La teoría gamonediana tiene como base que el poeta se comporta esencialmente siguiendo el instinto humano primitivo. Más adelante se ahondará en el proceso creativo, pero antes es importante remarcar cómo es ese impulso que conduce al primer pronunciamiento poético:

> Es completamente cierto que el pensamiento poético es posterior a una representación intelectual, es decir, oral pero silenciosa, en nuestra cabeza, de la palabra, que es la que suscita el arranque poético y que lo normal [...] es que esta palabra venga conducida por una disposición rítmica que no es premeditada por el poeta, pero que sucede [2008a: 12' 29'-13' 26''].

Esta máxima, que se repite con marcial machaconería, indica que ese pronunciamiento es un pensamiento rítmico; antes de la semántica, de la ornamentación y de la voluntad está la música.

2.2 El acto de creación poética

Todo poeta tiene una forma particular de entender el proceso creativo basada, casi siempre, en su propia experiencia. Antonio Gamoneda, como figura aislada, llega a conclusiones que, si bien no son totalmente novedosas, se apartan del canon general. El poeta distingue dos tipos de lenguajes: el informativo y aquel que basa su naturaleza en la creación y la revelación, los cuales «divergen por su función y también a causa de estar regidos por "legislaciones distintas" en lo que concierne principalmente a la semántica, a la olvidada prosodia y [...] a la sintaxis y hasta a la ortografía» [2000: 160]. El lenguaje informativo en términos gamonedianos, como explica Palomo García, es aquel que funciona como un vehículo para la comunicación ordinaria, que está controlado por el poder, que está normalizado y que puede adoptar una carga sentimental y estética [2007a: 174]. Se trata de un lenguaje válido en situaciones tan diversas como en la transmisión de una noticia en un telediario, en la exposición de los hallazgos de un estudio científico, en un poema de amor o en una novela de Pérez Galdós. Este es el lenguaje, como habrá podido deducir el lector, de la propia literatura. En oposición a este existe, según el autor, un lenguaje órfico basado en la creación/revelación [Gamoneda, 2000: 161].

> Según Gamoneda [*Ibidem*: 160-163], el lenguaje poético es creación porque genera una realidad nueva, una realidad intelectual que adquiere una función superior a la comunicación y

4 No debe entenderse aquí «poesía» como «lírica» o «género literario», sino como una mirada poética basada en la dualidad ritmo/visión. Véase F. R. de la Flor, 2006, pp. 66-72 para un análisis detallado.

a la denotación pese a que estas puedan estar también incluidas. En el lenguaje informativo no surge una nueva realidad intelectiva, sino que se comunica la existencia del entorno previo a la escritura. Ahora bien, ¿de dónde viene la actividad generativa del lenguaje poético si esta no parte de la propia realidad objetiva? Como señala Palomo García, «esta premisa de Gamoneda introduce una primera inestabilidad en su discurso: si bien la palabra poética es creación, no lo es ex nihilo ni es mera ficción sino "revelación"» [2007a: 174]. La revelación es un concepto bastante etéreo y difícil de definir, pues el propio razonamiento del autor es en ciertos momentos tautológico: «La poesía es una realidad que nace al revelarse, una existencia cuya naturaleza es la revelación» [2001: 154]. Consistiría, pues, en sacar a la luz lo desconocido. De hecho, este par de términos no son de naturaleza paradójica (como podría parecer), porque lo que se está creando es la realidad intelectual del poema, que es autorreferente. La revelación, por el contrario, es la naturaleza de la propia poesía, que nace al descubrirse tras abandonar no la inexistencia, sino el territorio de lo ignoto. Sin embargo, desde un punto de vista racional, si la poesía es en esencia revelación, aquello que antes estaba oculto no podrá ser poesía. Esta paradoja la detecta Palomo García, que se pregunta «cómo puede crearse algo con la palabra a partir de ese extraño silencio previo, cuya entidad ignoramos» [2007a: 145].

Aquello que se desconoce y que es más tarde revelado en forma de poesía podría ser —el autor no lo dice, aunque sí describe el proceso— un estado prepoético en el que conviven las palabras (el lenguaje puro, vacío de significación) y la música, la rítmica. Este «plasma» lingüístico sería eventualmente excitado por un impulso musical que suscitaría el arranque poético. Más tarde, el poeta operaría en la disposición, el orden y los significados hasta que la composición adquiriese su forma final:

> En el lenguaje poético hay un impulso generativo que es de la siguiente manera: existe una especie de pulsación musical en el lenguaje y una confusísima idea de lo que vas a decir. [...] Y ese lenguaje poético, sin embargo, va a ser excitado de alguna manera por esa causa musical y, además, por las informaciones que tiene el poeta, de las que no es total ni instantáneamente consciente. Desde esa falta de conciencia [...] se produce la aparición del lenguaje [Gamoneda, 2002, en Palomo García, 2007b: 136].[5]

El ritmo en la poesía gamonediana tiene una importancia capital. Como él mismo dice: «A mí lo que me asalta por la mañana es el impulso a entrar en valores musicales, aunque sean simplemente rítmicos» [Gamoneda, Janés & Emadí, 2010: 32]. Sin embargo, no todos los poetas crean de la misma manera; algunos operan en las significaciones antes de haber escrito siquiera una línea. Esa «vigilancia», según Gamoneda, debe darse en el momento de la escritura y no antes, de forma que sucedan las tensiones más interesantes. Estas tensiones se dan entre el propio creador y su impulso, es decir, consisten en un ejercicio de «desconfianza» constante [2008b: 104]. Ante estas consideraciones podemos deducir que la poesía es eminentemente oral.

5 Entrevistado por Benito del Pliego y Andrés Fischer.

Uno de los ejemplos más utilizado por el autor es lo que Juan de Yepes denominaba «no saber sabiendo». Este concepto lo tomará el poeta leonés para explicar el funcionamiento de su proceso de escritura. Se trata del «vértigo» producido por la hoja en blanco, por la sensación de no saber lo que se sabe hasta que no aparecen las palabras para desvelarlo. Se trata de un limbo entre lo plenamente consciente y lo automático, un «pensamiento impensado» [2023: 11'' 40''–11' 44''].

Podría decirse que el principal material de la poesía de Antonio Gamoneda es el símbolo, puesto que con él se construyen las significaciones. Sin embargo, al contrario de lo que pudiera pensar el lector, aquí no se hablará de un simbolismo tradicional, cuyas formas el poeta ha rechazado repetidamente [Casado, 2004: 586]. Todo es símbolo, es decir, todo arte se fundamenta en la composición simbólica. Un símbolo, a diferencia del signo (que, según el autor, surge de un convenio social), es «una realidad en sí mismo» [1997: 11]. Gamoneda adopta una definición algo vaga y amplia que incluiría cualquier forma de comunicación poética que fuera capaz de crear realidad. El símbolo no sería, entonces, un elemento lingüístico sustitutivo de una realidad concreta, sino una realidad en sí misma. Según esta definición, el símbolo podría no tener referente exterior, podría ser totalmente autorreferente: «Si se trata ciertamente de lenguaje artístico, ocurrirá que simboliza algo que se desconoce o que, simplemente, el símbolo se simboliza a sí mismo» [*Ibidem*: 11]. Para Fernández Gonzalo, estos símbolos vacíos estarían en realidad simbolizando su propia ausencia, la falta de aquello a lo que en un principio deberían referirse [2014: 118]. El profesor madrileño distingue, además, entre dos tipos de símbolos: aquellos que «siembran su propia imposibilidad, como si lo que hubiera de crecer de ellos fuera tan sólo la fractura misma del lenguaje y no las interconexiones del sentido» y símbolos «incapaces de dar con una explicación de la realidad circundante, en una suerte de definición de las cosas no condicionada por la ficción del lenguaje y su inclinación al relato» [*Ibidem*: 120-121].

La poesía gamonediana es eminentemente sensorial: la visión (directa o en sentido visionario) y el oído conforman una experiencia poética muy atractiva. En esta línea apunta R. de la Flor que, aunque el verbo del poeta viene dado por la música, «el mundo de Gamoneda está [...] encaminado sobre todo a "excavar" en el lenguaje de la visión» [2006: 66]. Las imágenes, que efectivamente funcionan como símbolos, tienen un carácter realista porque «detrás de cada una de esas palabras hay un recuerdo, un referente que reaparece irreconocible, en ocasiones algo que fue real. Aquí estamos más cerca del realismo que de la realidad» [Gamoneda, 2008b: 110]. Forman parte de estos recuerdos líneas como esta de *Descripción de la mentira*: «Mi amistad está sobre ti como una madre sobre su pequeño que sueña con cuchillos» [2019: 181]. Estos hechos son absolutamente reales, o al menos parten de la realidad. Aquí se está hablando de la madre del autor y de él mismo, quien, efectivamente, soñaba con cuchillos. Sin embargo, la lectura va mucho más allá, porque como le dijo Gamoneda a Miguel Casado en 1993, «Yo tengo constantemente, quizá al cien por cien, un soporte realista y una fidelidad a los hechos, todos esos hechos ocurrieron. [...] Lo que ocurre es que yo también estoy intentando que funcionen como símbolos» [En Palomo García, 2007b: 114-115]. Esto explica por qué

el autor se manifiesta en desacuerdo con aquellos que califican su poesía de surrealista o herméticamente irracional. El motivo de esta potente carga visual está en la enorme afinidad entre el autor y los artistas plásticos (pintores como su fallecido amigo Jorge Pedrero). Las imágenes en Gamoneda no surgen, pues, de la retórica y sus técnicas, sino del choque frontal entre la escena real, su carga simbólica y su música o dimensión lírica [Fernández Gonzalo, 2014: 119]. Aquí entran en juego las características de la memoria de cada persona, que marcan y deciden la forma en que se interpreta la realidad poética:

> Mi memoria es predominante visual. [...] Ver en el sentido visionario [...] [es] ver atravesando la alucinación. Es ese el objeto supuestamente visible para mí. Es un decir, porque [...] no puedo proporcionarlo con calidad de testimonio para el lector; pertenece a la zona inexplicable de mi escritura: ver lo que no se puede ver [Gamoneda, 2008a: 39' 24''–40' 34''].

2.3 Muerte y poesía: escritura en la perspectiva de la muerte

Todos vamos a morir, aunque a veces parezca que vivir felizmente siendo conscientes de ello es imposible. Pero ¿qué papel juega la poesía en todo esto? O más bien, ¿qué tiene que ver la poesía con la muerte? Estas preguntas pueden responderse en un solo enunciado: «la poesía existe porque sabemos que vamos a morir» [Gamoneda, 2001: 552]. Para comprender esta afirmación es preciso repasar primeramente las nociones básicas que articulan el pensamiento teórico gamonediano. En todo objeto artístico se da lo que el autor llama una composición, que es ni más ni menos que una determinada organización formal de uno o varios objetos: «La composición se proyecta y organiza en el tiempo o en el espacio; sin ella no tendremos pieza de arte» [1997: 16]. Se trata, pues, de un orden determinado, una configuración aparentemente arbitraria que contiene, sin embargo, una energía capaz de influir en la sensibilidad del ser humano. Por lo tanto, la composición es aquello que diferencia una mera ordenación de una configuración artística. No obstante, para que el objeto sea percibido como arte son necesarias dos condiciones, o más bien dos atributos humanos: uno se acaba de nombrar, es la sensibilidad; el otro —y aquí está la clave de este apartado— es la memoria.

Una composición determinada tiene una serie de características (dimensiones, relaciones, cadencias...) que provocan que la sensibilidad se active. Así, el objeto de arte actuaría sobre nosotros en lo que Gamoneda llama una «relación interesada» [1997: 16]. Sin embargo, es necesaria también la memoria para que el proceso sea completo: «el objeto de arte es un objeto memorable» [*Ibidem*: 17]. La memoria es la herramienta más importante para la configuración del yo humano; es indispensable, sin ella no somos nada. La experiencia estética, pues, no ocurriría sin la percepción sucesiva de las partes del objeto artístico en el espacio y/o en el tiempo.

Vista la importancia que el autor le da a la memoria, no es de extrañar que en ella base sus posturas sobre la muerte y la poesía. Un poema es un tipo de objeto artístico cuyas dos principales características son que su materia es el lenguaje y que su composición se proyecta sobre el eje temporal (por lo tanto, es dependiente de la memoria) [*Ibidem*: 23].

La memoria también permite que se dé la música de la poesía, ya que una melodía es una progresión de sonidos en el tiempo.

> La composición es sentida por la memoria, es comprendida precisamente por la memoria de los sentidos. De otra manera: el discurso se hace memorable precisamente a causa de esta composición y es la memoria la que posibilita la existencia física del poema [*Idem*].

Como apunta el propio Gamoneda, el tiempo y la memoria también crean el contenido, o más bien lo seleccionan o lo orientan: «existen siempre, explicitados o no tiempos de referencia [...] y ello me proporciona los "asuntos"; la materia y la articulación intelectual» [*Ibidem*: 23-24]. Estos tiempos de referencia son momentos de menor o mayor duración de los que el autor tiene memoria. En una conversación con Ramón Fernández Reboiras en 1988, comentaba lo siguiente: «La muerte es mi paisaje y la tierra se me aparece llena de muertos» [En Palomo García, 2007b: 48]. Esto explicaría la obsesión con el recuerdo y con la desaparición que nuestro poeta refleja en su poesía; la obsesión, en definitiva, con la muerte, que a veces es la propia y a veces es la de otros [Blesa, 2009: 26]. Y es que Gamoneda ha estado en contacto directo con la muerte desde muy pequeño: desde la prematura muerte de su padre hasta el contacto con aquellos fríos barrotes de su piso de la carretera de Zamora, entre los que incrustaba su cabeza y veía las cuerdas de presos republicanos marchar hacia el penal de San Marcos. Desde entonces, dice Fernández Gonzalo, la voz poética del autor ha ido construyendo el relato de la muerte [2014: 78]. No debe entenderse, no obstante, la memoria únicamente como recuerdo de un tiempo pasado, sino también como conocimiento de lo que está por venir: la propia muerte que aún no ha tenido lugar [Blesa, 2014: 63]. Esto se ve reflejado en una afirmación que el poeta puso por escrito: «La memoria es siempre conciencia de pérdida (recuerdo lo que ya no tengo o lo que ya no es); conciencia, por tanto, de consumición del tiempo correspondiente a mi vida y, por eso mismo, conciencia de ir hacia la muerte» [Gamoneda, 1997: 24]. Sobre esto les dijo a Benito del Pliego y Andrés Fischer en 2002:

> [La muerte es un marco]. Pero no es un marco averiguado, no es un marco teóricamente diseñado por mí para moverme dentro de él. Son unos datos existenciales; se da la circunstancia de que el hombre que vive y el hombre que escribe son el mismo y van a morir; de repente me doy cuenta de la gravedad de que el hombre sepa que va a morir, y este saber se apodera de gran parte de mis expresiones [En Palomo García, 2007b: 140].

Antonio Gamoneda ha insistido en varias ocasiones en que uno de los fines de la poesía es el placer, pero ¿cómo puede lograrse ese placer a través de una escritura basada en la «contemplación de [los] actos en el espejo de la muerte»? [1997: 24]. Según el autor, esto sucede de manera alquímica: «El placer es [...] la causa y la finalidad de la poesía. Esta es un hecho "alquímico": transustanciación de las significaciones, incluidas las derivadas del sufrimiento, en experiencias de placer» [*Ibidem*: 25]. Este proceso está estrechamente relacionado con el carácter sensible de la poesía; puesto

que la sensibilidad actúa primero sobre la música del poema y después sobre los significados, se produce una «confusión profunda del discurso musical y el discurso significativo» [*Idem*].

La poesía de Antonio Gamoneda es un itinerario por la evolución de la relación entre el poeta y la muerte, un ardiente reflejo de la natural turbación humana ante la certeza de su propio final. Los colores blanco —relacionado con la desaparición— y amarillo —relacionado con la enfermedad— han ido entrando en su escritura de manera progresiva, a medida que cambiaba su relación con la muerte:

> El amarillo empezó a aparecer en mi escritura —lo cual es una forma de decir que empezó a aparecer en mi conciencia— acompañado de una noción en la cual era activa la enfermedad. En mi memoria están depositados los gritos de las mujeres a las tres de la mañana [...], cuando iban a sacar a sus hombres de casa para matarlos. Los gritos de aquellas mujeres ahora son para mí amarillos [2008a: 36' 15''–37' 25''].

En su juventud y madurez, la muerte estuvo presente de dos formas: por un lado, aquella relacionada con los otros, con sus seres queridos, con la dictadura; por otro, aquella que se aparece en forma de evento lejano frente al que se puede todavía luchar. Como él mismo le dijo a Miguel Casado en 1993: «Desde siempre existe la noción, la contemplación y la imaginación de la muerte. [...] Es imposible que un ser humano hable de la muerte igual cuando lleva vividos 25 años que cuando lleva vividos 70» [En Palomo García, 2007b: 116]. A medida que la vejez comienza a acercarse, esa negación y esa lucha pasan a perder fuerza y sentido: «Primero puedes apostar contra ella, puedes enfrentarla, va creciendo progresivamente la imposibilidad; va entrando en ti como forma de conciencia añadida a la cobardía o a la indiferencia» [Gamoneda, Janés & Emadí, 2010: 29]. El miedo a la muerte es cada vez más acusado en las primeras décadas de la vejez del autor. Ese terror inunda sus versos y se convierte en una obsesión a veces incapacitante. No obstante, hay un momento que marca decisivamente su vida y, consiguientemente, su poesía; se trata del nacimiento de su nieta Cecilia.

> En mi vejez ha ocurrido algo: he realizado un aprendizaje de esta vejez. Además, [...] con el nacimiento de mi nieta, con la aparición de un ser humano que viene desde la inexistencia cuando yo ya me estoy yendo —otra vez— a la inexistencia, [...] [he hallado] no ya un consuelo, sino la sensación de vivir yo mismo en esa criatura. Entonces, mi arrugamiento ante la vejez se ha aliviado seriamente, es decir, yo empiezo a aceptar la cercanía de la muerte y la propia muerte con bastante más serenidad que hace diez años u ocho años, por ejemplo [Gamoneda, 2008a: 40' 44''–42' 14''].

Ese vivir en el otro parece haber sido, entonces, un punto de inflexión también en su poesía en la medida en que esa aceptación del trágico destino cambia las significaciones de su escritura. El terror se atenúa y entonces «estás en otra postura ante los hechos, ya no partes del miedo; el miedo se debilita con el conocimiento progresivo de la naturalidad»

[Gamoneda, Janés & Emadí, 2010: 30]. El autor se da cuenta de que vivir con los ojos puestos en su propia desaparición es, finalmente, un error:

> Mi enfrentamiento con la muerte supone no enfrentarme con ella. Si yo fuese constantemente todas las horas del día el hombre que mira el reloj y el calendario para ver cuánta vida ha consumido y calcular la que le puede quedar… Cuando ese mismo hombre imagina cómo van a ser sus últimos instantes y cuando […] [es] capaz de concebir su propia desaparición, […] él ya no se va a sentir desde el interior de sí mismo, no se va a sentir a sí mismo ni a nadie y nadie le va a sentir [Gamoneda, 2021: 47' 25''–48' 24''].

La poesía de Gamoneda es una lucha constante contra el abismo psicológico al que lo arrastra la muerte. La conducta que Gamoneda lleva a cabo está muy próxima a las ideas de pensadores como Jean-Paul Sartre: «La vida […] [es] innecesaria en términos existenciales pero muy necesaria a la hora de estar en ella: hay que permanecer en esa vida» [Gamoneda, 2021: 1' 58''–2' 20'']. Entonces, el amor a la vida está por encima de toda noción pesimista asociada a la desaparición de la conciencia; se trata de vivir porque la vida es lo único que se tiene. Sin embargo, conceptos como la esperanza, la virtud o el compromiso social se diluyen en el espacio del absurdo, aunque, como seres humanos, todos incorporemos esos conceptos a nuestra vida casi por inercia:

> La vivencia de la esperanza y de la no esperanza actúa como juez de la progresión sentida o presentida del miedo. Modifica la esperanza en el sentido de llegar a la convicción: no tengo esperanza porque la esperanza carece de sentido existencialmente [Gamoneda, Janés & Emadí, 2010: 21].

¿Qué lugar ocupan todos esos valores en un mundo regido por el sinsentido de la existencia? Sobre esto, Gamoneda incide en ese no saber que tan bien lo caracteriza: «No sé qué es lo primero, no sé qué es más importante, no sé qué es menos importante, pero funciono, como te decía antes, por movimientos espontáneos y éstos no suponen una moral, ni una carencia moral» [*Ibidem*: 23]. Las nociones de inexistencia e imposibilidad se repiten en muchos de sus versos, como en los tan conocidos que dan comienzo a *Descripción de la mentira*: «El olvido entró en mi lengua y no tuve otra conducta que el olvido, / y no acepté otro valor que la imposibilidad» [2019: 173]. O en estos de *Cecilia:* «Dices: "va a venir la luz". No es su hora / pero tú desconoces la imposibilidad: / piensas la luz» [*Ibidem*: 508]. En la figura de su nieta se plasman estos conceptos: Gamoneda es un anciano que da sus últimos pasos hacia la inexistencia, mientras que Cecilia acaba de llegar al mundo procedente de ella. Sobre esto le preguntó Clara Janés. Él respondió que la vida, en esencia, es un accidente:

> Clara, con lo normal que sería no existir —existir es una anormalidad—. Estás en la inexistencia, no lo sabes porque no eres. Vas a ir a la inexistencia, tampoco vas a saberlo,

> porque no serás. ¿Y ese tránsito, qué es?, de la inexistencia a la inexistencia, del no ser al no ser, del no saber al no saber; es un accidente [Gamoneda, Janés & Emadí, 2010: 28].

Gamoneda hace de la imposibilidad su lenguaje y su credo; solo a través de la alquimia de la poesía se puede convertir su presencia en algo realmente placentero. Esta es, muy posiblemente, la base sobre la que se genera toda su obra lírica, el génesis y el fin —si se quiere ver así— de sus versos: «Nuestra fe, nuestra única convicción, nuestra única "pasión-religión" es la presencia de la imposibilidad» [*Ibidem*: 29].

2.4 La poesía como no-ficción

El autor lo ha dicho claramente en muchas ocasiones: «La poesía no es literatura»[6] y, por consiguiente, la poesía no es ficción. Cuando pensamos en literatura, dice Gamoneda,

> pensamos en un acto de composición mediante el cual esa «oralidad de todos los días» entra en otra «legislación» y ya no es primordialmente coloquial, informativa o comunicante, sino portadora de unos contenidos en los que se implica una función estética. El discurso literario accede a la función estética, sí, pero no es creación ni revelación [2002: 39].

Esto supone no solo un desafío a los postulados teóricos dominantes, sino también una ruptura total con la actualidad poética y con la tradición literaria canónica de la *poética de la comunicación*.[7] Cuando el escritor asturleonés dice: «Mi relativo aislamiento me ha privado de participar en montajes generacionales y en mecanismos de promoción, pero la privación se ha vuelto a mi favor: yo me siento más individualizado en el territorio de la poesía» [1997: 176], está, en cierto modo, justificando su disidencia. Gamoneda se muestra tajante en sus pareceres, pero no se debe olvidar el hecho de que, por muy vehementes que sean sus afirmaciones, estas vienen de la experiencia poética personal. Delimitar los géneros literarios no es tarea sencilla ni lo ha sido nunca. Sin embargo, la categoría de la lírica parecía haber alcanzado un cierto estatus propio, con unos límites que resultaban por fin no demasiado difusos. Hoy día, no obstante, resulta cada vez más complicado establecer esos límites. Cuando el autor habla de poesía, no habla de género, sino de especie:

> Ya no se trata de los géneros y no siento gravitar sobre mí sus "legislaciones" y sus límites; se trata de las especies que es asunto mucho más grave y amplio. Y, ¿cuáles son las especies? Se lo he dicho antes: entiendo que la única división de la escritura, la única clasificación de la escritura realmente decisiva, creadora de unos límites seriamente definitivos, será la que

6 Título de una entrevista publicada en 2004 por Rodolfo Häsler y recogida por Carmen Palomo en *El lugar de la reunión*.

7 El conflicto entre la *Poética del conocimiento* (con la que se alinea Gamoneda) y la *Poética de la comunicación* fue explicado por Pérez Parejo [2002: 244]. Las propuestas de la *poética del conocimiento* pueden leerse sintetizadas en Pozuelo Yvancos [1996: 91].

> nos diga si en un autor, si en un libro, si en una página estamos en la especie poética o en la especie literaria [2002: 42].

Sobre qué pudieran ser estas especies y cuáles son sus características ha teorizado Gamoneda en charlas, conferencias y artículos. La base sobre la que se asienta el pensamiento del autor está en la sencilla formulación «la poesía genera conocimiento» [1997: 31]. Esta afirmación nos lleva a pensar que las premisas gamonedianas se alinean con la llamada *poética del conocimiento* [Palomo García, 2007a: 176]. Ahora bien, ¿se trata acaso de conocimiento del mundo? Esta es la clave que el lector deberá tener muy en cuenta para comprender lo que sigue: es un conocimiento generado por la propia poesía y que permite conocer lo que ella misma es; no es, por tanto, exterior ni objetivo. Puede resultar paradójico o contradictorio, pero para el autor eso no es un problema: «… esto no se contesta más que de modo tautológico, modo que, a veces, no es completamente inútil: el conocimiento que proporciona la poesía es un conocimiento poético» [*Ibidem*: 33]. La vía para llegar a él es la revelación. Este proceso, que ya fue explicado páginas atrás, comienza con una confusión de una causa musical que, a través de un trance adivinatorio, da lugar al poema. Se trataría, pues, de una forma de encontrar la poesía dentro de uno mismo sin ser plenamente consciente de lo que se va a decir. Esta revelación es el proceso de adquisición del conocimiento poético. Así pues, esta verdadera poesía sería capaz de generar saber a partir de sí misma.

Como dice José Manuel Trabado: «Desde un punto de vista semántico la lírica se ha visto como una desviación o un uso anómalo de la lengua estándar. Frente al carácter denotativo de la lengua estándar, la lírica se basaría en el carácter connotativo» [2016: 184]. El lenguaje poético tiene unas particularidades muy marcadas respecto de la lengua de uso común. Para Antonio Gamoneda, la poesía es paradójica porque es contradictoria en cuanto que es un lenguaje capaz de expresar ideas opuestas bajo la misma expresión: «La poesía dice, por encima de todo, aquello que no puede decirse fuera de ella» [2004. En Palomo García, 2007b: 182][8]. Por tanto, el conocimiento creado —y activado— no podrá ser equivalente al conocimiento del mundo. La revelación es, en esencia, una de las funciones de la poesía, porque en el descubrimiento del saber poético se halla una fuente de placer, un placer solo alcanzable a través de la palabra poética, pues, como dijo Gamoneda en 2003 en una conversación con Vicente Valero, «La poesía no imita la vida, es una parte de la vida, una emanación de la vida» [*Ibidem*: 146]. Por lo tanto, esta función estética, pese a no ser exclusiva de la poesía, solamente aparecerá intensificada en ella y no en la literatura, porque solo en ella se dan la creación y la revelación.

Y si la poesía es la vida, la poesía ha de ser realidad. El autor insiste a menudo en la diferencia entre la poesía canónicamente llamada realista y la que crea realidad y que, en consecuencia, es realidad en sí misma. Es decir, frente a una poesía que describe la realidad (objetiva o no, pero que está ahí, a priori), está aquella que no necesita más que de sí misma para constituirse como materialidad. En una entrevista con Andrés Fischer y Benito del Pliego, Antonio Gamoneda dijo que

8 Entrevistado por Rodolfo Häsler.

> la representación es una dilución de la realidad. Ahora, existe una poesía que se propone a sí misma como un acto humano, existencial; que dice la "realidad está en mí" y yo, además, soy inseparable de ese hombre que habla de mí: soy su pensamiento y él y yo somos una realidad. Machaco una vez más: realidad versus realismo [2002. En Palomo García, 2007b: 143].

La literatura fabula e imita la vida, mientras que la poesía (o al menos la poesía que sigue las directrices del autor) ni imita ni fabula; es autosuficiente y de ella emana una realidad capaz de producir un placer incomparable a cualquier otro que pudiera ser alcanzado por medio de la literatura: «La literatura es ficción y la poesía realidad, y es en esta realidad donde se producen la amplificación y la intensificación de nuestra conciencia y no en la ficción» [2003. En Palomo García, 2007b: 146]. El autor, por tanto, cuando se califica a sí mismo como un poeta realista, no se refiere a que su realismo sea aquel de, pongamos, la otra sentimentalidad, sino un realismo creado por el propio poema. Es importante comentar, no obstante, que existe cierta inconsistencia en la terminología utilizada. En muchas ocasiones ha querido distinguir, como se ha explicado aquí, entre realismo y realidad, de tal forma que su escritura estaría desalineada con los poetas tradicionalmente llamados realistas en contraposición a los irracionalistas. Sin embargo, él mismo dice: «Soy, mejor o peor, un poeta realista [...] porque construyo una realidad hasta entonces inexistente, que es el poema. Ésa es una realidad lingüística y también una realidad intelectual» [2008b: 110]. ¿Tiene sentido, entonces, la dicotomía realismo-realidad si se van a utilizar indistintamente? Lo cierto es que ambas escrituras tienen en común la presencia de una realidad en ellas, pero lo verdaderamente importante es determinar cuáles y cómo son. La realidad en la poesía gamonediana es a posteriori, surge del poema y se funde con él, otorgándoles a los versos un estatus realista propio. La poesía que él llama realista, no obstante, se vale de una realidad apriorística, que existe objetivamente antes de que se dé la escritura, que se encarga de describirla y/o fabularla. El otro criterio que debe manejarse es el de sustancia: la realidad gamonediana es lingüística e intelectual, humana y existencial; la realidad apriorística es, sin embargo, figurativa y está anclada a unos elementos cuya existencia es objetiva. Estamos, pues, en el principio, en la oposición entre literatura y poesía. En esta frase lo explica el poeta: «la literatura está referida a un imaginario o una realidad exteriores a ella, a la literatura. La poesía, al contrario, es básicamente autorreferente o intrarreferente» [2002: 38].

2.5 Poesía y política

Uno de los temas que más se repiten en las entrevistas a Antonio Gamoneda es el de la política, probablemente debido a la constante actividad subversiva que llevó a cabo durante las dos últimas décadas del franquismo y al grado de autoridad que ha alcanzado su figura desde que se le otorgaran los premios de poesía más importantes. Esta circunstancia permite encontrar un notable número de declaraciones públicas sobre asuntos que mezclan la poesía con la política. Además, no son pocas las ocasiones en las

que se ha mostrado crítico con el sistema democrático actual y lo que este supone para el mundo de las letras y de la cultura.

Le decía Antonio Gamoneda al joven poeta iraní Mohsen Emadí que la poesía no es un instrumento para cambiar el mundo, al menos no de manera directa [Gamoneda, Janés & Emadí, 2010: 40]. La poesía no es un arma cargada de futuro, y es que, de conseguirse tales objetivos políticos, la poesía perdería su razón de ser [*Ibidem*: 50]. Esta actitud tiene que ver con la propia biografía del autor, que vio en la lucha política clandestina la única opción de resistencia real: «Si yo estuve doce o quince años sin escribir apenas, fue porque estaba en la resistencia práctica, en los hechos. [...] Mi pensamiento estaba secuestrado por la voluntad de resistencia» [*Ibidem*: 68]. A lo largo del siglo XX ha habido numerosos autores comprometidos con la realidad que trataron de luchar contra su injusticia desde la palabra poética. Todos ellos fracasaron, sin embargo. Recuérdese, por ejemplo, el caso de la llamada «poesía social», que jamás logró mover ni un ápice la situación estructural de la realidad de entonces:

> Los poetas que de una manera explícita y con el mismo lenguaje convencional que utiliza el poder (el poder económico, por ejemplo, o el poder informativo o el político), los que han intentado hacer una poesía de acción, una poesía crítica con la realidad social, incluso con la ilusión —que hay que agradecer y que hay que estimar— de que esa poesía podía servir para algo en algún sentido... Resulta que no, por una razón muy sencilla en la que voy a insistir: están utilizando el mismo convencional lenguaje que los poderes opresores. La poesía no ha cambiado el mundo para nada. Sí puede intensificar la conciencia, pero directamente no cambia el mundo para nada [Gamoneda, 2008a: 21'28''–23' 17'']

¿Quiere esto decir que la poesía no tiene utilidad alguna? Como se ha visto, esto no es para nada así, según Gamoneda. Además de las funciones atrás mencionadas, la poesía podrá ser un instrumento subversivo y de intensificación de conciencia, pero no de superación. Se debe estar en el camino de la utopía, aunque la utopía sea eso: algo que se da por hecho que no se va a alcanzar. Gamoneda deja una pequeña puerta abierta a la esperanza: ese testimonio subversivo puede que no sirva para nada en las circunstancias en que fue escrito, pero quizá, puesto que quedará para la posteridad, pueda llegar a modificar ligeramente la realidad futura [Gamoneda, Janés & Emadí, 2010: 65, 78]. Esto podría llegar a suceder porque su poesía es, como se apuntó más arriba, conciencia de la pérdida, memoria de un tiempo de privación y mentira. Así, «Gamoneda suministra una dosis letal de escritura del temblor y de conciencia de la carencia en lo humano al momento *light* y frágil y "joven" por el que atraviesan las fórmulas actuales de representación y de lectura del mundo» [R. de la Flor, 2006: 74].

Una importante parte de la vida de Antonio Gamoneda transcurrió en la más absoluta pobreza. De niño vivía con su madre en el barrio obrero del Crucero, en León, aunque más tarde se mudó a la llamada por entonces calle Residencial de Renueva, cerca del centro de la ciudad. En aquellos primeros años de posguerra, el hambre y la necesidad fueron su único relato. Es de esperar que unas circunstancias tan adversas jueguen

un papel clave en la configuración personal y literaria de un escritor. Así fue y es, efectivamente, en el caso de nuestro autor. No se trata la pobreza solamente de un elemento configurador, sino también de un eje capital en su poesía. Así lo expresa el propio poeta: «Yo vengo de la penuria y del trabajo alienado. Mis fuentes, en lo que concierne al saber, a la vigilia de la sensibilidad y al acendramiento de la conciencia son [...] de baja extracción» [2006: 369-370]. Su pensamiento tiene unas particularidades por el hecho de haber sido forjado en la necesidad, en una cultura que se aprende por medio de la desgracia. En muchas ocasiones se ubica a Antonio Gamoneda en la llamada Generación del 50, circunstancia contra la que se ha manifestado muchas veces. La diferencia sustancial entre aquellos poetas y él, además del claro aislamiento geográfico y social, es la procedencia de su ideología:

> Conozco creo que suficientemente bien a mis coetáneos, que son los de la llamada y al mismo tiempo inexistente Generación del 50, a los cuales, uno por uno, les tengo respeto en su mayor parte. Los miembros canónicos [...] procedían de familias de acomodadas para arriba. En general, todos estos eran hombres de izquierdas. [...] De ellos yo he pensado que se trataba de una actitud de fundamento y fuente ideológica [2008a: 18' 47''–20' 05'']

Pese a que Gamoneda insista en que él no necesita participar de la ideología [2023, 26' 35''–26' 40''], parece dudoso que la conciencia de la miseria carezca de ideología propia. En los poetas de izquierdas de procedencia acomodada no se da un padecimiento de la pobreza y la injusticia, sino compasión por el que sufre, y esta es la disimilitud esencial de un lenguaje radicalmente distinto, un lenguaje alejado de lo establecido por el poder económico y político:

> En nosotros, "los de la pobreza", [...] los que nos hemos acercado al conocimiento de forma principalmente intuitiva y solitaria [...], la subjetivación radical y el patetismo resultarán naturales, y nuestro lenguaje no estará "normalizado", porque [en sí mismo y por sí mismo] será un lenguaje poética y semánticamente subversivo [2006: 374].

Con la muerte del dictador Franco en 1975, la lucha clandestina de Antonio Gamoneda y sus fallecidos compañeros parecía haber llegado a su fin. Sin embargo, como el propio escritor reconoce haber augurado, la democracia lograda en la Transición y que hoy tenemos está lejos de ser un sistema perfecto. Al cesar esta actividad subversiva, la poesía retorna al espíritu del autor: «...lo que la Transición nos ofrecía no era aquello por lo que nosotros habíamos luchado; que era poco, que era insuficiente. En ese momento yo ya no sé con quién tengo que luchar. Y, por decirlo así, la poesía vuelve a ocupar mi vida» [Gamoneda, Janés & Emadí, 2010: 70]. Esta dura crítica se ha mantenido intacta hasta hoy. Como dijo en 2021 en una entrevista para el canal de YouTube de la fundación Fundos, nuestra democracia es imperfecta, impura e inacabada [32' 33''–33' 0'']; es un fracaso: «Todo ha fracasado. Han fracasado los socialismos y han fracasado las democracias. El estado en el que estamos es de plena falsificación. Y me da igual quién esté al frente del

gobierno de este cambalache de las apariencias» [1998. En Palomo García, 2007b: 23]. Estas palabras podrían entenderse como evidencia de la posmodernidad. En realidad,

> lo que la Transición revela de forma contundente es el desarme ideológico de la izquierda, el fin de la utopía socialista, [...]. Colapso, pues, del materialismo histórico, de su visión teleológica y esperanzada del mundo; "caída" que en España se produce antes que en parte alguna de la sociedad occidental [R. de la Flor, 2006: 29].

Gamoneda considera, pues, que los cambios de los que presume nuestro sistema son en realidad un decorado, ya que no se han alcanzado las libertades básicas que se presuponen en un medio democrático.

3. EL ESPACIO DE LOS ESPEJOS: RECAPITULACIÓN

A lo largo de este artículo se ha llevado a cabo un recorrido por los ejes temáticos principales de las poéticas explícitas de Antonio: el origen del lenguaje en los seres humanos primitivos y su relación con el pensamiento poético; el proceso de creación de la poesía, la importancia del símbolo y el impulso que origina el poema; la muerte y su papel en la obra de Gamoneda; el pensamiento gamonediano en torno a la cuestión del conocimiento y la poesía como no ficción, y la relación entre poesía y política presente en sus disertaciones teóricas. Lo visto en este trabajo pone de manifiesto dos cuestiones relevantes. La primera es que la poética gamonediana está vigente y es relevante hoy en día. Su repercusión, más allá de la esfera de la crítica, es indudable. En palabras de Fernando R. de la Flor: «es una demanda estructural al momento posmoderno en que se vive el reinstalar ese discurso poético» [2006: 74]. La segunda cuestión es que, como apuntaba Miguel Casado, la poesía gamonediana puede leerse obviando tanto su biografía como su producción autopoética, pero cuando se quiere explorar más allá, el lector se encuentra con un muro infranqueable que solo puede ser derribado si se indaga en estas [2004: 583]. La obra de Gamoneda es un espacio poblado de espejos, un laberinto de caleidoscópicos reflejos donde las imágenes, las visiones y la música se funden en una bella armonía. Sus poéticas explícitas nos ayudan a comprender mejor este entramado y nos invitan a reflexionar sobre uno de los proyectos autoriales más orgánicos y singulares de los últimos tiempos.

4. BIBLIOGRAFÍA

BADÍA FUMAZ, R. (2015): «Las poéticas explícitas de José Ángel Valente y Antonio Colinas: Caracterización de un género», *Madrygal, Revista de Estudios Gallegos*, N.º 18 (Especial), pp. 161-170. Disponible en: https://doi.org/10.5209/rev_MADR.2015.v18.48533

___ (2018a): «Hacia una caracterización de las poéticas explícitas. Elementos comunicativos, funciones y tipologías textuales», *Castilla. Estudios de Literatura*, Nº9, pp. 87-113.

___ (2018b): «Las poéticas explícitas como género», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, pp. 607-628. Disponible en: https://doi.org/10.15581/008.34.2.607-28

BLESA, T. (2009): «Antonio Gamoneda: la poesía en la perspectiva de la muerte», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, pp. 19-40.

___ (2014): «Muerte, conocimiento, muerte: La poesía de Antonio Gamoneda», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, N.º 21, pp. 58-65.

CASADO, M. (2004). «Epílogo. El curso de la edad», en A. Gamoneda, *Esta Luz. Poesía reunida. Volumen 1 (1947-2004)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 575-620.

CASAS, A. (2000): «La función poética y el problema de la productividad histórica», en J. Romera Castillo & F. Gutiérrez Carbajo (Eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999). Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*, Visor, pp. 209-218.

DE TERESA OCHOA, A. (2002): «Poéticas particulares y universalistas». *Anuario de Letras Modernas*, N.º 10, pp. 183-192.

FERNÁNDEZ GONZALO, J. (2014): *Metáforas de la desaparición: La poesía de Antonio Gamoneda*, 1ª ed., Madrid, Huerga & Fierro.

GAMONEDA, A. (1997): *El cuerpo de los símbolos (Memoria, poética, ensayo)*, 1ª ed., Madrid, Huerga & Fierro.

___ (2000): «Conocimiento, revelación, lenguajes.», *Guaraguao* [Originalmente publicado en I.E.S Lancia, León], Año 20, N.º 51, pp. 159-170.

___ (2001): «Poesía, existencia, muerte», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, N.º 12-14, pp. 151-156.

___ (2002): «Poesía y literatura: ¿límites?», en J. E. Martínez Fernández, M. J. Álvarez Maurín, M. L. Cuesta Torre, C. Garrigós González, & F. J. Rodríguez de Lera (Eds.), *Estudios de literatura comparada. Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, León, Universidad de León, pp. 33-42.

___ (2006): «Discurso de recepción del Premio Cervantes», en A. Gamoneda, *La pobreza*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 369-374.

___ (2008a): *Antonio Gamoneda. Escritura y alquimia,* Círculo de Bellas Artes, [Vídeo Online]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=XcM-WHAkB9s [Consulta: 30/11/2023].

___ (2008b): «Una larga conversación con Antonio Gamoneda» (entrevistado por E. Otero y T. Sánchez Santiago), *Campo de Agramante: revista de literatura,* N.º 10, pp. 87-117. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrz178

___ (2012): *Fonacion, palabra e escritura, pensamento poetico* (B. Combo Castro, Trad.), 1ª ed., Galicia, Trifolium.
___ (2019): *Esta luz: Poesía reunida (1947-2019)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
___ (2021): *«Poesía, el arte de la memoria» | Antonio Gamoneda— Poeta ganador del Premio Cervantes*, Fundos (entrevistado por I. Fernández Sobrino), [Vídeo Online] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=KZzXZcN8ewI [Consulta: 30/11/2023].
___ (2023): *Entrevista a Gamoneda en RTVE: Un país para leerlo*, RTVE (entrevistado por M. Obrero), [Vídeo Online]. Disponible en: https://www.rtve.es/play/videos/un-pais-para-leerlo/entrevista-antonio-gamoneda/6797779/ [Consulta: 30/11/2023].
GAMONEDA, A., JANÉS, C. & EMADÍ, M. (2010): *De la realidad y la poesía (Tres conversaciones y un poema)*, 1ª ed., México, Vaso Roto.
LUCIFORA, M. C. (2015): «Las autopoéticas como máscaras», *RECIAL*, Vol. VII, N.º 6., pp. 115-138.
MIGNOLO, W. (1973): «La escena y la escritura (Una hipótesis de trabajo sobre la poética en América Latina)», *Hispamérica*, Año 2 (4-5), pp. 3-39.
PALOMO GARCÍA, C. (2007a): *Antonio Gamoneda: Límites*, Tesis doctoral, Universidad de León, León. Disponible en: http://hdl.handle.net/10612/7717
___ (2007b): *El lugar de la reunión: conversaciones con Antonio Gamoneda*, Burgos, Dossoles.
PÉREZ PAREJO, R. (2002): *Metapoesía y crítica del lenguaje. (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
POZUELO YVANCOS, J. M. (1996): «Poética explícita y poética implícita en Jaime Gil de Biedma», en T. Blesa (ed.): *Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, pp. 91-110.
RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (2006): «Preliminar», en A. Gamoneda, A. Gamoneda Lanza y F. Rodríguez de la Flor, *Sílabas negras*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 9-79.
RUBIO MONTANER, P. (1990): «Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura», *Castilla. Estudios de literatura*, pp. 183-197.
RUÍZ, M. J. (2018): *Las puestas en escena de un autor. Las autopoéticas en la construcción del proyecto autorial de Benjamín Prado*, Tesis doctoral, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.
SCARANO, L. (2017): «"Escribo que escribo": De la metapoesía a las autopoéticas», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2, pp. 133-152.
TRABADO CABADO, J. M. (2016): «Metapoesía y niveles enunciativos en Jenaro Talens», *Revista de literatura*, Vol. 78, N.º 155, pp. 181-200.
VATTIMO, G. (1993): *Poesía y ontología*, Valencia, Universitat de València.

Recepción del artículo: 30/11/23
Aceptación del articulo: 11/01/24

Keijirō Suga y la Tierra Abierta postnuclear

Julia Jorge
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

El presente artículo muestra y examina la poética de Keijirō Suga desde un entramado de nociones: lo contemporáneo [Agamben, 2011], el paisaje [Andermann, 2018] y el fin del mundo [Danowski y Viveiros de Castro, 2019]. Esta trama conceptual relaciona la temporalidad propia de lo contemporáneo con la espacialidad definida por el paisaje (y los agentes que participan en él) como determinantes de una mirada sobre una idea de fin del mundo y/o futuros posibles. Se puntualiza un poema específico de Suga que conmemora el Gran Terremoto del Este de Japón, destacando su capacidad para reinventar paisajes y explorar futuros posibles. Así, el artículo presenta una reflexión sobre las crisis civilizacional y ambiental con la poética de Suga.

Palabras clave

Keijirō Suga
Paisaje
Fin del mundo
Poesía japonesa contemporánea

Abstract

This article introduces and examines the poetics of Keijirō Suga through an interweaving of the notions of the contemporary [Agamben, 2011], the landscape [Andermann, 2018], and the end of the world [Danowski and Viveiros de Castro, 2019]. This conceptual framework establishes a connection between the temporality inherent in the contemporary and the spatiality influenced by the landscape (and its participating agents) as determinants in shaping perspectives on an idea of the end of the world and/or possible futures. The article highlights a specific poem by Suga that commemorates the Great East Japan Earthquake, emphasizing its capacity to reinvent landscapes and explore potential futures. Thus, the article presents a reflection on both civilizational and environmental crises through the lens of Suga's poetics.

Keywords

Keijirō Suga
Landscape
End of the world
Contemporary Japanese poetry

CC BY

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo explora la poética de Keijirō Suga[1] a partir de una trama conceptual que incluye las nociones de lo contemporáneo [Agamben, 2011], el paisaje [Andermann, 2018] y el fin del mundo [Danowski y Viveiros de Castro, 2019]. Analizaremos las ideas que se articulan en estas categorías teóricas para operativizar las mismas en algunos poemas de Suga. Con la revisión de las nociones antes mencionadas y su combinación con la lectura interpretativa de los poemas, intentaremos poner en escena reconfiguraciones de la relación entre lo humano y lo no humano, el tiempo y el paisaje que describen ciertas zonas de la poesía del autor.[2]

1 Suga Keijirō (Ehime, 1956) es poeta, traductor y profesor en la Universidad de Meiji. En *Wild Line and Poetic Travels* [2021], un libro dedicado a su producción poética, Doug Slaymaker recuenta sus principales proyectos literarios, especialmente *Agend'Ars* (de cuatro volúmenes) y *Viajes transversales* (galardonado con el premio Yomiuri en 2011). Describe su estilo atravesado por un *diálogo de viaje*, donde el caudal de hechos, memorias y ficción son la materia de su producción poética, otorgándole a su poesía una proyección intercultural [Slaymaker, 2021: 3]. En su labor teórica y crítica, se destaca la publicación *Ecocriticism in Japan* [2018], donde aborda los problemas socioambientales y su intervención en el paisaje. Por otro lado, Suga es un prolífico traductor de literatura caribeña, francófona, latina y asiático-americana, siendo suyas las traducciones de *Poética de la relación* y *El cuarto siglo* de Édouard Glissant. Su multilingüismo se expresa tanto en sus traducciones como en su producción poética. En una entrevista realizada por Selnich Vivas Hurtado para la revista *Literatura y Lingüística* en 2023, Suga explica: «el ser humano no tiene el poder de inventar su propia lengua desde cero, para pensar bien su propia lengua creativa, debe pensar a través de otras lenguas y utilizar traducciones de otras lenguas como alimento para la creación» [Suga, 2023: 167]. Actualmente, Suga mantiene su actividad artística, teórica y literaria sin interrupción, lo que lleva a Slaymaker a afirmar: «Not just a prolific writer and translator, he is also a peripatetic reader and performer. These public hostings and collaborations help bring attention and prominence to many. He is tireless and seems never to sleep» [Slaymaker, 2021: 2].

2 Este trabajo se enmarca en una investigación más extensa sobre el autor. En nuestro artículo, «Mil años vertidos en el presente: ficciones ecocríticas en la poesía de Suga Keijirô» [Jorge, 2022a], exploramos otros poemas de Keijirô Suga desde una perspectiva ecocrítica con el objetivo de analizar su postura ético-política en relación con el contexto japonés contemporáneo. En el capítulo del libro titulado «Vibra la materia, vibra la escritura» [Jorge, 2022b], examinamos la noción de *materia vibrante* de Jane Bennet para identificar la relación entre materia y vitalidad en distintos textos de Suga, destacando su uso singular de los cuatro elementos: agua, tierra, aire y fuego.

En este sentido, el trabajo cuenta con tres partes. La primera examina la noción de lo contemporáneo en Giorgio Agamben, con el fin de presentar a este poeta y delimitar la pertenencia a su tiempo como aquel que sabe mirar en las tinieblas del presente para imaginarlo. En segundo lugar, parte del gesto teórico-crítico de puesta en trance de la tierra formulado por Jens Andermann. El esbozo de paisajes flotantes y modos de existencia futuros serán el tema de este contemporáneo en torno a la devastación antrópica y natural. En tercer lugar, desde Danowski y Viveiros de Castro, expondremos un modo de problematizar el paisaje a fin de explorar un relato del fin del mundo postnuclear en un poema de Suga. Este relato busca convocar una mirada ante el futuro inminente que entabla relaciones singulares entre todos los agentes que participan.

UN POETA JAPONÉS CONTEMPORÁNEO

Keijirō Suga es un poeta japonés contemporáneo. Vale llamar la atención sobre esta afirmación. Su existencia biológica y su presencia activa en el circuito poético y académico no son los únicos factores que dan cuenta de esta cualidad. Es decir, aunque su trayectoria lo ha posicionado como una figura reconocida a nivel nacional e internacional, su contemporaneidad no se limita a esta presencia. Más bien, su estilo caracterizado por la fluidez entre literatura(s), vida(s) y lengua(s) permite reinventar paisajes poéticos, imaginar futuros posibles y abrir una vía de reflexión sobre emergencias actuales, relacionadas tanto con la crisis civilizacional como ambiental.

Ahora bien, antes de entrar en detalles específicos sobre su poética, quisiéramos responder algunas preguntas que adquieren relevancia debido a la singularidad y la distancia simbólica y cultural que tenemos con la poesía japonesa. Entonces, teniendo en cuenta lo anterior, ¿qué significa ser contemporáneo?, ¿qué significa ser un poeta japonés?

Empecemos indagando el segundo interrogante. En primer lugar, hay que desacreditar la definición nacionalista de la literatura asociada comúnmente con la identidad japonesa. Es decir, referirse a la poesía japonesa limita la crítica al vínculo de la literatura con el universo simbólico de Japón. Esto ocurría a principios de siglo XX con el auge de los estudios llamados *kokubungaku*,[3] los que fueron un modo dominante de estudiar la literatura para definir la identidad japonesa nacional frente a la literatura europea [Cf. Rubio, 2019].[4]

Aunque la predominancia de esta perspectiva ha disminuido gradualmente desde la posguerra, la poesía de Keijirō Suga contribuye a explorar otras vías críticas debido a

3 Cabe destacar que estos estudios se basaban en las teorías literarias occidentales, especialmente el formalismo, para organizar y reflexionar sobre la literatura en lengua japonesa.

4 Uno de los referentes en la problematización de la literatura japonesa restringida a lo japonés es Carlos Rubio. En *Claves y textos de la literatura japonesa,* Rubio explica que el exotismo y el esteticismo derivados del japonismo (el consumo de productos culturales de Japón) y el orientalismo (es decir, el discurso sobre Oriente como otro a través del cual se definía la identidad occidental) del siglo XIX y XX intentaban explicar la literatura mediante los rasgos más llamativos de la cultura japonesa. Sin embargo, estos rasgos se establecían en un discurso de diferencia con respecto a Occidente: «El discurso de la propia imagen del Japón moderno es inseparable del discurso de Occidente y de otros países asiáticos, así como de las minorías que siguen habiendo dentro de Japón» [Rubio, 2019: 18].

su inclinación hacia la desnacionalización de los tópicos poéticos y el desdibujamiento de las fronteras intercontinentales. Así, la voz poética entrama recursos lingüísticos y distorsiones de los géneros tradicionales. Por ejemplo, en los haikus de *Mad Dog Riprap* [2019], encontramos cruces idiomáticos para entrelazar las palabras por intuición, como ejemplifica el haiku: «キラウエア喫水線のkill away»[5] [Suga, 2022: 199].[6]

Entonces, dejando de lado esta cuestión, podemos profundizar sobre lo contemporáneo. Giorgio Agamben [2011] ha retomado este asunto con la figura de un monstruo de espalda quebrada que representa al siglo XX. Dicha fractura es habitada por el poeta, que impide que el tiempo fluya de forma sincrónica a la vez que suelda con su sangre esa rotura. En este sentido, no se trata de conservar una relación plena con el presente, sino que la contemporaneidad deviene en quienes tienen «[...] una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es *esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo*» [Agamben, 2011: 18-19]. Estas palabras resuenan con la poética de Suga cuando en uno de los poemas de *Agend'Ars* declara:

> Creo que la imaginación no es activa o positiva
> sino siempre postura pasiva.
> No podemos crear poesía
> solo descubrirla.
> El poema se descubre a sí mismo, no hay más [Suga, 2016: 46-47].

Para reconciliar aquel hacer pasivo de la imaginación y la actividad de descubrimiento poético, se necesita una mediación por el presente que las palabras evocan. Pero a la vez, es el poema mismo el que se descubre. Atendamos a esta doble temporalidad del descubrimiento: la del poeta que encuentra la imaginación en las palabras y el destino del poema que se deja descubrir a sí mismo, a la deriva del tiempo hasta que llegue a las manos del lector. Así, entre el poeta, el poema y el lector, se dilucida un desfase de temporalidades que perdura más allá del acontecimiento de su interpretación o escritura.

Agamben, retomando el poema «El Siglo» (1923) de Ósip Mandelshtam, reconoce una mirada sostenida en la tiniebla de su tiempo, como explica: «contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo para percibir, no sus luces, sino su oscuridad» [Agamben, 2011: 21]. Entonces, junto a aquel desfase con el presente, el contemporáneo

5 «Kīlauea, en tus bordes de agua asedia la muerte» (*kilauea kissuisen no kill away*). La traducción al español no evidencia el juego fónico del haiku. En japonés el nombre del volcán, Kīlauea resuena en la expresión en inglés que cierra el haiku, *kill away*. El sustantivo que separa estas dos palabras (*kaissuisen*) significa línea de agua; esto es el límite que separa la superficie acuática en contacto con el casco de un barco. Así, este sustantivo no solo refiere a los bordes que diferencian una cosa de otra, sino también al límite que separa la vida activa del volcán y la amenaza de muerte que significaría su erupción [Suga, 2022: 199, N.T.].

6 Aunque no vamos a detenernos en la característica interlingüística de la poética de Suga, vale agregar que la misma es evidente desde su primer libro, *Inu no Columbus* [2011]—en el que cruza no solo lengua sino también géneros y estilos—, hasta *Transit blues* [2019], poema cuyos cruces idiomáticos e intertextualidades son un aspecto interesante para reflexionar.

tiene la valía de la invención. Siguiendo a Agamben, no se trata de aquel que percibe lo que está bajo la luz, siendo ello todo lo visible y, al mismo tiempo, lo legible del presente: formas, conceptos, discursos organizados con bordes definidos bajo la luz que los diferencia claramente. Percibir la oscuridad del presente es entrever esas formas que todavía no han cobrado del todo color, que se mezclan unas con otras. El contemporáneo puede ver en ese fondo oscuro de inespecificidad y tendrá que esculpir y figurar esa materia oscura para darle lugar en el poema. Solo a través de la invención desde la oscuridad el poeta contemporáneo puede dar lugar a ese borde apenas legible. Suga, en el poema 14 de *Agend'Ars 3*, describe un grupo de humanos que, tras una larga travesía por el océano tomados de las patas de aves gigantes, descienden en la costa agotados, sin ruido ni corazón. El poema continúa con la llegada del anochecer, cuando la vista del poeta se distorsiona porque percibe «el sol durante la noche y el verano en invierno» [Suga, 2016: 43]. Así, la vista, que distingue con claridad en plena noche, detecta lo que está en espera y porvenir. Los últimos versos del poema son: «La noche, el tiempo de indecisión ineludible para llegar a una luz nueva / En alguno de sus parajes, ardiendo, estás esperando» [Suga, 2016: 43]. La tiniebla es ese tiempo de decisión donde entrevé el futuro.

En Suga hay una insistencia por decir lo contemporáneo, eso que se revela en el presente con potencia de futuro. Esa tiniebla en la que hay que ver no es solo la de un tiempo (la noche en Suga, la oscuridad del siglo en Mandelstham), sino también una oscuridad que habita la materia, como en el poema 23 de *Agend'Ars 4*: «En la capa de lodosa creí ver el ayer y lo antiguo a la vez / Comparado con la pureza del mar, el pantano por algún motivo siempre me inquieta / de existir mi sitio de anclaje sólo podría buscarlo en la actualidad» [Suga, 2016: 85]. El pasado es un tiempo lodoso, un pantano que oculta todas las verdades que residen en su fondo. Ese pasado fangoso inquieta al poeta: quieto, irrevocable, estancado; diferente a *la pureza del mar* que en su ir y venir de las olas o con la claridad del agua evoca una metáfora del presente como único lugar de anclaje para la búsqueda poética. La poesía según Suga tiene el deber de hacer estallar el pasado contenido en el lenguaje y el presente. En el epílogo de *Agend'Ars 4*, escribe: «El lenguaje humano guarda todos los pasados. La poesía intenta evocar y conducir hacia el presente, a través del lenguaje, esa imagen almacenada en el pasado, hacerla emerger y estallar como espuma al ras del agua que es el ahora» [Suga, 2016: 116].

Entonces, conviene preguntarnos: ¿cómo hacer emerger el pasado en el ahora?, ¿con qué imágenes, con qué palabras, con qué figuras? Aquí es cuando surge la cuestión del paisaje como una categoría que *pone en trance la tierra,* en tanto esta puesta implica un *saber ver,* como indica Jens Andermann [2018] de las artes, en un doble gesto de crítica y reinvención del paisaje.

DE PAISAJES INDESTINADOS

La propuesta teórico-crítica de *Tierras en trance* [2018] de Jens Andermann apunta al estudio de la modernidad estética latinoamericana, específicamente en una serie de constelaciones artísticas desde 1920 en adelante. Ahora bien, su objeto de estudio específico

no invalida que su propuesta teórica sirva para abordar otro tema demasiado lejano a ellas: los poemas de un poeta japonés. La propuesta de Andermann está centrada en el *paisaje* en cuanto artificio que encubrió las principales violencias de la modernidad (la dictadura, el extractivismo de la tierra y los cuerpos). Pero, a la vez, el paisaje posibilita una crítica que reivindique aquello que se revela contra dichas violencias. En este sentido, el paisaje es un nodo a través del cual pueden pensarse la intersección entre prácticas políticas y estéticas de la modernidad.

Andermann tiene como base la consideración de que los procesos estéticos coinciden con el trabajo crítico de *poner en trance.* Ante el agotamiento del mundo disponible a la subjetividad «como *res extensa* a disposición del sujeto que se afirma y objetiva en distinción a ella» [Andermann, 2018: 26], poner en trance significa suspender el juicio y pensar ese mundo como un vacío donde emergen nuevas relaciones y jerarquías entre lo humano y lo no-humano. Esta puesta en trance —en tanto modo de pensar— es una *experiencia humillante* porque nos hace ver ese mundo objetivado y sometido a las violencias y representaciones antropocéntricas. Es decir, nos planta ante un mundo donde lo viviente es una pequeña porción que deja en sombras gran parte de la potencia agencial de las cosas. En este punto, Andermann se propone un gesto crítico próximo al de la ecología política de Jean Bennet [2022], el de transformar ese mundo dividido entre sujetos hablantes y objetos mudos. Un mundo en el que los sujetos asignan sentidos, imponen representaciones y ejecutan violencias sobre todo un conjunto de materia considerada pasiva, inerte, impotente.

En otras palabras, ante este gesto de poner en trance (en cuanto que ejercicio crítico que opera con un modo de ver, pero también del poeta que enuncia en su lengua futura la posibilidad de otra convivencia) emerge ante nosotros la faz oscura de la tierra. Sostenemos que se trata de una tiniebla que se extiende sobre el paisaje prestándose a su reformulación. Poeta y crítico miran fijamente a la oscuridad del presente, notan eso que retorna en el presente como pasado. Para dar cuenta de este gesto en el objeto que nos convoca, nos enfocaremos en un poema.

En 2021, tradujimos dos poemas de Keijirō Suga para la antología *Mándalas: poesía japonesa desde Shiki hasta nuestros días* [2022]. Ambos conmemoraban los diez años del Gran Terremoto del Este de Japón en 2011, también conocido como el Triple Desastre del 11/3. Se trató de un terremoto de una magnitud de Mw 9,1, que tuvo como consecuencia un tsunami que se llevó alrededor de 18 500 vidas humanas y propició la fusión de tres de seis reactores nucleares de la central Fukushima Daiichi, dejando ciudades enteras inhabitables a causa de la radiación. Uno de los poemas titulado «Tierra abierta» reúne en su gesto la puesta en trance en tres escenas. Leamos:

No me llevé nada conmigo.
Solo arranqué las páginas necesarias de algunos libros.
Me aventuré en un desierto ondulado,
tras cada cuesta el paisaje cambiaba.
Más allá de las mesetas de piedra y cactus
la nieve cubre la amplitud del delta.

Más allá del bosque de cedros del Himalaya
hay prados inmensos como mares verdes.

Cuando llegué a un camino de arcilla roja
«¿Por dónde se va la costa?» pregunté a un dingo.
«¿Ves aquel peñasco lejano? Detrás está el mar».
Emprendí el camino y dingo me siguió.
«Yo también iré, quiero ver lo que hay», dijo.
De su sombra en la tierra roja
emergió una nueva forma en blanco y negro.
Ahora son dos dingos los que me siguen.

Nos alejamos hacia una costa devastada
por un sol en miniatura hace diez años.
Vamos a una tierra ahuecada
por el paso de diez años.
Hacia una tierra abierta.
Una tierra despejada de sí
[Suga, 2022: 209-211].

En japonés y en la traducción conservamos esos saltos de línea que funcionan como las pausas del poema, a la vez que separan las tres escenas. En la primera aparece un desierto cuya ondulación guía la mutación de un paisaje en otro, constituyendo un paisaje *indestinado*, en el sentido que reflexiona Jean-François Lyotard en «*Scapeland*»: «lo contrario de un lugar. [...] El paisaje como lugar INDESTINADO. [...] Privilegio de los desiertos, montañas y llanuras, de las ruinas, los océanos, los cielos en el paisajismo: indestinados de oficio, se diría. Por lo tanto desterradores» [Lyotard, 1998: 186]. Interpretando la cita de Lyotard, los paisajes indestinados no hacen más que expulsarnos con su espíritu de intemperie, dejándonos a la deriva de la imaginación. Esto es, los paisajes *indestinados* son lo contrarios del lugar, ya que no se dejan capturar por el espíritu y su red de sentido. La ondulación del desierto es la forma de devenir de todos esos paisajes (bosques, cedros, prados, mesetas de piedra y cactus) en uno solo. Este paisaje solo emerge ante quien ha impuesto silencio, como un paseante o viajero que transita un TEMPLUM: «ese espacio tiempo neutralizado en que es seguro que tal vez sobrevenga algo, no se sabe qué» [Lyotard, 1998: 189]; es decir, un espacio-tiempo que desconcierta los poderes del espíritu. Hay que dejarse desterrar por el paisaje (*dépaysement*) para dar lugar a su *templación*. Para ello, el viajante solitario deja atrás el sí mismo con el fin de poner en trance la tierra: el poeta no se lleva nada consigo, solo las páginas necesarias de algunos libros, como si fueran mapas. Así, se entrega a una relación con un entorno despejado de sí mismo pero a la espera de lo que pueda sobrevenir.

La *indestinación* y el *templum* despiertan en el poeta un tipo de visión singular para aventurarse a las derivas imaginativas de ese paisaje. Así, la segunda escena expone la

coincidencia del procedimiento estético y el gesto crítico del poema para dar lugar a una dimensión inédita. Lo que era mudo ahora habla: un dingo oficia de guía hacia la costa y un segundo dingo (hecho de sombras en blanco y negro) lo acompañan. No es casual que dos caninos acompañen al poeta en su excursión hacia una costa desolada. En esa tierra *devastada por nuestra propia locura* [Cf. Alizart, 2019: 11][7] (en cuanto que paisaje extraño e irreconocible a la vista), son los perros los únicos capaces de sobrevivir de los restos y la carroña, de seguir su oído instintivo, de orientarse por su olfato, de refugiarse cavando sus propios pozos en la tierra.

En los paisajes recurrentes de la poesía de Suga, los perros aparecen como agentes que revierten las relaciones entre lo humano y lo no humano. Así, en el paisaje del poema se inscribe una nueva forma «de inscripción y co-agencialidad en y con el ambiente no humano» [Andermann, 2018: 27]. A la escena del poema citado podríamos agregar otra. En uno de los poemas incluidos en *Transit Blues* [2019], Suga escribe:

> In the town where people have disappeared.
> On the westland where the town has disappeared,
> In the vast area littered with rubble,
> A dog is running, on its self-assigned mission of patrol.
> What the dog is aiming at is connecting heat in surviving lives.
> He tries to connect somebody breathing and somebody blinking
> And make them talk using unknown words.
> But he does not meet anybody.
> He stops once in a while, listens carefully, sniffs scents,
> And starts running again, in the town where dwelling has been cancelled.
> Running, the dog takes off its fur.
> He thinks of putting it on someone to warm her up.
> Then he stops and lets his hot urine gush out.
> He is trying to mark his smell and life on the spot.
> Wondering where all the people have gone,
> The naked dog, out of his fur and covered with blood, is silently running [Suga, 2019: 20].[8]

7 Mark Alizart comienza su reflexión sobre los perros con la frase «Un día, los perros reinarán sobre la tierra» [2019: 9]. Siguiendo la hipótesis futurista del escritor de posguerra Clifford Simak, los perros y no los cyborgs son los que reinarán sobre la tierra cuando la humanidad acabe. Alizart reconoce tres cualidades de los perros para fundamentar esta hipótesis: su resistencia y el hecho de haber sobrevivido con restos y basura, por su animalidad que resta a la brutalidad salvaje y por su obediencia de haber vivido en este mundo con el hocico cerrado. Alizart persigue un desarrollo en línea con el Donna Haraway en *Manifiesto de las especies de compañía* para demostrar la relación simbiótica y la co-evolutiva de los perros con los humanos [2017: 7].

8 Este poema ha sido extraído de *Transit blues,* libro compilado y traducido al inglés por el propio poeta a partir de los poemas incluidos en *Agend'Ars.* «En el pueblo donde la gente ha desaparecido. / En el páramo donde el pueblo ha desaparecido / En esta vasta zona sembrada de escombros, / Un perro corre tras su misión de patrulla auto-designada. / Busca el calor en las vidas sobrevivientes. / Intenta conectar a alguien que respire con alguien que parpadee / para hacerlos hablar con palabras desconocidas. / Pero no encuentra a nadie. / Se detiene de vez en cuando, escucha atentamente, olfatea, / y vuelve a correr por una ciudad donde se clausuraron los hogares. / Mientras corre va perdiendo su pelaje / piensa que

Suga describe la patrulla de un perro en un pueblo donde ya no queda nadie. Sobre esa tierra, el perro se ve afectado menos por la radiactividad de un suelo y la desorganización producida por la ruina que por la compasión humana. El perro corre y se detiene buscando alguien que *respire*, que *parpadee* o que *hable con palabras extrañas*. Mientras lo hace se despelleja y se pregunta a dónde han ido todos. La compasión hacia este perro anónimo se intensifica con la imagen final del poema: su correr silencioso contrasta con la gradual deterioración de su pelaje, que va siendo sustituido por sangre. Resiste en el peor de los contextos gracias a su resto de salvajismo y su conducta aprendida de permanecer con el ladrido acallado.

Ahora bien, retomemos el poema «Tierra abierta». Dada la reorganización de los agentes, el ensamblaje del paisaje inscribe un relato nuevo. En la tercera escena del poema, los perros y el poeta se dirigen hacia la oscuridad del paisaje: una costa devastada, una tierra abierta y despejada de sí. Estas tres enunciaciones no se acotan a una descripción negativa de una tierra destrozada y abandonada. No es un simple yermo inhabitable. Como en la obra de Reverón que analiza Andermann, el poema de Suga «confía en la capacidad epifánica del paisaje como umbral y anticipación de otra convivencia entre cuerpo y tierra, esto es, entre vidas humanas y no humanas, entre sensaciones y realidades materiales y espirituales de distinta índole» [Andermann, 2018: 21]. La aventura no tiene vuelta atrás: la expresión verbal usada en el poema es ゆくのだ (translit. *yuku no da*), en japonés indica que ese *dirigirse* ya está completado. La doble mención de que esos diez años ya han pasado lo confirman: primero con la expresión 10年前 (translit. *jū nen mae*) que se traduce como «diez años antes» y luego con 10年お時を経た (translit. *jū nen no toki o heta*) que es «diez años transcurridos». Esa empresa sin retorno posible se proyecta hacia el final del poema como la anticipación del futuro: «hacia una tierra abierta, una tierra despejada de sí». Pero vale preguntarse: ante una tierra que se ha despejado de sí misma, ¿cuál es su porvenir? Con los últimos versos el poema de Suga duplica la apuesta de los paisajes indestinados de la primera escena: no hay más que una marejada de materia en una tierra despejada. Sin ser apresada por ninguna forma, una tierra abierta deviene el paisaje como afuera y convoca un destierro íntimo, como explica Lyotard:

> Paisajes, pagus, esos confines en que las materias se ofrecen en crudo antes de ser domesticadas, se les decía salvajes porque siempre eran, en Europa del norte, forestas. FORIS, afuera. Afuera de lo cercado, lo cultivado, lo formado. El destierro suscita ese afuera adentro, por exotismo intimista [Lyotard, 1998: 188].

Así el paisaje final del poema emerge en su aspecto desolador: una tierra devastada por la explosión de un sol en miniatura. Pero, además, esa tierra devastada de-suela en el sentido en que lo usa Lyotard: el pasaje desconcierta toda capacidad del espíritu de dar forma volviendo a aquel horizonte una tierra abierta para el poeta. La tierra puesta en

---

tal vez calentará a alguien con él. / Se detiene y deja salir su orina caliente. / Intenta dejar su rastro de vida con su olor sobre su mancha. / Se pregunta dónde ha ido toda la gente, / El perro desnudo, despellejado y cubierto de sangre, corre silenciosamente» [Suga, 2019: 20, N. T.].

trance en el poema resignifica lo devastado como abertura. ¿Qué relato de mundo será posible en aquella tierra abierta?

UN FINAL ABIERTO PARA LA TIERRA

En *¿Hay un mundo por venir?* [2019], Deborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro parten de la pregunta del título para abordar los discursos del fin del mundo. Estos discursos se reúnen en torno a las interpretaciones de la crisis climática, la acidificación oceánica y la sensación (o confirmación) generalizada de que es imposible revertir o detener los procesos biofísicos que están modificando las condiciones de vida de muchas especies, incluida la nuestra [Cf. Danowski y Viveiros de Castro, 2019: 36]. Esta sensación coincide con el sentimiento de degradación espacial (el mundo y las catástrofes destructoras del espacio) y temporal (la figuración del fin, y agregaríamos, un fin que se vuelve latente en el presente, en lo contemporáneo). El *kairos* posnuclear es el fin de los tiempos porque el tiempo que necesita la tierra para recobrarse es inimaginable. La contaminación radioactiva instala una temporalidad irreversible sobre la tierra, ya que todo lo que ha sido tocado por la radiación tiene como destino su lenta degradación. Aquí el relato de fin en Japón: una potencia mundial con pocas porciones de territorio habitable, de las cuales algunas son zonas inhóspitas afectadas por la radioactividad. Podría decirse también que, por la historia del archipiélago japonés, la isla ya ha comenzado a transitar el relato de la ausencia del futuro o el fin de su mundo desde las explosiones en Hiroshima y Nagasaki. Así mismo lo indican Danowski y Viveiros de Castro cuando refieren al texto de Günter Anders, para quien «La ausencia de futuro ya comenzó» [2019: 26], luego de las bombas atómicas y con la continuación de la Guerra Fría. Con la llegada del antropoceno, los autores explican que arribamos al fin de la epocalidad de nuestra especie desde el inicio de un proceso lento de violencias completamente irreversible. En el caso que nos compete, la lenta violencia (*slow violence*) como la describe Rob Nixon [2011] extiende su manto de invisibilidad[9] en el polvo que se acumula sobre las ruinas de esas ciudades desalojadas alrededor de la central nuclear. También en el muro de hielo que contiene las aguas contaminadas por la radioactividad impidiendo filtraciones a napas subterráneas; o bien, sobre la aprobación del plan japonés de 2023 para verter al mar más de un millón de toneladas de aguas contaminadas por este desastre.

Aun así, como vimos en el anterior apartado, en la puesta en trance de la tierra posnuclear surge un paisaje cuya abertura convoca a su vez tanto la catástrofe, el fin y la devastación como la indeterminación del tiempo y el espacio de esa costa devastada hacia la que el grupo animal y humano se dirigen. Pero, de este paisaje, ¿qué relato de fin —qué tiempo— es posible? Siguiendo a Timothy Morton, Andermann reconoce que ante «el

9 La idea de *manto de invisibilidad* sugiere que la violencia lenta y latente opera fuera del foco de la atención general. El ocultamiento de los impactos negativos que se desarrollan de manera gradual y de forma prolongada en el tiempo instalan una temporalidad que aparenta su reversibilidad. Los daños se calculan en un presente, así como también su prevención, pero la especulación del daño a futuro no suele estar en el centro de los discursos post-desastre [Nixon, 2011: 2].

fin del mundo como totalidad significante, accesible sólo al espíritu humano» [2018: 24] hay que asumir nuevas posibilidades de pensamiento. Entonces, ¿hay un más allá del fin del mundo en los paisajes de Suga? O bien, reformulando las preguntas de Jean Luc Nancy [2015], ¿se puede escribir poesía o filosofar después de Fukushima?[10] ¿Qué es legible en esa tierra abierta y despejada? ¿Es posible que el poema sea el lugar donde la puesta en trance de la tierra sirva como gesto crítico de reformulación del paisaje y como anticipación de futuro?

En Andermann, la conceptualización del trance recurre a la noción de *presencias vivas* de Deleuze. Estas subyacen en el mito y permiten la emergencia de actos de habla que contribuyen a la invención de un pueblo y su porvenir [Cf. Andermann, 2018: 22]. Si bien esto está dirigido a las comunidades del Tercer Mundo, Andermann reorienta esta hipótesis a escala planetaria cuando piensa en las subjetividades divididas del presente. Retomando a Stenger, entiende que estamos suspendidos entre dos historias que escinden la subjetivación: una que informa nuestros actos del presente y otra que informa sobre «nuestras vidas y muertes y las de quienes nos suceden» [Andermann, 2018: 23]. Ante esta doble subjetividad, ni siquiera la figura del desastre alcanza para dar cuenta del presente. Sin embargo, Andermann confía en que las artes pueden ofrecer experiencias y saberes alternativos a esta constitución. En este punto, la reconexión con el mito sirve como forma de transar con las pulsiones del mundo contemporáneo para propiciar actos de habla que den cuenta de un futuro. De modo similar, Danowski y Viveiros explican que es necesario reformular una mitofísica del fin de mundo que explique, más allá de (o en contra de) la razón, el porvenir [2019: 30]. Entonces, ¿cuál sería esa razón mitológica que organizaría el porvenir y se escondería tras la emergencia de actos de habla sobre el futuro en el caso de la poética de Suga?

EL MITO INSCRITO EN LA ONDULACIÓN DE LA TIERRA

Una tierra despojada de sí misma inscribe en su accidente el principio de un nuevo modo de relación que, a través de la imaginación, postula un recomienzo. La temporalidad que atraviesa la configuración de estos paisajes cambiantes, como el desierto ondulado que desemboca en la costa, nos lleva a imaginar un nuevo relato para esa tierra sobre la cual aún no se ha inscrito nada: solo la transformación y afectación de dingos que emergen del suelo como nuevas formas. Emanuele Coccia [2021], para explicar la continua mutación de la vida sobre la tierra, reformula el concepto de *metamorfosis*, que piensa lo viviente mediante una doble evidencia: «La metamorfosis es a la vez la fuerza que permite que todo viviente se despliegue en varias formas de manera simultánea y sucesiva, y el aliento que permite que estas formas se conecten entre sí, que pasen una en la otra» [Coccia, 2021: 12]. Esta metamorfosis no aparece *ex nihilo* en el recomienzo de la tierra; más bien, prevalece la continuación de la mutación donde el recomienzo no marca un fin y un principio, sino un cambio que solo se da desde el vaciamiento. Esta

10 En el texto *After Fukushima*, Nancy hace esta pregunta para pensar la lógica de equivalencias inaugurada por el cruce del orden capitalista y la crisis civilizacional [Nancy, 2015: 9].

metamorfosis aparece en el poema tanto en los paisajes cambiantes como en los dingos de sombra en blanco y negro, que ahora son los que guían al poeta prescindiendo de las páginas arrancadas de los libros.

Dirigiéndose hacia la costa, hacia esa tierra abierta o paisaje indestinado, se atisba menos un fin del tiempo que la posibilidad de transformación. Hemos buscado en el cielo las respuestas del porvenir. Pero ese cielo, cuyos astros llevan muertos millones de años, revela una composición material, de sustancia y forma compartida con la Tierra. En este rasgo compartido, Coccia señala que ese porvenir ahora está inscrito en las formas de la Tierra, y escribe: «El futuro es la piel del planeta, que no cesa de transformarlo: es el capullo de su metamorfosis» [2021: 175]. Entonces, ¿si hay que leer en la tierra lo que antes leíamos en el cielo, qué pista encontramos en la tierra roja, en la costa devastada, en la tierra abierta? El relato del fin ahora se trastoca: el final para el mundo está abierto y todo depende de las relaciones que podamos entablar en el camino con dingos parlantes que nos guíen.

CONCLUSIÓN

El recorrido anterior intentó explorar una parte acotada de la poética de Keijirō Suga. En primer lugar, abordamos la cuestión de lo contemporáneo desde Agamben [2011] para describir y atribuir a este poeta el saber de mirar las tinieblas del presente. En un segundo momento, desde la lectura interpretativa y crítica del poema «Tierra abierta», intentamos poner en juego la categoría de puesta en trance de la tierra como el gesto que da lugar a la crítica y reinvención del paisaje desde la teoría de Jens Andermann [2018]. En dicho desarrollo, complementamos las conceptualizaciones de Andermann con las de Lyotard a fin de profundizar en algunos aspectos de la noción de paisaje. Por último, abordamos la posibilidad de un relato del fin del mundo en el poema de Suga desde los aportes de Deborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro [2019].

Pensar la poesía y la crítica en un mismo gesto conjunto ha servido para iluminar, tanto en el paisaje como en la posibilidad de futuro, sobre la piel abierta de la tierra, una forma de existencia donde las relaciones entre lo humano y su entorno se piensan de manera no jerárquica. Imaginar e interpretar el paisaje y los relatos del fin nos conducen a un compromiso menos soberbio con lo no humano. Si consideramos esta tierra abierta como pura materia improductiva, pasiva e inerte, solo alimentamos las «fantasías nuestras de conquista y consumo que están destruyendo la Tierra» [Bennet, 2022: 12]. De acuerdo con la propuesta ética de Jane Bennet en *Materia vibrante*, sostenemos que una lectura que identifique relaciones diferentes entre los agentes que participan de nuestros paisajes y nuestro fin apela a una ética que promueve «formas de cultura humana más ecológicas y encuentros más amables entre las materialidades de las personas y las materialidades de las cosas» [Bennet, 2022: 13]. El recorrido de este trabajo busca evidenciar ese compromiso.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, G. (2011): «¿Qué es lo contemporáneo?» en G. Agamben, *Desnudez*, Argentina, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 17-29.
ALIZART, M. (2019): *Perros*, 1ª ed., Argentina, Buenos Aires, Ediciones la Cebra.
ANDERMANN, J. (2018): *Tierras en trance*, 1ª ed., Chile, Santiago de Chile, Metales pesados.
BENNET, J. (2022): *Materia vibrante*, 1ª ed., Argentina, Buenos Aires, Caja Negra.
COCCIA, E. (2021): *Metamorfosis*, 1ª ed., Argentina, Buenos Aires, Cactus.
DANOWSKI, D., DE CASTRO, V. (2019): *¿Hay mundo por venir?: ensayo sobre los miedos y los fines*, Argentina, Buenos Aires, Caja Negra.
HARAWAY, D. (2017): *Manifiesto de las especies de compañía: perros, gentes y otredad significativa*, 1ª ed., Argentina, Córdoba, Bocavulvaria ediciones.
JORGE, J. (2022a): «Mil años vertidos en el presente: ficciones ecocríticas en la poesía de Suga Keijirô», *La Palabra*, (44), pp. 1-17.
___ (2022b): «Vibra la materia, vibra la escritura», en J. Jorge y B. Zalazar, *Pulsiones materiales*, 1ª ed., Argentina, Buenos Aires, Teseo, pp. 123-139.
LYOTARD, J. F. (1988): «Scapeland» en J. F. Lyotard, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Argentina, Buenos Aires, Manantial, pp. 185-192.
NANCY, J. L. (2015): *After Fukushima. The Equivalence of Catastrophes* [Después de Fukushima. La equivalencia de las catástrofes], 1ª ed., EEUU, New York, Fordham University Press.
NIXON, R. (2011): *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* [La lenta violencia y el ecologismo de los pobres], 1ª ed., EEUU, Cambridge, Harvard University Press.
RUBIO, C. (2019): *Claves y textos de la literatura japonesa: una introducción*, 2ª ed., Madrid, España, Cátedra.
SLAYMAKER, D. (2021): *Wild Lines and Poetic Travels: A Keijiro Suga Reader* [Trazos salvajes y viajes poéticos: Una lectura de Keijiro Suga], Reino Unido, Londres, Lexington Books.
SUGA, K. (2016): *Agend'ars*, [trad. Cristina Rascón y Eiko Minami], 1ª ed., México, Distrito Federal, Cuadrivio.
___ (2019): *Mad Dog Riprap*. [El perro rabioso de la escollera], 1ª ed., Japón, Tokio, Sayûsha.
___ (2019): *Transit Blues* [Blues del tránsito], 1ª ed., Australia, Camberra, IPSI y Recent Work Press.
___ (2022): «Keijirō Suga», en Y. Melchy, *Mándalas: Poesía japonesa de Shiki a nuestros días*, 1ª ed., Argentina, Buenos Aires, También el caracol, pp. 181-211.
VIVAS HURTADO, S. Y SUGA, K. (2024): «La poesía entre el pensar y el caminar: entrevista a Keijirō Suga». *Lingüística y Literatura*, 45(85), pp. 164–170. Disponible en: https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/view/356165
WAKE, H., SUGA, K. Y MASAMI, Y. (2019): *Ecocriticism in Japan*. [Ecocrítica en Japón], 1ªed., Reino Unido, Londres, Lexington Books.

Recepción del artículo: 19/11/23
Aceptación del articulo: 8/02/24

«El duelo y el amor son una única y misma cosa en mi cabeza»: sobre la aplicabilidad de la teoría del Eros de Anne Carson a la novela *Perderse*, de Annie Ernaux

Tania Hernández González
Universidad Carlos III de Madrid

Resumen

En el presente ensayo se propone, en primer lugar, analizar la teoría del Eros tal y como la expone Anne Carson en su ensayo *Eros dulce y amargo* (2020), en el cual reflexiona a través de poetas como Safo y filósofos como Platón. Después se aplicarán estas observaciones sobre el Eros a la novela *Perderse*, de Annie Ernaux, con el objetivo de establecer paralelismos y diferencias, pensando en la posibilidad de encontrar una identidad entre los conceptos de pasión y Eros. Todo esto será realizado partiendo del carácter de los textos de Ernaux como narraciones a la vez literarias, sociológicas e históricas.

Palabras clave

Eros
Poetas líricos
Literatura francesa
Amor

Abstract

In this essay we propose, first of all, to analyze the theory of Eros as presented by Anne Carson in her essay *Sweet and Bitter Eros*, in which she reflects through poets like Sappho and philosophers like Plato. We will then apply these observations about Eros to the novel *Getting Lost* by Annie Ernaux, with the aim of establishing parallels and differences, thinking about the possibility of establishing an identity between the concepts of passion and Eros. All this will be done based on the character of Ernaux's texts as narratives that are at once literary, sociological, and historical.

Keywords

Eros
Lyric poets
French literature
Love

CC BY

1. INTRODUCCIÓN: ¿QUÉ DICE QUIEN TRANSCRIBE UN DIARIO? LA AUTORÍA EN LA OBRA DE AUTOFICCIÓN

Un gran cambio aconteció en las conciencias occidentales durante el siglo XX, y este se refiere al surgimiento y propagación de la certeza de que las únicas recreaciones del mundo posibles eran las subjetivas, decayendo así en paralelo la confianza en la posibilidad de los discursos descriptivos objetivos, universales, siempre y en todas partes aplicables. Este cambio cultural, que sobrevino tras lo que se vivió como el fracaso del proyecto ilustrado europeo, por supuesto, tuvo su traducción en el mundo del arte. Se señalará aquí, en concreto, cómo esta transformación se expresó en la literatura. La imposibilidad de seguir confiando en que los ojos que miran no afectan a lo que se mira coloca una dolorosa sospecha sobre la distinción entre ficción y no-ficción. La duda se cierne entonces sobre los géneros que antes eran considerados los más puros, los meramente descriptivos (autobiografía, ensayo histórico…) y el autor, el narrador; y los personajes parecen entrelazarse hasta formar incómodos nudos. Se publican textos en los que se empieza a experimentar con la mezcla de géneros y de voces, se rompe con el orden anterior. En Francia —lugar en el que los escritores han dedicado grandes esfuerzos a la producción de diarios, autobiografías y cartas, donde el «yo» no se escondía, sino que se mostraba airosamente—, en el año 1977, el escritor Serge Doubrovsky bautiza con el nombre «autoficción» a un nuevo subgénero novelesco [Doubrovsky, 1977]. Bajo este neologismo se estaría recogiendo un tipo de narración donde «el autor elabora un esbozo autobiográfico al mismo tiempo que afirma que su relato debe ser entendido como una pura invención» [Arroyo Redondo, 2011: 3]. Quedan así recogidas y nombradas esas exploraciones de los escritores de finales del siglo XX. Desde este momento ha seguido siendo prolífica la producción de textos que se enmarcan bajo dicha categoría.

Un ejemplo contemporáneo de este tipo de escritura es la de Annie Ernaux. Este ensayo se centrará en el análisis de su texto *Perderse,* en el que la diferenciación entre Ernaux como autora literaria y Ernaux como mujer que es atravesada por determinadas experiencias se emborrona y complejiza. En esta novela se hace evidente la condición irresoluble de

la narrativa de autoficción y de la obra de Ernaux en concreto, la simultaneidad de su condición de reproducción de la realidad y de invención literaria. Teóricas como Joanna Russ han puesto especial hincapié en la ligazón entre las mujeres escritoras y la producción de narrativas de autoficción: partiendo de un menor respeto y valoración de las escritoras en general, la autoficción ha sido especialmente denostada cuando y porque eran *ellas* las que eran prolíficas en el género y lo cultivaban. Se las desacreditaba negando la importancia de la autoría o de la intencionalidad detrás de textos en los que la protagonista comparte nombre con la autora, en los que se habla en primera persona o se cuentan vivencias que tienen un reflejo en la vida de la escritora [Russ, 2018: 69]. En este ensayo se partirá pues de la consciencia de que los textos de autoficción tienen un autor y una intención, aunque poca distancia les separe de la realidad. Siendo esto así, lo que se encontrará en *Perderse* no puede entenderse como la mera publicación de unos diarios previamente escritos y luego abandonados: si lo son, hay una intención detrás de la simple publicación, y si los textos han sido editados y escritos después de unas vivencias semejantes que tuvo la autora, también se estarían evidenciando las licencias ficticias que la conciencia se toma para rehacer la historia del «yo». Así, se partirá aquí del hecho de que en la obra de *Perderse* se encuentra tal vez no una tesis, pero sí un diagnóstico a propósito de la experiencia de la pasión que vale la pena compartir, y que una vez compartido puede tener un efecto en la colectividad o generar una reflexión al respecto.

El análisis comparativo que se desplegará en este ensayo partirá de un aglutinamiento de las observaciones sobre el comportamiento que provoca la pasión según Ernaux, las cuales serán comparadas o comprendidas a la luz de las tesis sobre el Eros que Carson —a través de su propio análisis filológico de los poetas líricos y filósofos de la antigua Grecia— desarrolla en *Eros dulce y amargo.* Igual que Carson extrae de los textos de los antiguos sus diagnósticos acerca de cómo se vive el amor erótico, para ellos construido sobre la ausencia y la distancia, aquí se emplearán la estructura y los conceptos analíticos de Carson para someter al mismo examen el texto de Ernaux. Se pretenderá así poner de relieve las semejanzas y las diferencias entre la pasión y el Eros, entendidos ambos como deseo que se despliega entre la ausencia y la dificultad. También se intentará dilucidar qué puede decir esta lectura paralela sobre el estado actual del amor desde el que Ernaux brota: cómo ha cambiado respecto de la época clásica grecolatina, qué seguimos manteniendo, por qué estamos donde estamos y qué dice eso de nuestro tiempo. De esta forma, este texto pretenderá ubicarse dentro de la herencia de todos aquellos pensadores, como Eric Fromm, Jacques Lacan o Alain Badiou, que desde el nacimiento de la filosofía social en el siglo XX han luchado por reposicionar el amor como un objeto de estudio científico con dignidad.

2. «GLUKUPIKRON»: LOS POETAS LÍRICOS SOSTIENEN QUE EL DESEO ES DULCE Y AMARGO

Se comenzará por una introducción de la definición de Eros que aporta Anne Carson en su ensayo *Eros dulce y amargo.* Aquí Carson lleva a cabo una investigación sobre el significado que los antiguos poetas líricos daban a la palabra «Eros» en sus textos, pero

no se trata de una mera visita a algo ya muerto e inoperante, sino que retorna a los poetas líricos para descubrir qué nos pueden decir sobre cómo se vive y entiende el amor hoy —es por ello que Carson alterna entre referencias clásicas y otras contemporáneas, porque lo que interesa es el vínculo, qué puede decir el Eros hoy en día.

Carson comienza señalando que el Eros implica una falta, una ausencia, un deseo por algo que no se tiene [Carson, 2020: 37]. Queda ya introducido el carácter paradójico de la pasión erótica: esta implica necesariamente no tener, porque el deseo es del orden del anhelo, y solo se puede anhelar aquello de lo que se carece. Así, ¿cómo tener aquello que se desea, si precisamente en cuanto se hace accesible deja de desearse? Carson recupera aquí a Simone Weil —también lectora de los autores clásicos—, la cual empleó una analogía con el hambre para abordar esta contradicción:

> Todos los deseos resultan igual de contradictorios que el de alimentarse. Querer que aquel al que amo me amara a mí. Pero si se entrega totalmente entonces deja de existir, y yo de amarle. Mientras que si no se entrega totalmente es que no me ama lo suficiente [Carson, 2020: 37].

Parece entonces que el Eros está roto en su seno, se tropieza consigo mismo. Carson piensa que la poeta Safo fue la que mejor supo caracterizar esta pasión, al adjudicarle el adjetivo «glukupikron». Dicho término, difícil de traducir, es una conjunción de «dulce» y «amargo», en ese orden. Por precaución, Carson evita traducciones como «agridulce», que invierten el orden de la poeta Safo [Carson, 2020: 30]. Albergar Eros en el interior sería, entonces, una experiencia dulce y amarga a la vez. Dulce porque se ama, porque algo resulta hermoso, deseable; amargo porque no se puede consumar el anhelo, pues aquello que tanto se admira desaparece cuando se intenta sujetarlo. Hay muchas maneras de comunicar que Eros es esta ausencia deseable, este obstáculo o aplazamiento; una de las técnicas de Safo en la que más incidirá Carson es aquella por la que introduce un rival (no necesariamente humano) entre el que ama y el amado, comunicando así que el deseo siempre tendrá forma triangular, implicando un tercer elemento que imposibilita y distancia [Carson, 2020: 47].

Un poema de Safo al que continuamente se volverá es el fragmento 31, en el que esta dibuja una situación en la que se expresa perfectamente esta idea del Eros como triángulo:

> Me parece que igual a los dioses aquel hombre es, el que sentado frente a ti, a tu lado, tu
> dulce voz escucha
> y tu amorosa risa. En cambio,
> en mi pecho el corazón se estremece. Apenas te miro,
> la voz no viene más a mí,
> la lengua se me inmoviliza, un delicado incendio corre bajo mi piel,
> no ven ya mis ojos
> y zumban mis oídos,
> el sudor me cubre, un temblor

> se apodera de todo mi cuerpo y tan pálida como la hierba no muy lejana de la muerte me parece estar... [Safo, 1986: 31].

Existen algunas lecturas del poema que identifican rastros de celos en la mirada de Safo, pero no será el caso de Carson. Atendiendo a que la propia muchacha objeto de deseo, que ríe y habla dulcemente, desaparece ya en el verso quinto, Carson sostendrá que este poema no es ni una alabanza para la amada ni una declaración de celos dirigida al rival en la conquista; al contrario, lo que está aquí en el centro del poema es Safo misma —más concretamente, la construcción de su deseo, Eros [Carson, 2020: 45-46]—. No se está ante un triángulo amoroso como tal, sino ante la estructura cognitiva e intencional necesaria del sujeto deseante, que siempre será triangular. En este poema, la imposibilidad que permite y deshace el deseo es encarnada por el varón, que conecta y separa del amado: evidencia lo que se desea, poder estar cerca de esa muchacha con tantos encantos, y también aquello que abre una brecha irreductible, a saber, el hecho de que no somos dioses. La poeta se figura su muerte al imaginar, simplemente, un acercamiento respecto al ser deseado. Esto no es tanto causado por el varón como evidenciado por y a través de él.

No solo en esta poeta ni en este poema se pueden encontrar contradicciones y dificultades, sino que, al contrario, estos son elementos que proliferan en los textos eróticos de los poetas líricos. Amantes rivales, pretextos para la persecución y la fuga, obstáculos para la unión romántica, los propios amantes dedicando su energía a entorpecer su propio deseo: todos estos elementos proliferan en los textos de los clásicos, dando a entender que los componentes de imposibilidad no son trabas sino partes constitutivas del deseo. Uno de los temas más representados en los vasos griegos, en especial en los vasos con escenas de pederastia, es el Eros aplazado u obstaculizado, que se escenifica a través de continuos gestos de rechazo y disuasión [Carson, 2020: 51]. Esta manera de entender el Eros como entorpecido no solo afecta a las representaciones del mismo, sino que se hace eco en las prácticas sociales, como era de esperar. La sociedad cretense, por ejemplo, acostumbraba a la práctica del *harpagmos,* el rapto ritual homosexual de los jóvenes por sus amantes. El historiador del siglo IV Éforo decía al respecto que «Si el hombre es igual o superior al muchacho, la gente sigue y resiste la violación solo lo suficiente para satisfacer la ley, pero en realidad están contentos…» [Carson, 2020: 54]. Por otro lado, para las parejas heterosexuales el rapto de la novia también era uno de los gestos centrales de sus ceremonias de boda en la cultura espartana y ateniense [Carson, 2020: 54].

Se percibe así de manera evidente, a través de los ejemplos extraídos por Carson de los textos de Safo y de otros poetas líricos, que la concepción del Eros como pasión fallida se extiende en la antigüedad grecolatina por todo tipo de prácticas sociales, por todas las conciencias y los discursos artísticos. Teniendo esto en cuenta, se habrá de regresar a la anteriormente dada definición del deseo como aquello que se deshace cuando se tiene entre manos, como aquella pasión inasible porque ella misma consiste en la distancia y en el vacío, en querer porque no se tiene. Desde aquí, se da paso a la novela *Perderse* de

Annie Ernaux, que tal vez podrá decir algo sobre la pervivencia a lo largo del tiempo de la noción erótica clásica.

3. LAZOS ENTRE LITERATURA, SOCIOLOGÍA E HISTORIA EN LA OBRA DE ANNIE ERNAUX

La pasión se extendió a lo largo de un año, de 1988 a 1989, empezando en Rusia y acabando en Francia. Este es el diario de ella, así que se desconoce qué sucede del otro lado, pero sí se sabe que la presencia de él es necesaria para el despliegue de esta historia. Ella es Annie Ernaux, y empieza su novela con la aparente ruptura del pacto con la ficción, explicando que lo que el lector está a punto de leer son extractos sin editar del diario que escribió durante su pasión por un diplomático ruso destacado en París, al cual conoció durante un viaje de escritores a Rusia.

Antes de adentrarse directamente en la narración de Ernaux, será necesario explicar en qué marco se situará la lectura de su texto que a continuación se despliega. Para poder probar la aplicabilidad del examen y las tesis *carsonianas* a *Perderse*, será necesario asumir que en el texto de Ernaux se pueden identificar, igual que Carson lo hizo en las palabras de Safo, la trasmisión de una concepción de las relaciones eróticas o pasionales, así como un retrato de las consecuencias que estas tienen sobre el cuerpo y la psique del que carga con la pasión. Este examen debe realizarse desde la recepción de la obra de Ernaux en tanto que novela de autoficción: la escritora comparte nombre con la protagonista de la novela, también datos biográficos y, a pesar de todo, no se considerará como un examen a la altura de la intención detrás de este texto el juzgarlo midiéndolo a través de su adecuación con la realidad [Arroyo Redondo, 2011: 46]. Debe, no obstante, anotarse que la aplicación de la categoría de «novela de autoficción» a la obra de Ernaux es un ejercicio pragmático para leer e interpretar la misma, que, en realidad, sería distinto a los deseos de la autora. Ernaux diría, al contrario, que su tránsito del «yo» ficticio al «yo» real tiene más que ver con la inauguración de un nuevo tipo de escritura —que genera nuevas relaciones entre literatura, sociología e historia— que con la novela de autoficción [Granmo, 2023: 1].

Sea como sea, los textos de Ernaux, *Perderse* entre ellos, juegan al juego del «yo» ficticio, en el que se asume que, dependiendo de lo que quien lee sepa sobre la vida de quien escribe, se establece «un diálogo pragmático entre autor y lector que determinará la interpretación de la obra» [Arroyo Redondo, 2011: 29]. A la vez y sin contradicción, se tiene consciencia de que los conocimientos extra-literarios no son la mejor ni más justa herramienta a través de la que examinar y descifrar estos textos. Como quedó señalado páginas antes, la sola decisión de publicar este texto siguiendo la forma de diario personal, pero bajo el género de la narración, ya es capaz de comunicar que lo importante aquí no es hablar de ella, no es una autobiografía, no se trata de conocer esta historia específica y concreta [Russ, 2018: 69]. Sin embargo, no puede perderse de vista que este texto tiene una gran raigambre en el mundo, que se escribe pensando en la posibilidad de resonar con otros lectores, igual que resuena con la vida real de la autora. Será a través de esta posibilidad de resonar, de este retrato plural dentro del singular, que será

posible de ahora en adelante extraer y examinar esa concepción de la pasión que Ernaux trasmite no como historia privada, sino como ejemplo y paradigma colectivo. Así mismo lo decía la autora cuando recogía el premio Nobel que se le otorgó en el año 2022:

> No pretendo contar la historia de mi vida ni desvelar sus secretos, sino descifrar una situación vivida, un acontecimiento, una relación amorosa, y revelar así algo que solo la escritura puede hacer existir y transmitir, quizá, a otras conciencias y otras memorias. ¿Quién podría decir que el amor, el dolor y el duelo, la vergüenza no son universales? [Ernaux, 2022].

4. EL DIARIO DEL EROS: AQUELLO QUE POSIBILITA LA PASIÓN EN PERDERSE DE ANNIE ERNAUX

Ernaux habla en *Perderse* de «pasión», no de amor. Aquí se propondrá que dicha pasión tiene todo que ver con la caracterización del Eros que hacían los antiguos poetas líricos, que han sido recuperados en este texto a través de Carson. Se irán desenredando los encuentros entre una y otra autora, debiéndose empezar por retomar la descripción general de Eros que se ha venido tratando, a saber, ese anhelo que está desde el principio truncado, pues cuando se logra asir aquello que supuestamente se busca, el encantamiento se deshace, el Eros se desvanece.

Pues bien, no es solo por la forma de diario que el lector se limita a conocer cómo la pasión de Ernaux se vive desde su lado, sino que es así también como la experimenta ella, con apenas certezas, llena de dudas, acosada por tantas preguntas y siendo incapaz de enunciarlas en alto. No solo es que la pasión de ella esté caracterizada por el desconocimiento y la ausencia de seguridad, sino que se sabe que, para que haya pasión, tiene que haber dificultad. Es por ello que, en sus intentos por asegurarse de que su obsesión sea correspondida, Ernaux se pregunta «cómo hacer para que no se note que me encariño demasiado rápido, para que él sienta de vez en cuando la dificultad de conservarme» [Ernaux, 2021: 15]. Ella es perfectamente consciente de cuáles son los elementos que posibilitan la pasión, y se asegura de hacerse con ellos para, sin preguntar, poder tener la certeza de la pasión de él. Como Safo, sabe que la seguridad explícita no afirma, sino que disuelve la pasión:

> Hacia las cuatro, mientras le esperaba, un miedo muy profundo. De volver a verle, es decir, de añadir una tarde más que, por acumulación, debe conducirnos a la saturación y a la ausencia de deseo. No razono nunca en términos de estrechamiento de la relación a medida que nos conocemos, sino de lo contrario, de desilusión [Ernaux, 2021: 36].

Aunque su deseo abrume e incapacite, su consciencia es, no obstante, preclara: Ernaux sabe perfectamente que la pasión es lo mismo que el duelo [Ernaux, 2021: 16]. A pesar de esto, el Eros sigue vivo porque la imposibilidad convive necesariamente con la esperanza, con una esperanza que, como ya se ha dicho, en realidad no quiere verse cumplida. Sea como sea, la estructura del diario permite observar los trucos de la esperanza

al poder regresar al estado psicológico pasado desde el presente. Hay un momento en el que Ernaux se sorprende a sí misma, destapa su pasión y descubre los trucos de este:

> Lo más sorprendente es el error constante de cronología que cometo en esta historia, de cierta cronología de mis sentimientos, de la realidad de nuestras relaciones y de los acontecimientos exteriores. Así, recuerdo la inauguración de la exposición de Heloísa Novaes y me parece que ya era el declive, que aquel día era yo muy desgraciada. Pues resulta que era el 17 de noviembre, dos días después de la noche loca, cuando el coche no arrancaba y unos días antes de la velada en casa de Irène [Ernaux, 2021: 61].

Cuando roza la absoluta distancia, la total incapacidad y decepción, cree que es la primera vez que sucede, que no es posible seguir sosteniendo la pasión en estas condiciones. Pero si echa un vistazo al pasado toma consciencia de lo que el lector ya sabe, esto es, que la distancia no es enemiga sino generadora de las posibilidades, y que la pasión se sostiene en el juego entre soportar lo indecible y olvidar después, juego que solo es posible dentro del tiempo.

Pero hay un final y un reverso de esta situación. Sí, el Eros se construye desde y con distancia, pero también se rompe cuando esta es demasiada, cuando uno de los participantes dice «se acabó», cuando el otro elemento del juego pasional, la esperanza, no puede ya darse. Si la pasión se mueve entre esperanza y distancia, ¿qué revela esto? ¿Qué parte de la pasión tiene que ver con el objeto erótico, y no solo con la distancia que aleja de él? Annie Ernaux le descubre, al lector y a sí misma, que lo que esconde esta dinámica es la indiferencia o incluso el desagrado por el otro. En algunos momentos se hace un alto en medio de la pasión, y entonces Ernaux hace público y consciente su desprecio por el diplomático ruso, sentimiento que se convertirá en total indiferencia meses después de que el hechizo pasional se haya roto. Las que siguen son algunas de las más estremecedoras constataciones que se realizan tanto durante la pasión…

> Su rostro me parece banal, su toma de posición a favor de la pena de muerte, de las leyes contra la homosexualidad en la URSS, difícil de soportar. Y sin embargo, ese deseo de que sea mío para siempre, y que me empuja a encargar esta mañana el libro que quiere para su cumpleaños [Ernaux, 2021: 72].

…como al finalizar esta, con frases como «"No importa dónde, no importa cuándo, puedes pedirme lo que quieras, te lo daré, lo haré por ti". No estoy ya tan segura. Y él, sin embargo, puede que lo siga creyendo» [Ernaux, 2021: 182] o «El hombre por quien los había aprendido [caracteres cirílicos] carecía ya de existencia en mí y me daba igual que estuviera vivo o muerto» [Ernaux, 2021: 10]. Con las referencias evocadas se ha intentado demostrar los paralelismos entre los marcos generales en los que juegan el Eros *carsoniano* y la pasión de Ernaux en tanto que sensaciones desplegadas entre la esperanza y la imposibilidad. Una vez presentados los dos textos a tratar y leer de manera comparativa, se pensará de ahora en adelante en otros lugares en los que se cruzan

estas concepciones en su desarrollo, y se explorará si llegan a conclusiones similares a propósito de las relaciones sexo-afectivas.

5. LA LÍNEA TEMPORAL DEL DESEO: AHORA SÍ, DESPUÉS NO

Si para Carson y Ernaux el espacio es lo que posibilita el amor, el tiempo es aquello que constantemente lo amenaza. Cuanto más tiempo pase, cuanto más se esté al lado del deseado, más se teme la disolución del Eros en uno mismo o en el otro [Saldanha, 2021: 409]. Los antiguos grecolatinos conocían el papel que el tiempo jugaba en el despliegue del deseo, así que Carson hace de este un elemento central para su teoría del Eros. Así lo explica:

> Como amantes, aspiramos a llegar a un momento en el tiempo llamado *luego*, cuando clavaremos los dientes en aquella manzana largamente deseada. Mientras, sabemos perfectamente que en cuanto ese luego sobrevenga al ahora, el momento dulce y doliente de nuestro deseo desaparecerá [Carson, 2020: 153].

Querer el «luego» es tan contradictorio como querer la cercanía. Platón entendió perfectamente el dilema temporal propio del Eros y lo plasmó en su diálogo *Fedro*. En él, el interlocutor de Sócrates es un joven que se ha enamorado de un texto escrito, obra del sofista Lisias, en el que el susodicho despliega sus recomendaciones referidas al amor. La tesis del sofista consiste en defender que es más provechoso comprometerse con alguien que ni le ama ni es objeto de su amor, antes que vincularse con alguien que le resulta deseable. ¿En qué consiste este argumento, intolerable para cualquier amante? Lisias es consciente, como Platón, como Sócrates o como Carson, de la naturaleza transitoria del deseo erótico. Pero quien esté bajo los encantos del Eros no creerá de verdad que el amor tendrá un final, niegan el futuro y lo que este traerá; el deseo se vive necesariamente en el presente del indicativo [Carson, 2020: 171]. Lisias se extrae a sí mismo de la línea temporal, algo imposible e indeseable para el amante, y así es capaz de apreciar las virtudes de un acompañante que no le ama: su compañía seguirá siendo actual en el futuro, porque no depende de la caducidad incierta del Eros. En palabras del que no ama: «no te frecuentaré con vistas solo al placer presente, sino también a la utilidad futura; sin dejarme vencer por el amor, sino dominándome a mí mismo» [Platón, 1998: 233b-c].

Allí donde la deseosa Ernaux emite un grito y exclama que «el duelo y el amor son una única y misma cosa en mi cabeza, mi cuerpo» [Ernaux, 2021: 16], el impasible Lisias defiende que «no hay tiempo en que el deseo sea dolor para el que no ama» [Carson, 2020: 173]. En efecto, en *Perderse* encontramos una puesta en práctica de las tesis de Sócrates, según el cual hay que defender el amor como pasión que se vive necesariamente dentro del tiempo. Y aunque este nos lleve a la desmesura, a la pérdida de nuestros límites y del control sobre nosotros mismos, esto debe considerarse un acceso, a través de la manía, a un conocimiento distinto y privilegiado, casi cercano al de los dioses [Platón, 1998: 244a, 231d]. Es muy pronto aún para poder afirmar si Ernaux está de acuerdo con

Carson y Sócrates, con las bondades de la desmesura, pero desde luego su diario es un ejemplo del Eros temporal.

Ernaux vive esta pasión como una espera interminable, y cuyo final no es capaz de forzar para bien o para mal (solicitando un acercamiento sin fisuras o alejándose definitivamente), porque sospecha que, en realidad, es gracias a esa espera que la pasión es posible. «El presente es tan fuerte [...] que el futuro y el pasado me parecen estar a años luz» [Ernaux, 2021: 32]. A pesar de que vive en la espera, es decir, en un presente que mira o hacia el pasado o hacia el futuro, hacia el recuerdo del encuentro con el amante o hacia el reencuentro ya planeado, Ernaux sostiene que es el presente el que la arrastra y el que le hace aceptar una situación de dolor. Ernaux espera, espera a los encuentros; a la vez, sabe que los presentes felices solo le garantizarán un dolor futuro [Ernaux, 2021: 41], porque la pasión se mueve en el juego de la cercanía que nunca es total, en la inseguridad respecto a qué siente el otro. En los presentes de pasión, cuando se da la fusión deseada con el cuerpo del hombre que llena sus pensamientos, hay felicidad y no la hay en absoluto: es eso lo que desea, pero a la vez parece ser más feliz cuando su diplomático la llama, después de días de agonía, y le pregunta si pueden verse, que cuando de hecho se ven. Se empieza a sospechar que no es la unión lo que se quiere, sino la perpetuación de la pasión misma, caminar por ese abismo entre aceptación y rechazo; tal vez es de esa sensación de la que se está enamorado, y la plenitud del deseo se alcanza cuando al enamorado le habla el amado después de días pensando que jamás volvería a hacerlo.

6. TE DESEO PORQUE TIENES ALGO QUE ME PERTENECE, MI PROPIA IMAGEN

«Habría que evocar esa relación constante entre el amor y el deseo de ropa nueva» [Ernaux, 2021: 19]. Si se empieza a sospechar que aquello por lo que se despliega el Eros es la distancia y no el objeto amado por sí solo, hay que preguntar: ¿por qué él? ¿Por qué este diplomático ruso, y no cualquier otro? Sí, porque desea y rechaza a la vez a Ernaux, pero ¿hay algo más? A continuación, se defenderá que el deseo de Ernaux encuentra un terreno fértil en su diplomático porque en este hay indicios de lo que desea encontrar ella en sí misma, a saber, signos de ascenso social y económico, una pertenencia a la élite social. Además, se verá de nuevo cómo los clásicos también fueron conscientes de esta identificación de algo *nuestro* en el objeto de nuestro Eros.

Se ha visto que Ernaux denosta gran parte de los valores y el carácter de su compañero de pasión, entendiéndolo como «banal», y sin embargo su deseo lo ha elegido a él. Ella sabe por qué: «le gustan los coches grandes, el lujo» [Ernaux, 2021: 15], más de una vez expresa Ernaux su deseo de hacerle regalos caros, de conseguir para su amante el coche más veloz, el perfume más elegante. Por otras de sus obras es conocido que Ernaux no creció en una familia de clase alta, sino todo lo contrario, y que esto siempre fue una carga para ella mientras ascendía socialmente, situándose mediante esfuerzos como una intelectual y escritora de éxito, pudiendo entonces ser reconocida como alguien perteneciente a una clase socioeconómica distinta a aquella que le vio crecer.

Es evidente, pues, lo que sucede en *Perderse*: todo lo que a nivel económico conforma el «yo» del amante, es un enriquecimiento del «yo» de la que ama, a la que se le devuelve una imagen magnificada de su propio ascenso social [Romeral Rosel, 2007: 272]. Es por eso que el hecho de que el diplomático solo la busque para hacer el amor, relación que podría haberse vivido como humillante por Ernaux, resulta reconfortante porque él también la usa y la busca a ella como amante por ser una escritora de renombre. Algo que jamás esperó Ernaux, ser buscada por su poder económico y clase social: esa es la imagen de sí misma que le regala esta pasión [Romeral Rosel, 2007: 271].

Platón expresó sus teorías al respecto en su diálogo *Lisis*. En este, se «retoma la cuestión de si el deseo de amar o desear algo puede separarse de la carencia de ese algo» [Carson, 2020: 64], pero esta vez se aborda la problemática no desde la perspectiva de la distancia que se viene estudiando, sino desde la de la pertenencia. De manera más o menos literal, en este diálogo Sócrates parece reconocer que el Eros consiste en el anhelo de aquello que por naturaleza le pertenece al que desea, pero lo ha perdido sin saber cómo [Platón, 2023: 221e-222a]. Carson condena la violencia implícita en la operación de Sócrates por la que se igualan dos de los significados del término *oikeios*, refiriéndose uno a «apropiado, fin» y otro a «perteneciente a mí, mío por naturaleza». El alma gemela se ha convertido así en nuestra propiedad [Carson, 2020: 65]. La violencia que se identifica en la equiparación de significados por supuesto tendrá todo que ver con los ritos de raptos de los amados, propios de las sociedades grecolatinas que se trataron al principio del texto.

A pesar de esto, si se rechaza la noción de posesión estricta promulgada por Sócrates, sigue siendo posible admitir que Platón supo señalar algo que Ernaux descubrió también en el centro de sí misma y de su pasión, a saber, que buscamos en el compañero de nuestro Eros a alguien que nos devuelva una imagen de nosotros mismos que nos resulte deseable. Las virtudes que se ven en el otro son las que a uno le gustaría arrogarse en realidad, y tal vez, si el deseado desea de vuelta, se siente entonces que se está un poco más cerca de sus cualidades, que ahora casi se compartirían. Una pregunta que se puede formular, atendiendo a esto, es si dichas virtudes están o no realmente en el amado. Carson recurre a Stendhal y a su ensayo *Del amor* —en el que se despliega la teoría de este escritor sobre las fases del enamoramiento— para pensar en el papel que juegan la imaginación y la característica de hueco vacío en el que depositar nuestros deseos que es propia del amado [Carson, 2020: 98].

Stendhal acuña el término «cristalización» para referirse a esa etapa y operación psicológica y emocional que tiene lugar después de admirar a alguien y tener esperanzas en que también a este alguien se le puede llegar a generar placer [Stendhal, 1968: 102]. La cristalización se define como sigue:

> Nos complacemos en adornar con mil perfecciones a una mujer de cuyo amor estamos seguros; nos detallamos toda nuestra felicidad con infinita complacencia. Esto se reduce a exagerar una propiedad soberbia que acaba de caernos del cielo, que no conocemos y de cuya posesión estamos seguros [Stendhal, 1968: 102].

Días después de que se dé la cristalización, se entra en la etapa de la duda. Tras haber depositado en un objeto todas las propiedades deseables que se han encontrado en la totalidad de las personas y cosas del mundo, surge la pregunta sobre si el objeto amado es verdaderamente propiedad del que ama. Esta necesidad de reafirmación será respondida con indiferencia o incluso con frialdad, porque la exigencia de seguridad implicaría clausurar la distancia que posibilita el deseo y el amado no aceptará tal cosa [Stendhal, 1968: 104]. En ese momento de inseguridad comienza la segunda cristalización: ahora que se está a punto de perderlo, no puede dejar de verse todo lo bello de aquel que una vez se pudo considerar propio [Stendhal, 1968: 105]. El que pasa por la segunda cristalización «preferiría soñar con la más incierta posibilidad de agradar algún día a la que ama, antes de recibir de una mujer vulgar todo lo que esta puede conceder» [Stendhal, 1968: 106]. Se han reunido ya en esta teoría todos los elementos comunes a la pasión y el Eros: la distancia como posibilidad a la vez que como fuente de sufrimiento, el vaciamiento del otro para depositar todas las características deseables, el solapamiento entre el presente y el futuro.

Pero la segunda cristalización no es la última etapa del enamoramiento. El último y más desgarrador momento para el amor es aquel en el que uno se da cuenta de que ha hecho razonamientos falsos cuando adjudicaba ciertas virtudes al objeto amado: la cristalización empieza entonces a deshacerse [Stendhal, 1968: 105]. Pero —y aquí es donde Stendhal introduce una diferencia respecto de las teorías hasta ahora vistas— esto no implica el final del amor, sino su entrada en una nueva etapa, en la que uno ya no cristaliza las características del amado, desapareciendo así el temor y la distancia. El que ama ahora puede entregarse y confiar sin límites [Stendhal, 1968: 110]. ¿Por qué la pasión de Ernaux y el Eros de Carson no contemplan esta transición a otra fase del deseo? O, tal vez más importante, ¿qué consecuencias sobre la noción y experiencia del amor puede tener esto?

7. LOS LÍMITES DE LA DEFENSA DEL EROS EN LA CONTEMPORANEIDAD: CONTRA LA NOCIÓN LIBERTARIA DEL AMOR

Para la moral de la antigua Grecia no había mayor falta que la *hybris*, la desmesura y la incapacidad de controlarse a uno mismo. Nada era más temido que la rotura de los límites de todas las cosas. Por eso el Eros les resultaba amenazante, porque les empujaba a la manía, porque era un presente cerrado sobre sí mismo que, incapaz de pensar en qué será lo mejor para uno en el futuro, se mezcla y se confunde a sí mismo con el otro. Cuando Sócrates, y Platón a través de él, defienden el Eros, no se niega que este implique una extinción del yo y una desaparición de la *sophrosyne* o autocontrol [Carson, 2020: 207], pero sí se rechaza que todo lo relacionado con la manía sea desdeñable. Muy al contrario, Sócrates insiste en el provecho del Eros, en los bienes que este trae y que lo asemejan a un don divino: ningún profeta o poeta podría llevar a cabo su arte si no perdiera la razón, pérdida que acerca a la inteligencia propia de los dioses y que a la vez pone en riesgo, precisamente porque somos meros humanos [Platón, 1998: 244 a].

La postura de Carson se estructura a través de las palabras de Sócrates, y junto a ellas expresa su admiración por esta locura consistente en alcanzar al amado, una empresa heroica e imposible, pero con grandes beneficios. Ernaux vive en su propia psique y cuerpo la *hybris* que tanto temen los griegos, sufre por ella y se siente incapaz de tomar decisiones que la alejen del Eros, que a veces le otorga frutos tan placenteros y sabrosos para rápidamente volver a arrebatárselos. ¿Esta situación es deseable o detestable para ella? Menciona más de una vez que en el pasado la pasión ya la había ubicado en la misma encrucijada en relación con otros hombres. ¿Volvió a dejarse atrapar esta vez o no supo escapar? Mientras se lee a Ernaux es difícil no sufrir con ella, parece imposible estar del lado de Sócrates y ver los beneficios del Eros. Pero a la vez es cierto que el lector está en el después del Eros, ¿cómo juzgar desde esa posición?

No se dará aquí una respuesta respecto a si hay o no bondades en la pasión, pero sí se situará de manera tentativa el relato de *Perderse* y la recuperación de los antiguos por parte de Carson en su compartido contexto histórico y social, para así poder vislumbrar a qué condiciones colectivas del amor responden ambos textos. Para aportar de manera introductoria un poco de luz a propósito del estado del amor en nuestra era —y abriendo así un punto de fuga por el que se propone investigar desde aquí lo que revelan los cruces entre Ernaux y Carson—, se recurrirá a *Elogio del amor,* texto del francés Alain Badiou. En este libro se identifica un mal que acecha al amor desde finales del siglo XX: la concepción libertaria que se ha traspasado desde la economía neoliberal a otros ámbitos de la vida, como, por ejemplo, el de las relaciones interpersonales. Badiou asegura que, según los cánones del hombre moderno, uno no debería relacionarse con alguien que no se ajuste a su comodidad, pues el sufrimiento del otro no debe ser competencia nuestra, e intentaremos quitárnoslo de encima lo más pronto que podamos. Esta necesidad de comodidad asegurada le parece una traslación desde la economía en la que el riesgo es considerado inútil, y la concepción de la libertad tiene que ver con mantener la seguridad de uno mismo a toda costa [Badiou, 2012: 10].

La convicción contemporánea de que cada uno persigue sencillamente su propio interés a Badiou le resulta contraria al amor, pasión que necesariamente es impredecible y se sustenta en una confianza en la causalidad [Badiou, 2012: 13]. Teniendo esto en cuenta, puede encontrarse en el texto de Carson una reacción al auge de un amor egoísta que entiende por libertad la protección de uno mismo, la inalterabilidad de los estados emocionales propios. Junto a los antiguos Carson defenderá el riesgo, aunque traiga dolor, porque también implica acceder a una nueva manera de vivir y sentir.

Pero hay algo demasiado riesgoso en esta defensa, que a la vez no es sino comprensible en tanto que reacción ante una noción del amor que, en realidad, acaba con este al atentar contra su esencia. Si se piensa en Ernaux, la historia de la relación que traslada en *Perderse* puede entenderse como banal en el fondo, pero hay una explosión de dolor y pasión desenfrenada que es exacerbada, aunque no siempre disfrutada, y que dota de una magnitud inconmensurable a la experiencia, a la narración [Romeral Rosel, 2007: 277]. Si bien defender el amor como una experiencia única, que permite al «yo» salir de sí mismo y atravesar un rango de emociones de otra forma inaccesible, es necesario en un

tiempo en el que la pasión puede estar bajo amenaza, también es necesario no circunscribir y reducir el amor a una experiencia límite en la que se experimenta un gran dolor.

Tal vez Stendhal tenga una respuesta más amplia, una respuesta que comprensiblemente nació en un momento en el que la concepción libertaria del amor —ante la que Badiou y tal vez Carson se defienden— aún no suponía una amenaza. Stendhal sabía que el amor no acababa donde, sin embargo, acaban el Eros y la pasión, conocía esa segunda fase en la que los amados se sumergen en «un dulce hábito [que] viene a embotar todas las penas de la vida y a dar a los goces otra clase de interés» [Stendhal, 1968: 110]. No es necesario denostar la pasión; al contrario, esta es una fase inescapable del amor cuyas dolorosas delicias no tenemos por qué evitar, pero también es bueno saber que hay algo más, y que ese algo más no por abatirse menos es menos deseable. Y tal vez el discurso de Stendhal no esté tan alejado del de Badiou: allí donde el segundo dice que el amor es una pasión sin certezas, en la que no se sabe cuánto va a durar la unión, uno tiene que saber que el nuevo hábito amoroso del que habla Stendhal tampoco es ni será uno que pueda clausurarse jamás [Saldanha, 2021: 406]. La duración se desconoce, aunque hay un esfuerzo por durar que también existe durante la pasión, pero que entonces era más complejo y débil debido a la necesidad de mantener las distancias. Tal vez eso es lo que sí tienen en común todas las etapas del amor: el deseo de perdurar que se extiende dentro de una duración necesariamente indefinida.

8. CONCLUSIONES

Tras este análisis comparativo podemos concluir que la similitud entre el concepto de Eros contenido en *Eros dulce y amargo* y la pasión narrada en *Perderse* es evidente, pareciendo una de ellas la expresión vivida en primera persona de la otra. Conocer estos vínculos y parecidos puede ser relevante para considerar críticamente la defensa desplegada por Anne Carson de la manía que sobreviene al individuo, fruto de un proceso de enamoramiento o de apasionamiento. Al observar los efectos que este proceso puede tener sobre una persona, en este caso sobre Annie Ernaux como narradora, se posibilita el examen de las consecuencias negativas que puede tener la pasión, aunque no se pierda de vista que esta es, a la vez, un proceso tortuosamente deseable para el amante, que es el que decide en presente del indicativo. Pero los que leen a ambas, a Carson y a Ernaux, y que están en el futuro, pueden hacer algunas advertencias.

En este ensayo se ha intentado evidenciar la voluntad que existe detrás de textos como los de Ernaux: no se trataría *Perderse* de una inocente transcripción inalterada de un diario, sino de una aportación al examen de una realidad sociológica que excede al estudio de la vivencia particular de un individuo. Poniéndose de relieve las conclusiones o el examen de la vivencia de la pasión heterosexual que constituye *Perderse* de Ernaux, puede realizarse una revisión del texto que no se restrinja a la observación de sus características como obra literaria, sino que se pueden destilar ciertas conclusiones sociológicas, siguiendo así precisamente la voluntad de Ernaux, la cual querría que sus textos fuesen recibido como un abrazo entre literatura, sociología e historia. Es mediante esta

interpretación que se posibilita la aplicación de la estructura descodificadora de Carson a la novela de Ernaux, realizándose aquí el ejercicio que la propia Carson efectúa a su vez sobre textos como los de la poeta Safo.

Este análisis no es un punto final, es una brecha abierta que habilita un camino a través del cual aplicar la teoría erótica de Anne Carson a otras narraciones sobre el amor y el deseo y observar cómo hablan entre ellas, cuánto tienen en común y en qué se diferencian, prestando atención a las consecuencias a las que esto nos lleva. Las conclusiones alcanzadas en este ensayo no se refieren a la necesidad de prestar atención al amor, sino que más bien se trataría de constatar que ese interés ya existe. Solo queda preguntarse cómo hablan entre sí los distintos textos, qué revela su encuentro sobre los distintos tiempos históricos en los que se escriben.

BIBLIOGRAFÍA

ARROYO REDONDO, S. (2011): *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*, Tesis Doctoral, Universidad de Alcalá, España. Disponible en: https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/16941 [Consulta: 12-12-2023].
BADIOU, A. (2012): *Elogio del amor*, Buenos Aires, Paidós.
CARSON, A. (2020): *Eros dulce y amargo*, Barcelona, Lumen.
DOUBROVSKY, S. (1977): *Fils*, París, Gallimard.
ERNAUX, A. (2021): *Perderse*, Madrid, Cabaret Voltaire.
___ (2022): «Discurso íntegro de Annie Ernaux ante la Academia Sueca», *El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2022-12-07/annie-ernaux-en-su-discurso-del-nobel-hay-hombres-para-quienes-los-libros-escritos-por-mujeres-no-existen.html [Consulta: 08-03-2024].
GRANMO, M. (2023): «Annie Ernaux et l'art d'atteindre le collectif par le personnel: Une étude de *La Place*», *Bacheloroppgave i fransk litteratur*, pp. 1-21.
PLATÓN (1998): *Fedón, Fedro*, Madrid, Alianza Editorial.
___ (2023): *Lisis*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
ROMERAL ROSEL, F. (2007): *Escritura y humillación. El itinerario autoficcional de Annie Ernaux*, Tesis Doctoral, Universidad de Cádiz, España. Disponible en: http://hdl.handle.net/10498/15648 [Consulta: 29-10-2023].
RUSS, J. (2018): *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, Madrid, Editorial Dos Bigotes.
SAFO (1986): *Poemas*, México, Editorial Trillas.
SALDANHA, R. (2021): «The problem of love and distance in Anne Carson», *Crisis & critique*, Volumen 9 (Número 1), pp. 400-422.
STENDHAL (1968): *Del amor*, Madrid, Alianza Editorial.

Recepción del artículo: 3/11/23
Aceptación del articulo: 1/03/24

Con el apoyo del Vicerrectorado de Calidad de la Universidad Complutense de Madrid (Proyectos de Innovación Docente 2023/2024).

© Editado por *Ala Este. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Madrid, 2024.
https://www.ucm.es/alaeste • alaeste@ucm.es

ISSN: 2792-3800

© *Collage* y diseño de cubierta: Carmen Sotoca.
Diseño de la revista: Ignacio Caballero García.

C/ Profesor Aranguren, s/n, 28040, Madrid, Campus de Ciudad Universitaria, Facultad de Filología, Edificio D.

Los artículos de esta revista están bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional

