

# LA POESÍA COMO RESISTENCIA

---

FRANCISCO AROCA INIESTA (COORD.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS



# LA POESÍA COMO RESISTENCIA





# LA POESÍA COMO RESISTENCIA

EDICIÓN DE FRANCISCO AROCA INIESTA

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

*La poesía como resistencia*  
Collection du ceha, vol. XLVI  
Première édition : Avril 2026

Ouvrage publié  
avec le concours du Centre d'Études Hispaniques d'Amiens  
de l'Université de Picardie Jules Verne



© Les auteurs, 2026  
© Éditions Orbis Tertius, 2026

DOI : <https://doi.org/10.66263/978-2-36783-473-3>  
ISBN (print) : 978-2-36783-472-6  
ISBN (PDF open access) : 978-2-36783-473-3  
ISSN : 3129-9024

[info@editionorbistertius.com](mailto:info@editionorbistertius.com)  
[www.editionorbistertius.com](http://www.editionorbistertius.com)

Imprimé par Dicolorgroupe  
Saint-Apollinaire

## COLECCIÓN DEL CEHA

La *Colección del Centro de Estudios Hispánicos de Amiens* ha sido concebida como un espacio destinado a la difusión de los trabajos realizados por los miembros del Centro de Estudios Hispánicos de la Université de Picardie Jules Verne (monografías, actas de congresos y jornadas de estudio, conferencias, etc.)

Creada en 2002, la colección cuenta en la actualidad con más de cuarenta títulos que abordan temáticas diversas, centradas tanto en España como en América Latina, y que abarcan un periodo que se extiende desde la Edad Media hasta el siglo XXI.



COLLECTION DU CENTRE D'ÉTUDES HISPANIQUES D'AMIENS

Direction

AMRÁN, Rica

Comité de Rédaction

ÁLVAREZ-EJZENBERG, Fabiana

ÁLVAREZ OLIVARES, Juliana

AMRÁN, Rica

AROCA INIESTA, Francisco

COQUIL, Benoît

DELRUE, Elisabeth

MÄCHLER TOBAR, Ernesto

Comité Scientifique

BRAVO, Paloma (Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle)

BREYSSE-CHANET, Laurence (Sorbonne Université)

COLINAS, Antonio (Poeta)

CORTIJO OCAÑA, Antonio (University of California)

COPELLO, Fernando (Le Mans Université)

DELPRAT, François (Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle)

MONTOYA CAMPUZANO, Pablo (Universidad de Antioquia)

VAL VALDIVIESO, María Isabel del (Universidad de Valladolid)

FERNÁNDEZ, Pura (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)

## ÍNDICE

A modo de introducción <i>Francisco Aroca Iniesta</i>	11
Resistencias poéticas en <i>El otoño de las rosas</i> de Francisco Brines <i>Francisco Aroca Iniesta</i>	17
Líneas de resistencia en la prosa poética de Vicente Aleixandre (1927-1929) <i>Andrea Martínez-Chauvin</i>	45
La poésie de Blanca Varela, la clarté noire d'un risque <i>Laurence Breyse-Chanet</i>	69
Las extrañas bodas entre ciencia y poesía en la obra de Elisa Díaz Castelo <i>Ina Salazar</i>	107
Diálogo sobre la resiliencia del tirano como personaje: Francisco Ayala y Jorge Zalamea Borda <i>Ernesto Mächler Tobar</i>	141
COLLECTION DU CENTRE D'ÉTUDES HISPANIQUES D'AMIENS	171



## A MODO DE INTRODUCCIÓN



*La parole des poètes [...] est parfois trouble, sinon toujours.  
Cela s'explique ainsi : c'est une parole qui vient de loin,  
qui débouche dans l'espace de la représentation  
alors qu'elle s'enracine dans le tuf du sentiment,  
lequel n'est rien d'un espace, rien d'une représentation.*

J. THÉLOT

Este volumen de la colección del CEHA es el fruto de la Jornada de Estudio «La poesía como resistencia», celebrada el 14 de octubre de 2024, en el edificio del Logis du Roy de la Université de Picardie-Jules Verne. El objeto de este encuentro era plantearse en qué casos podría definirse la poesía española e hispanoamericana contemporánea como «resistencia», no como «discurso» contra el poder opresivo sino como «subjectivité [qui] se ressaisit de soi et, outrepassant les interdictions auxquelles le monde ne peut totalement la soumettre, traverse sa biographie en direction de son infini» (Jérôme Thélot, *Le travail vivant de la poésie*). La subjetividad individual sería así una forma de resistencia frente a las prohibiciones que el mundo pretende imponerle. La poesía puede resultar peligrosa precisamente porque desestabiliza las identidades y las certezas desde el interior mismo del lenguaje.

Los autores estudiados abarcan varias generaciones y sensibilidades de la poesía española e hispanoamericana entre los siglos XX y XXI. En este debate, resultaba inevitable que la reflexión sobre los vínculos entre «poesía» y «resistencia» condujera al meollo de la cuestión: los abismos interiores desde los que el sujeto poético se reapropia creativamente y descubre nuevas facetas de su ser. ¿Qué mejor resistencia frente a las imposiciones exteriores? De ahí que en varios artículos observemos la emergencia de un yo lírico a partir del cuerpo del poema. En «La poésie de Blanca Varela, la clarté noire d'un risque», Laurence Breyse-Chanet, por ejemplo, nos habla de «la chair sonore du poème » y, en otros pasajes, cita algunos versos varelianos sacados de *El falso teclado* que apoyan esta idea: «el poema es mi cuerpo / esto la poesía». Laurence Breyse-Chanet precisa, sin embargo, que para Blanca Varela el lenguaje es una de las máscaras que ocultan la verdad, ello explica «sa volontaire et douloureuse lutte contre tous les voiles du mensonge, dont celui du langage, le faux clavier dont il faut user pour lui arracher des vérités toujours un peu dissonantes ou grinçantes».

Andrea Martínez-Chauvin, por su parte, afirma que en el poemario *Pasión de la tierra* de Vicente Aleixandre «el cuerpo del poema parece sustituirse al del poeta mismo», como sucede en los siguientes versos en prosa poética: «[...] y yo te responda tosiendo, cantando, señalando con el índice, con el pulgar, con el meñique, los cuatro horizontes que no me tocan (que me dardean), que me repiten en redondo». Conviene precisar que se trata de un horizonte abierto, puesto que «la palabra se deshace de sus cualidades abstractas, y se integra al movimiento cósmico». En el artículo sobre la poesía de Francisco Brines, también se menciona esta preocupación metafísica, evocada mediante el *lenguaje insuficiente*. Particularmente, en el *El otoño de las rosas* y de forma cristalizada en los versos de «Mis tres fauces», incluido en su postrer poemario *Donde muere la muerte*: «Yo soy ahora el perro, que aún no ha muerto, / y soy también el miedo de Cristo abandonado / en el viejo olivar, / bajo los astros fríos». Según Francisco Aroca, esta búsqueda de lo infinito en la poesía briniana se revela íntimamente ligada al cuerpo, o a los cuerpos: «Llegado a este punto, me pregunto si en algunos textos de Francisco Brines es posible desligar el deseo por los cuerpos y la sensación de eternidad». Se trata, por supuesto, de cuerpos —el del sujeto briniano y el del otro(s)— *resucitados* en la *carne* del poema.

Ina Salazar, en el artículo «Las extrañas bodas entre ciencia y poesía en la obra de Elisa Díaz Castelo», analiza la capacidad de la poesía de *remedar* el dolor físico: «La palabra se materializa así, se hace cuerpo, en una producción de enunciados torcidos, tortuosos, truncos que remedan la dolencia». En el poema «Escoliosis» de Elisa Díaz Castelo, Ina Salazar sostiene que los enunciados sinuosos evocan «esta dolencia que aqueja a la hablante y sujeto». Aun cuando la palabra sigue resultando insuficiente e incapaz de «capturar el misterio de la vida», pese a la extraña mezcla de los discursos de la literatura y la ciencia. Lo comprobamos en este poema en prosa:

Vida: nombre femenino: una aguja en un pajar: cierta inclinación de la luz: vida: sustantivo: véase también: esto es vida: dícese de un pastel de chocolate: dícese de un cigarrillo después del sexo: vida: gestación: reproducción: óvulos: uñas en los fetos: vida: electro-cardiograma: declaración de amor: de impuestos: radiografía: hojas a contraluz: escribe un libro planta un árbol: etcétera: vida: etcétera contante y sonante: todo lo que olvidamos también:

Esta dificultad o imposibilidad de encerrar y desentrañar la vida a partir de enunciados lógicos, racionales —retomando la frase de Ina Salazar— se acrecienta monstruosamente bajo la opresión dictatorial. Lo comprobamos en el fragmento narrativo citado en el artículo «Diálogo sobre la resiliencia del tirano como personaje: Francisco Ayala y Jorge Zalamea Borda», de Ernesto Mächler. Este texto pertenece al escritor colombiano Jorge Zalamea, autor de *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*. Ernesto Mächler interpreta esta larga enumeración «como una metáfora de la imposibilidad de captar la longeva duración de las dictadura o igualmente «como la imperiosa necesidad de recurrir a todo el vocabulario posible para oponerse a los perpetradores»:

Y cuando su trompetería haya creado el universal, expectante silencio, que se congreguen en torno al féretro los millones de sus vasallos y, sopesando bajo las vestiduras sus calabacines de castrados, en bestial coro aúllen, rujan, chiflen, jadeen, ladren, graznen, ronquen, balen, cacareen, relinchen, tosan, berreen, roznen, bufen, croen, zumben, eructen, rebuznen, mujan,

verraqueen, chillen, himplen, piten, gruñan, venteen, trinen, mayen, cloqueen, píen, gargaricen, crotoren, gañan, silben, voznen, gangueen, resuellen, pujen, gorjeen, parpen, bramen, y ululen... en póstumo homenaje y detallada necrología del Gran Charlatán que comenzaba a hacer la felicidad de los pueblos con la abolición de la palabra articulada.

En cualquier caso, como sostenía el escritor Ramon Vinyes i Cluet citado en el mismo artículo: «el poeta no puede ser el cantor de un poder, cualquiera que sea éste». Desafortunadamente, dudamos de que siempre sea así, sobran los ejemplos de complicidad del bardo con el poder vigente. La resistencia, la verdadera, radica quizá en la exploración de la subjetividad radical del poeta, donde se hallan las simas del ser. Más allá de ideologías colectivas, sin importar el signo de éstas. Después de todo, oponerse a algo es aceptar el *marco* exterior impuesto. La poesía, en cambio, abre un espacio más incierto y más libre: un territorio donde el lenguaje desestabiliza las identidades fijas y obliga al lector a desplazarse hacia la experiencia del otro, incluso la del adversario. Quizá sea precisamente en ese peligro —en esa capacidad de hacernos habitar por un instante otras conciencias que han explorado los límites abisales del ser— donde resida una de las formas más profundas de su resistencia.

Francisco Aroca Iniesta

RESISTENCIAS POÉTICAS EN *EL OTOÑO DE LAS ROSAS*  
DE FRANCISCO BRINES

---

*Francisco Aroca Iniesta*

UPJV - CEHA



[...] *el poema no suele crecer en el estéril territorio de la certeza.*

F. BRINES

Francisco Brines (1932-2021), distinguido con el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana y el Premio Cervantes<sup>1</sup>, suele ser incluido en las antologías dedicadas a la generación poética del 50. Esta segunda generación de la posguerra, como es sabido, se caracteriza por la gran variedad de las poéticas que la integran, aunque es innegable que la mayoría de sus miembros se identifica con una postura social en las primeras etapas y, en ocasiones, a lo largo de toda su producción poética. A finales de los años cincuenta, por ejemplo, Jaime Gil de Biedma (1929-1990) expresa sus esperanzas en un cambio político en «Canción para ese día»<sup>2</sup>. El autor de *Las personas del*

---

1 El Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana se le concedió en 2010 y el Premio Cervantes en 2020.

2 «Canción para ese día» es el poema que cierra el libro *Compañeros de viaje* (1959): «He aquí que viene el tiempo de soltar palomas / en mitad de las plazas con estatua. / Van a dar nuestra hora. De un momento / a otro, sonarán campanas. // Mirad los tiernos nudos de los árboles / exhalarse visibles en la luz / recién inaugurada. Cintas leves / de nube en nube cuelgan. Y guirnaldas // sobre el pecho del cielo, palpitando, / son como el aire de la voz. Palabras / van a decirse ya. Oíd. Se escucha / rumor de pasos y batir de alas», Jaime Gil de

*verbo* (1975), en este poema explícitamente social, no hace sino reflejar un sentir compartido por otros muchos intelectuales.

A diferencia de otros poetas del medio siglo, Francisco Brines nunca adoptó una postura comprometida ni escribió poemas empujado por la mala conciencia de no pertenecer a la clase obrera. Pese a figurar en la célebre antología *El grupo poético de los años 50* de Juan García Hortelano<sup>3</sup>, Francisco Brines presenta otras afinidades y filiaciones. Prieto de Paula, en su ejemplar estudio de la poesía española desde la II República a la Transición, vincula principalmente la poesía briniana con la «veta sensualista y cernudiana que sí se encontraba en los poetas de edad similar afines a *Cántico*»<sup>4</sup>, y añade que «de Cernuda toma Brines su consideración de la poesía como un precipitado biográfico en que se sustancia un discurso de la memoria, desplegado en consideraciones elegiacas o de carácter moral»<sup>5</sup>. Se trata de una forma de resistencia que se sustrae a la dimensión colectiva y programática dominante en la poesía social de su generación para situarse en el ámbito de la conciencia, la memoria y la lucidez del sujeto. Este desplazamiento no implica, sin embargo,

---

Biedma, *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral, 1990 (4.ª edición), p. 73. Ángel Luis Prieto de Paula precisa que «En esta percepción desdibujada [de la inminencia de un cambio] convergían los socialrealistas, en buena parte activistas políticos de orientación o filiación comunista, con los “compañeros de viaje” sin sujeción estricta a los dogmas estéticos ni ideológicos de los primeros», *La poesía española de la II República a la Transición*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2021, p. 414.

3 Los poetas seleccionados por Juan García Hortelano son: Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, Alfonso Costafreda, José María Valverde, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Claudio Rodríguez y Francisco Brines, *El grupo poético de los años 50*, Madrid, Taurus, 1978.

4 *La poesía española de la II República a la Transición*, op. cit., p. 576. Recordemos que entre los poetas del grupo *Cántico* —nacidos en torno a las dos primeras décadas del siglo XX—, destacan Pablo García Baena (1921-2018) y Ricardo Molina (1916-1968).

5 *Ibid.*

una renuncia a lo moral, sino una reformulación de la resistencia en términos de ética individual.

Es precisamente este carácter moral *resistente* de la poesía briniana el que me interesa desarrollar en este trabajo. Un rasgo singular que la aleja de la tendencia social dominante en su generación.

#### DE LA *RESISTENCIA* A LO COLECTIVO AL SENTIDO ÉTICO INDIVIDUAL

En la poesía de Brines no se advierte el hondo compromiso ni la preocupación social que caracteriza tanto la obra de Ángel González (1925-2008) y de José Agustín Goytisolo (1928-1999) como las primeras entregas de José Ángel Valente (1929-2000). Ya lo señaló Carlos Bousoño, a mediados de los años ochenta. Concretamente, en sus estudios de poesía contemporánea dedicados a Francisco Brines, junto a los de Claudio Rodríguez, Guillermo Carnero —poeta de la generación de los años 70— y a los de su propia obra. En *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Carlos Bousoño subrayaba que

[...] el elemento político puede faltar en la obra de Francisco Brines, sin que su ausencia suponga un abandono de la actitud que es fundamental al período, actitud que en tal obra se ejerce en dirección exclusivamente moral [...].<sup>6</sup>

En 2003, José Luis Gómez Toré apuntaba de modo mucho más claro y contundente que «Brines nunca propone una respuesta colectiva al poder opresor, sino sólo la protesta moral de un individuo»<sup>7</sup>. En otros pasajes de su ensayo, José Luis Gómez Toré matiza su interpretación y reconoce que en la poesía de Brines hallamos «atisbos

6 Carlos Bousoño, *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid, Ediciones Júcar, 1985, p. 48.

7 *La mirada elegíaca. El espacio y la memoria en la poesía de Francisco Brines*, José Luis Gómez Toré, Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 74.

[...] de una crítica social, pero limitada prácticamente a la represión sexual, a la hipocresía de una sociedad patriarcal que condena a la marginación al que es distinto»<sup>8</sup>. La marginación del *distinto* es una alusión al amor homoerótico clandestino. Es de precisar que esta marginalidad es completamente asumida en la cosmovisión briniana, a diferencia de otros autores como Gil-Albert (1904-1994). En el artículo «La tierra natal en la poesía de Juan Gil-Albert», precisamente, Francisco Brines reflexiona sobre la cosmovisión gilalbertiana y reconoce en ella «una necesidad de armonía [...] en las antípodas de lo que puede deparar la marginación o la clandestinidad»<sup>9</sup>. Estas experiencias al margen, en cambio, pasan a integrarse en la poesía briniana como una «gozosa afirmación de la vida» en la poesía briniana, si bien constantemente atravesada por el tono elegíaco. Baste citar, a modo de ejemplo, «Reflexión sobre las emociones» y «Metamorfosis del ángel»<sup>10</sup>, dos composiciones de *El otoño de las rosas* (1986).

Volviendo a los «atisbos» de crítica social en la poesía briniana, cabe mencionar los comentarios del ensayo de David Pujante, publicado en 2004. Según afirma el crítico, en *Materia narrativa inexacta* (1965) Francisco Brines se posiciona «ante la religión («El Santo Inocente»), ante el sexo («La República de Platón») y ante la

---

8 Cf. «Es cierto que en Brines hay atisbos (de los que hablaremos después) de una crítica social, pero limitada prácticamente a la represión sexual, a la hipocresía de una sociedad patriarcal que condena a la marginación al que es distinto. Sin embargo, no podemos decir que éste sea uno de los temas principales de su poesía, como también ha defendido alguien. Aparte del hecho de que, desde luego, Brines nunca propone una respuesta colectiva al poder opresor, sino sólo la protesta moral de un individuo», *Ibid.*

9 Cf. «Hay en la cosmovisión de Gil-Albert (que, sin descender a mayores concreciones, podríamos decir que consiste en la entusiasta y gozosa afirmación de la vida), una necesidad de armonía, de colmada y serena vitalidad, que está en las antípodas de lo que puede deparar la marginación o la clandestinidad», Francisco Brines, *Escritos sobre poesía española. (De Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*, Valencia, Pre-Textos, 1995, p. 131.

10 Francisco Brines, *Ensayo de una despedida. Poesía completa (1960-1997)*, Barcelona, Tusquets, 2020 (4.ª edición), pp. 421-423. [A partir de ahora citaré como *Ensayo de una despedida*].

política («La muerte de Sócrates»)<sup>11</sup>. En el escrito, David Pujante precisa también que el posicionamiento de Brines ante dichos problemas sociopolíticos no está exento de ambigüedad<sup>12</sup> en su formulación poética. Una ambigüedad deliberada y alejada del tono programático y de la consigna salvífica.

De las tres composiciones mencionadas de *Materia narrativa inexacta*, quisiera reproducir algunas reflexiones de David Pujante sobre «La muerte de Sócrates». En el mismo ensayo citado, el crítico afirma que este texto es «capital en el nacimiento del aspecto ético de la poesía de Brines»<sup>13</sup>. Aun cuando David Pujante no explicita el sentido del concepto «ética», inferimos que se refiere a la búsqueda de la virtud o del bien de los ciudadanos. Francisco Brines, sin embargo, nos ofrece una definición algo distinta del concepto de «ética», en el prólogo a su *Selección propia*, publicado en 1984 en la editorial Cátedra. Este magnífico prólogo con valor de Poética —titulado «La certidumbre de la poesía»— fue reeditado en 2019 por la editorial Renacimiento. En lo que atañe a la «ética», Francisco Brines distingue entre «la posible moral concreta de los contenidos» y «la generosa tolerancia». El acto poético concebido de este modo conduce no solo a la tolerancia del lector hacia el otro, a lo diferente, sino también a

---

11 David Pujante, *La belleza mojada. La escritura poética de Francisco Brines*, Sevilla, Renacimiento, 2004, p. 71.

12 Cf. «En ninguno de los tres poemas Brines considera resolubles los problemas allí planteados. La ambigüedad de la formulación poética hace más profundo el planteamiento y lo libera de ese *carácter de época* en el que otros muchos poetas contemporáneos sí que cayeron, y por lo que aquellos productos poéticos hoy se muestran envejecidos inevitablemente, han quedado como poesía anecdótica, de una determinada circunstancia socio-política», *Ibid.*

13 Cf. «La muerte de Sócrates» también es un poema capital en el nacimiento del aspecto ético de la poesía de Brines. En él nos encontramos una de las más sutiles condenas del comunismo. Las leyes creadas por los más puros (en este caso las propuestas de Sócrates) son a veces engendros de crueldad y los principios más justos derivan en errores. El temor personal ante el estado propuesto por Sócrates hace que incluso los mejores hombres se conjuren para su muerte», *Ibid.*, p. 78.

la acogida —incluso entusiasta— de contenidos contradictorios entre sí y en conflicto con las propias creencias del lector:

El acto poético, alumbrado y recibido siempre como un hecho *estético* (es decir, totalmente desinteresado) ha propiciado por ello mismo la presencia de una constante *ética*, que existe más allá de la posible moral concreta de los contenidos, y que no es otra que la generosa tolerancia. Precisamente porque la poesía es siempre un acto de afirmación vital, al hacerla nuestra también nos afirmamos, venimos obligados a identificarnos con ella (en todos sus matices y particularidades), y así asentimos al texto del poeta que nos ayuda a afirmar hondamente la vida. Al salir con su asistencia de nosotros mismos, somos más. De ahí que no solamente toleremos, sino que recibamos con el entusiasmo de nuestra propia emotividad los más contradictorios contenidos, no sólo entre sí, sino con nuestras propias y más arraigadas creencias. Quizá sea esta la más importante razón de la persecución sufrida por la poesía. En el instante de su lectura podemos llegar a encarnar en nuestro propio enemigo.<sup>14</sup>

Repárese en la irónica alusión a la persecución sufrida por la poesía, por inducir al lector a «encarnar» en su propio enemigo. El poeta Vicente Gallego (1963), en su reciente antología sobre la obra de Brines, reproduce prácticamente la totalidad del pasaje antes citado. En la introducción altamente laudatoria de *Por una ciega ley ciega del corazón* (2021), llega a afirmar que la visión poética de Francisco Brines «va mucho más lejos que la de Celaya»<sup>15</sup>. Según esta interpretación,

---

14 Francisco Brines, introducción a *Selección propia*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 48-49. El texto se encuentra, asimismo, en *Poesía y collage. Dos ensayos*, Sevilla, Renacimiento, 2019, pp. 65-66.

15 Cf. «Esta visión va mucho más lejos que la de Celaya —al menos en la medida en que la de Celaya ha sido empuñada y esgrimida—, pues Brines también veía en el verso un arma cargada de futuro, pero nunca para inmiscuirse en la filfa de lo social y de lo político, y abanderar así vanos enfrentamientos e incurrir en la tentación de lo panfletario, sino para poner concordia y reconocimiento entre los corazones abiertos a su benéfica influencia. Brines quiso y supo vivir

Francisco Brines adquiere un perfil casi profético, al atribuírsele una cosmovisión que trasciende lo político y una apertura radical —casi absoluta— a la alteridad y a la tolerancia.

De hecho, Francisco Brines vindica hasta el final la poesía como fuente de tolerancia. Así lo afirma, concretamente, en la introducción a la antología *Desde Elca* (2020), donde reconoce que la poesía posee un sentido ético «que ayuda al lector a ser un mejor ciudadano, porque cultiva una tolerancia personal que le hace ver como pertinente lo que el poeta comunica»<sup>16</sup>. Líneas más adelante, Francisco Brines aclara que, antes que «la verdad objetiva», lo prioritario para él es «el estremecimiento de la emoción» que el poema produce en el lector. En realidad, es la emoción —siempre que sea estéticamente válida— la que posibilita ese acercamiento y ese reconocimiento de lo opuesto a nosotros, como el propio poeta explica:

En la oscuridad de la escritura, misteriosamente, todo se aclara y se fija. No es la verdad objetiva lo que nos importa, aunque la pueda haber, sino el estremecimiento de la emoción, y a esta sí le exigimos que sea verdadera, es decir, estéticamente válida. Por eso asentimos a la persona contraria a la que somos en realidad. Y esto es lo que produce la tolerancia. Creo que un buen lector de

---

desde un natural sentido de la ética que en él se manifestaba como generosa apertura a la ilimitada casuística de lo humano en cualquiera de sus manifestaciones, pues, habiéndose iniciado muy pronto en la lectura apasionada de los grandes poetas de nuestra lengua —y tal modo entregado de lectura es un acto de devoción—, constató ese poder que tiene para dinamitar por sorpresa nuestras defensas frente a la otredad, a la singularidad del prójimo, que celebramos cuando se convierte en canto, pues el canto es en sí mismo una verdad de todos, aunque oculta, celosa de hacerse merecer», Francisco Brines, *Por una ciega ley ciega del corazón*, antología poética, selección y prólogo de Vicente Gallego, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, Centre Valencia d'Estudis d'Investigació, 2022, pp. 57-58.

16 Francisco Brines, *Desde Elca (Antología)*, selección e introducción de Francisco Brines, prólogo de Fernando Delgado, La Cruz del Sur, Pre-Textos, 2020, p. 19.

poesía, precisamente porque siempre está aprendiendo, siempre también reconoce el valor del asentimiento y de la tolerancia.<sup>17</sup>

Estas sucesivas declaraciones dejan traslucir una concepción de la «ética» marcadamente conciliadora, pero, como ha quedado dicho, poco acorde con los presupuestos de la poesía comprometida. ¿Cabe, entonces, considerar la poesía de Brines como la de un resistente? Esta es la cuestión que abordaré en la parte siguiente, ciñéndome al poemario *El otoño de las rosas* (1986). Otros trabajos venideros exigirán, acaso, un corpus más extenso.

En lo que atañe a *El otoño de las rosas*, cabe recordar que el poemario fue Premio Nacional de Poesía en 1987. José Olivio Jiménez lo consideraba como «el más alto sitio de la obra total de Brines: su libro más pleno y sugerente»<sup>18</sup>. La particularidad de *El otoño de las rosas* es, de hecho, la de reunir y acrisolar las distintas etapas de la poesía de Brines. Entre otras características, José Olivio Jiménez reconoce en el poemario «dos grandes avenidas» complementarias: el nihilismo y el vitalismo<sup>19</sup>.

Ahora bien, será precisamente esta vertiente vitalista la que algunos poetas posteriores subrayen con especial énfasis, no refiriéndose únicamente al poemario *El otoño de las rosas*, sino a la trayectoria vital de Francisco Brines. Así, Vicente Gallego exalta dicho vitalismo

---

17 *Ibid.*, pp. 19-20.

18 José Olivio Jiménez, *La poesía de Francisco Brines*, Sevilla, Renacimiento, 2001, p. 119.

19 Para José Olivio Jiménez, la entrega *El otoño de las rosas* presenta una «amplitud temática suficiente que permite alternar y hacer sensibles tanto las percepciones de orden metafísico (principalmente de sentido nihilista) como las declaraciones entusiastas del amor a la vida (de índole necesariamente vitalista). Nihilismo y vitalismo: las dos grandes avenidas del libro que, en su escueta mención parecerían dialécticas, aunque no excluyentes, puesto que hay que verlas como realmente complementarias. Son los dos caminos que el poeta tuvo que desbrozar para llegar a la máxima riqueza de una mirada voluntaria totalizadora, *Ibid.*

en *Ni la sal ni el aceite han de faltarme (Elegía a Francisco Brines)*<sup>20</sup>. En este poemario, el poeta ofrece una semblanza a la vez laudatoria y humorística de su amigo. El texto «No puede ya escribirse una elegía», en particular, condensa de manera significativa esa lectura:

[...] Él era Dionisos si la noche  
de pámpanos venía coronada:  
belleza de los cuerpos, juventud,  
qué oficiante tuvisteis,  
qué cantor desvelado por poneros  
a la altura de olímpicas deidades,  
qué religiosamente  
hacía de la carne su respuesta.  
Él fue lo que me callo,  
que es oscuro el sentir cuando es tan vivo,  
no quiere declararnos sus honduras [...]»<sup>21</sup>

En esta elegía, compuesta en silvas sin rima, el sujeto identifica al amigo fallecido con Dionisos en clave irónicamente ambigua. Al lector no le pasa desapercibida la connotación de lujuria que conlleva la identificación con el dios olímpico pagano. La serie de apóstrofes que ensalzan la pasión dionisiaca vienen a reforzar esta imagen libertina<sup>22</sup>, pero siempre tamizada con benévola ironía. Nótese la pícaro confusión entre intensidad religiosa y deseo carnal: «qué religiosamente / hacía de la carne su respuesta». Como vemos, el adverbio «religiosamente», podemos interpretarlo según las dos acepciones del vocablo: «con religión» y «con exactitud y precisión». De cualquier modo, la elegía se revela más sutil que ciertos pasajes del

20 Vicente Gallego, *Ni la sal ni el aceite han de faltarme (Elegía a Francisco Brines)*, Sevilla, Renacimiento, 2023.

21 «No puede ya escribirse una elegía», *Ibid.*, pp. 55-56.

22 En «No puede ya escribirse una elegía», se encomian igualmente otras facetas que complementan la imagen del libertino. Me refiero, concretamente, a las cualidades de mesurado y sanador: «Lucidez y medida se jactaban / de tan preclaro hijo, [...] curaba con las palmas, / sanaba con los ojos profundísimos, / su casa siempre abierta», *Ibid.*, p. 56.

libro de Luis Antonio de Villena: *La vida secreta de los versos (Historia de una amistad)*<sup>23</sup>.

Resultaría empobrecedor reducir la persona y la poesía de Francisco Brines a una sola faceta. El mismo Vicente Gallego alude a la «poesía metafísica [que] carece de una respuesta trascendente» de Francisco Brines y a su «lamento de alcance metafísico»<sup>24</sup>, en su introducción a la antología *Por una ciega ley ciega del corazón*, antes citada. Muchos poemas brinianos apuntan, en efecto, más allá del homoerotismo o la promiscuidad sexual, como se irá mostrando a lo largo del análisis. El propósito de este estudio no es otro que realizar una breve incursión en la cosmovisión resistente que articula *El otoño de las rosas*.

¿Resistente en qué sentido y contra qué se rebela el sujeto del libro que nos ocupa? A mi juicio, la resistencia de la instancia enunciativa se ejerce frente a la fugacidad de lo existente, frente al engaño y al desengaño, contra todo lo negativo en la vida e incluso contra la insuficiencia de las palabras. No resulta fortuito que la segunda sección de *Insistencias en Luzbel* (1977) se titule «Insistencias en el engaño», es decir, insistencias en la Nada<sup>25</sup> de la existencia y de la escritura misma que intenta apresarla. Esta sección, de algún modo, anuncia la actitud vital reconciliadora del sujeto briniano en *El otoño de las rosas* (1986). Una forma de resistencia contra el nihilismo; si bien este no se presenta nunca de manera plena, dado que el sujeto briniano oscila entre la conciencia de la Nada y una intermitente entrega a las apariencias.

Esta reconciliación con la vida se produce a través del lenguaje, pese a la insuficiencia inherente a las palabras. En este proceso surge el cuestionamiento del yo, fruto de una reiterada y profunda

---

23 Luis Antonio de Villena, *La vida secreta de los versos (Historia de una amistad)*, Sevilla, Renacimiento, 2023.

24 *Por una ciega ley ciega del corazón*, op. cit., pp. 36 y 37.

25 Cf. «Esa realidad no es otra, para Brines [...], que la Nada: la sola entidad ontológica y metafísica última que le es dable encontrar la volición escrutadora del explorador», José Olivio Jiménez, *La poesía de Francisco Brines*, Sevilla, Renacimiento, 2001, p. 101.

exploración de la interioridad, de la noche del yo. Dicha introspección explica, en parte, el desapego del sujeto briniano respecto del mundo social. El sujeto se instala así, según Jérôme Thélot, « dans la nuit où l'intériorité de la résistance individuelle s'est faite indifférente au jour des apparences »<sup>26</sup>, aunque solo sea de manera parcial.

#### PERVIVENCIA DEL YO EN EL LENGUAJE INSUFICIENTE

La mirada crítica de Brines sobre el lenguaje ya se evidencia en los títulos de algunos libros muy anteriores a *El otoño de las rosas* como *Palabras a la oscuridad*, Premio de la Crítica en 1967. Como afirma Francisco Bautista en su introducción a la selección de poemas de Brines en 2010 —con motivo de la obtención del XIX Premio Reina Sofía de la Poesía Iberoamericana— el título «retrata el fracaso de las palabras frente al tiempo, la imposibilidad de contener mediante ellas su curso, o simplemente de rescatar la experiencia del olvido»<sup>27</sup>. No resulta extraño, por tanto, que el sujeto briniano exprese su escepticismo hacia el lenguaje en poemas tales como «El porqué de las palabras»<sup>28</sup>. Si bien, al final de este texto —que cierra *Insistencias en Luzbel* (1977)— el sujeto reconoce que sigue siendo el «sigiloso ladrón de las palabras»<sup>29</sup>.

---

26 Jérôme Thélot, *Le travail vivant de la poésie*, Encre Marine, Les Belles Lettres, 2013, p. 25.

27 Francisco Brines, *Para quemar la noche*, introducción, edición y selección de Francisco Bautista, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, p. 25.

28 *Ensayo de una despedida*, *op. cit.*, p. 373. Véase el comentario de José Olivio Jiménez sobre esta cuestión: «En este texto, “El porqué de las palabras”, aquél confiesa sin rubores su desamor hacia éstas, las palabras, valedoras sólo de la debilidad y la poquedad —de la nada— del hombre, y también tergiversadoras de la realidad; pero a la vez declara su necesidad de ellas, su inevitabilidad, como exorcismo tibio contra ese apagamiento del ser, que es el apagamiento de la memoria, y como brecha hacia el conocimiento», *La poesía de Francisco Brines*, *op. cit.*, p. 113.

29 *Ensayo de una despedida*, *Ibid.*, p. 373.

Esta profunda desconfianza hacia las palabras, sin embargo, no impedirá la publicación de *El otoño de las rosas*. Ello confirma que la intención de su poesía es, pese a todo, la de combatir el olvido de las experiencias y del ser, redivivo en la misma «carne» del poema.

La pervivencia del sujeto en las palabras se hace explícita en el texto «El ojo solitario de la noche», mediante una alusión metapoética al acto de escritura. Así, al final del poema, el sujeto se percibe humildemente como «la confusión de unos sordos sonidos». Aquí se advierte cómo la instancia enunciativa susurra su existencia borrosa, mediante la repetición del fonema sibilante /s/. Una presencia que —dentro o fuera del poema— él mismo pone en entredicho, como sugiere la frase entre paréntesis:

[...] Escribo estas palabras, y no entiendo  
por qué tan solo soy (yo que no soy)  
la confusión de unos sordos sonidos.<sup>30</sup>

Nótese la sutil ambigüedad de la frase entre paréntesis: «(yo que no soy)». Tanto puede referirse al momento de la escritura del poema —tiempo presente en el que se siente borrado o ajeno al mundo como persona civil o, acaso, como sujeto poético— como a un momento ulterior, es decir, al tiempo en el que sus palabras se convertirán en algo autónomo y serán transmitidas al lector, incluso después de la desaparición física de su autor.

El recurso a la metapoésia para distanciarse del yo aparece igualmente en «Lamento en Elca» y «Un hueco de intensidad», ambos incluidos en *El otoño de las rosas*. En los dos textos, la imagen del poeta escribiendo se presenta de forma deliberadamente distanciada. En «Lamento en Elca», por ejemplo, «el hombre que ahora escribe» queda desplazado a un segundo plano. El poeta situado en su casa valenciana<sup>31</sup> de «muros blancos» también forma parte del mundo

---

30 *Ibid.*, p. 473.

31 Véase la detallada descripción de Vicente Gallego, uno de los amigos que visitaba asiduamente la casa solariega familiar de Brines. Este espacio se convirtió en un territorio mítico, un *topos* literario de la poesía briniana: «Situada en un

cotidiano de los pájaros que se posan «en el laurel dichoso», desde donde pueden contemplar al escritor que, a su vez, está salvándolos del olvido en el espacio-jardín del poema. Un espacio poético donde domina el verso clásico de arte mayor —endecasílabos y alejandrinos—, con una presencia significativa de heptasílabos. En «Lamento en Elca», se produce, pues, un efecto de extrañamiento en el sentido de destierro y de asombro. El yo poético, aquí, es conducido al «destierro» espacial de lo que le resulta conocido y tal alejamiento le permite —a él y al lector— «ver u oír con admiración o extrañeza» el esplendor de la naturaleza:

LAMENTO EN ELCA

*A Antonio Mestre*

Estos momentos breves de la tarde,  
 con un vuelo de pájaros rodando en el ciprés,  
 o el súbito posarse en el laurel dichoso  
 para ver, desde allí, su mundo cotidiano,  
 en el que están los muros blancos de la casa,  
 un grupo espeso de naranjos,  
 el hombre extraño que ahora escribe.<sup>32</sup>

En la segunda estrofa, sin embargo, irrumpe el yo poético en primer plano para fingir felicidad frente a la indiferencia de la

---

enclave privilegiado, frente al mar azulísimo de Oliva, con el Montgó por horizonte y los valles ardiendo de naranjos entre medias, Elca, la casa de su infancia, la de sus largos veraneos cuando vivía en Madrid, terminó por convertirse en su cuartel de invierno con la vejez. [...] Elca es un caserón del siglo XIX que su padre compró a principios del siglo XX, una construcción sobria, de líneas clásicas, con altos muros de cal e interiores amplios, muy bien contrastados entre luces y sombras. El edificio cuenta además con el generoso patio trasero —del que Paco hizo su espléndido jardín— y con un gran desván donde fue alojando su tremenda biblioteca, que después requirió parte del sótano para encontrar acomodo. Tiene adosada una vivienda para los caseros, disfruta además de una alberca que se utilizaba para el riego de los campos de naranjos colindantes, y en la que el poeta se bañaba de niño en los veranos [...], *Por una ciega ley ciega del corazón*, *op. cit.*, pp. 24 y 26-27.

32 *Ibid.*, p. 388.

existencia, como desvelan —o confirman— los versos de la estrofa final: «y ante la indiferencia extraña / de cuanto les acoge, / mientan [los hombres] felicidad / y afirmen su inocencia». De nuevo, asistimos a una de las muchas afirmaciones y situaciones paradójicas en la poesía briniana. Otra contradicción —todavía en la segunda estrofa de «Lamento en Elca»— consiste en evocar primero una serie de sensaciones —tenues y con sabor decadentista— y negar después la existencia del yo que las está experimentando: «como si acaso yo tuviera existencia». ¿Cómo podría sentir alguien inexistente la luz declinante que le roza en los ojos? Una luz crepuscular cuya lenta extinción al final de la tarde es «más suave que la muerte». Este sujeto poético, extremadamente debilitado, encarna una forma de resistencia poética frente a la muerte, no desde la afirmación plena del ser, sino desde su fragilidad extrema:

[...] Yo reposo en la luz, la recojo en mis manos,  
 la llevo a mis cabellos,  
 porque es ella la vida,  
 más suave que la muerte, es indecisa,  
 y me roza en los ojos,  
 como si acaso yo tuviera su existencia.<sup>33</sup>

En «Un hueco de intensidad», asistimos al mismo proceso de extenuación —casi de aniquilación— del sujeto poético, finalmente, contrarrestado por «la consistencia viva de la mano que escribe». De este modo, tras una serie de expresiones negativas relacionadas con el sentido de la vista y con el hecho de existir («nadie mira», «nada ve», «para nadie soy», «ni soy siquiera»), el sujeto termina confesando que ama el «vacío sabor» de la existencia. Comprobamos, así, que su pasión por la vida le lleva a aceptar serenamente la dura indiferencia de ésta:

---

33 *Ibid.*

## UN HUECO DE INTENSIDAD

[...] Me duelo de mi vida, triste veo  
 la consistencia viva de la mano que escribe,  
 este dócil papel, un inocente día de verano.  
 Y dirijo mi rostro hacia los cielos, nadie mira  
 a quien nada ve allí,  
 y para nadie soy, ni soy siquiera,  
 esa imagen dañada  
 que ha venido a ofrecerme,  
 en su escasez vencida;  
 el amado y vacío sabor de la existencia.<sup>34</sup>

El sujeto briniano arroja una mirada lúcida sobre las limitaciones de la vida a través de una escritura poética que transforma este profundo escepticismo. Pero lejos de desanimarse<sup>35</sup>, este sujeto que tiende a borrarse a sí mismo seguirá cantando los dones de la naturaleza, la experiencia extática de la contemplación o, asimismo, el goce de los cuerpos —con o sin amor—. El placer, como veremos, será otra forma de recuperar la existencia del yo en el otro e, incluso, de vislumbrar la eternidad.

LA BÚSQUEDA DE LA PERVIVENCIA DE LA CARNE  
Y LA SENSACIÓN DE ETERNIDAD

En lo que atañe a la exaltación del placer corporal como recuperación del yo, cabe citar «Los veranos», poema compuesto por una mayoría de endecasílabos y tres alejandrinos, situado hacia el final

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 442-443.

<sup>35</sup> Cf. «Jamás apreciaremos en sus palabras renuncia a la vida o a su deseo, aunque éste resulte ya inalcanzable o se atisbe como imposible sueño. Más allá de todo naufragio, la lúcida conciencia de los límites se expresa aquí en vitalista afirmación de la existencia, en poética revelación del ser», José Andújar Almansa, *La palabra y la rosa. Sobre la poesía de Francisco Brines*, Madrid, Alianza, 2003, p. 179.

de *El otoño de las rosas*. «Los veranos» es un canto elegíaco a la felicidad que procura la vivencia desinhibida de la sexualidad en un espacio mediterráneo paganizado. El uso del imperfecto y del indefinido señalan que el sujeto está evocando el pasado, sin disminuir por ello la intensidad de las experiencias. Éstas son anunciadas en la exclamación en el verso inicial «¡Fueron largos y ardientes los veranos!», junto con las construcciones comparativas «y el mar aún más desnudo» y «la más dichosa posesión del mundo», que nos van conduciendo a la comparación final: «al modo inmerecido de los dioses»:

#### LOS VERANOS

¡Fueron largos y ardientes los veranos!  
Estábamos desnudos frente al mar,  
y el mar aún más desnudo. Con los ojos,  
y en unos cuerpos ágiles, hacíamos  
la más dichosa posesión del mundo.

Nos sonaban las voces encendidas de luna,  
y era la vida cálida y violenta,  
ingratos con el sueño transcurríamos.  
El ritmo tan oscuro de las olas  
nos abrasaba eternos, y éramos sólo tiempo.  
Se borraban los astros en el amanecer  
y, con la luz que fría regresaba,  
furioso y delicado se iniciaba el amor.

Hoy parece un engaño que fuésemos felices  
al modo inmerecido de los dioses.  
¡Qué extraña y breve fue la juventud!<sup>36</sup>

---

36 Para Jaime Siles, en el poema «Los veranos», junto a «El más hermoso territorio» o «Desde Bassai y el mar de Oliva» de *El otoño de las rosas*, Brines «alcanza [visiblemente] el nivel de lo clásico», «Francisco Brines: un clásico viviente», *Estados de conciencia. Ensayos sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Abada Editores, 2006, p. 250.

La intensidad de la pasión amorosa se manifiesta, asimismo, a través de diversos recursos expresivos como la sinestesia: «Nos sonaban las voces encendidas de luna» o el juego de contrastes: «y era la vida cálida y violenta», «y furioso y delicado se iniciaba el amor». Dicha intensidad, en realidad, induce a la fusión entre los amantes y el mundo exterior, e incluso al vislumbre de la eternidad. Así lo sugieren el endecasílabo y el alejandrino de la segunda estrofa: «el ritmo tan oscuro de las olas / nos abrasaba eternos, y éramos sólo tiempo». Este atisbo de lo eterno —aun formulado paradójicamente como «sólo tiempo»— no hace sino provocar, al final del poema, la incredulidad del sujeto ante la fugacidad y la extrañeza de lo vivido: «¡Qué extraña y breve fue la juventud!».

La búsqueda del vislumbre de la eternidad continúa en el presente, como lo ilustra el poema «Un olor de azahar», situado en el primer tercio de *El otoño de las rosas*. En este poema —situado justo después de «Lamento en Elca»—, el sujeto prosigue buscando desde la madurez la «mentida eternidad» en la juventud del otro. Aun siendo consciente de que «[...] todo tiempo es negro», como averiguará su joven amante en el futuro cuando descubra «la luz oscura de la vida»:

[...] y me pides amor, quieres  
 acelerar tu pérdida del mundo,  
 saber la luz oscura de la vida,  
 apresar la verdad uniéndote al amado.<sup>37</sup>

En «Un olor de azahar», vuelve a repetirse el ritual de los cuerpos desnudos, pero desde el tiempo presente. En este poema compuesto prácticamente de endecasílabos, el personaje poético ya no rememora la felicidad pasada, sino que ahora intenta —un tanto escéptico— encender esa «carne / que apagaron las noches» para «[...] recobrar, / si es posible» la sensación de eternidad de aquellas noches estivales de su juventud. Es decir, «[...] aquel sabor gastado / de la vida, aquel viejo esplendor / del mar y de la luz y de mi cuerpo», que hemos entrevisto en «Los veranos». Veamos las tres primeras estrofas:

---

37 *Ensayo de una despedida, op. cit.*, p. 391.



poder —expresado de modo hiperbólico— que se desprende de la contemplación del cuerpo joven. El alto grado de vulnerabilidad y dependencia del suplicante es, aquí, sugerido por el uso de la locución preposicional «a fuerza de», con valor reiterativo, junto con el de algunas figuras retóricas de repetición como la similitud («tenerte»/«mirarte») y la políptoton («devuelva»/«devolveré»).

Tal resistencia del sujeto a la pérdida del placer continúa en las dos últimas estrofas, compuestas exclusivamente por versos endecasílabos. Su rebelión contra la vacuidad es anunciada por la conjunción adversativa «mas», en la penúltima estrofa, y por el adverbio de duda «acaso», en la estrofa de cierre. Así, el locutor dirige una apasionada súplica al amante ocasional para que éste no se aleje y pueda seguir sintiendo la calidez de su cuerpo, tras el acto amoroso:

Existe otra verdad en el vacío,  
y yo seré el vacío y la verdad,  
mas no quites el aire de tus labios  
de mi oído, y déjame aún tener  
tu sombra entre mis manos apagada.<sup>39</sup>

En la última estrofa, el sujeto reduce a olvido y a nada la dicha presente desde un tiempo futuro, como indican los deícticos «esta dicha» y «este cálido olor». Paradójicamente, esta aniquilación servirá para intensificar el aroma evocado en el penúltimo verso: «este cálido olor bajo la luna». A decir verdad, el sentido de este endecasílabo es algo oscuro. ¿Se refiere el hablante únicamente al aroma de la flor del azahar anunciado en el título? ¿O a la misma fragancia del «naranja blanco» evocado en el endecasílabo final? ¿O hace también alusión al olor de otros futuros cuerpos<sup>40</sup> que sustituirán a la

39 *Ibid.*, p. 391.

40 Cf. «Additionally, for this speaker, both ephemeral love and transient present form a part of a broader cyclical view of life within time, where new love forever will be renewed and repeated: “Y acaso, si hay fortuna, algo recobre: / este cálido olor bajo la luna, / la primavera del naranja blanco”», Judith Nantell, *The poetry of Francisco Brines. The Deconstructive Effects of Language*, Lewisburg, Pensilvania, Bucknell University Press, p. 42. Luis Antonio de Villena comenta

anónima y «[...] aparecida / criatura que llega[s] bajo el sol» y cuya calidez —o la *sombra* de ésta— se confunde con la del olor de azahar?

Cuando llegue el olvido, la memoria  
rastreará esta dicha para nada.  
Y acaso, si hay fortuna, algo recobre:  
este cálido olor bajo la luna,  
la primavera del naranjo blanco.<sup>41</sup>

Resulta difícil llegar a una interpretación definitiva del sentido último de «Un olor de azahar». Máxime, cuando el poema siguiente en el libro habla del mismo tipo de historia, pero nos brinda distinto final. La instancia enunciativa brinianna, obviamente, juega con la ambigüedad. En «El huésped»<sup>42</sup>, la historia amorosa evocada es similar a la de «Un olor de azahar», aunque no transcurre en Elca sino en el piso madrileño de Francisco Brines, como atestigua Luis Antonio de Villena<sup>43</sup>. En Madrid, de hecho, se repite exactamente el mismo ritual en que el sujeto vuelve a encender las brasas

---

igualmente la promiscuidad de Francisco Brines, durante su juventud y madurez. Conviene atender a la apostilla que introduce, pues sugiere la búsqueda de algo que trasciende lo meramente sexual en esas experiencias: «Aunque terminaría rehuyendo esas pequeñas historias que son sexo, pero van más allá del sexo, mi amigo también las necesitó, y no escasas veces», *La vida secreta de los versos*, *op. cit.*, p. 83.

41 *Ensayo de una despedida*, *op. cit.*, p. 391.

42 *Ibid.*, pp. 392-393. «El huésped» es comentado por José Luis Gómez Toré en *La mirada elegíaca. El espacio y la memoria en la poesía de Francisco Brines*, *op. cit.*, pp. 169-170.

43 Luis Antonio de Villena, en su libro de memorias, nos entera de que Francisco Brines acogió al huésped durante una semana en su casa de Madrid. Es significativa la diferencia que Villena establece entre las dos «casas»: «Por cierto, me fui percatando (como lector) de que la casa de Elca, en Valencia, siempre es radiante o luminosa, mientras que su piso de Madrid —peor en cuanto a calidad, y cada vez más descuidado, es cierto— es siempre un lugar sombrío, solitario o lúgubre (“la casa olvidada”), aunque Brines viviría en él, sin pensar en mudarse, al menos la mitad de su vida», *La vida secreta de los versos*, *op. cit.*, p. 83.

de la pasión y a deplorar luego su extinción. En este ritual, como hemos visto, el sujeto acaba reduciéndose de nuevo a la condición de «sombra». Así, en el poema «El huésped», quien antes se percibía como «mendigo», ahora

[...] recobra la sonrisa,  
toca su juventud en esa carne de oro,  
y empieza a no creer en la verdad que es suya.<sup>44</sup>

Pero la juventud solo puede ser recobrada a través del cuerpo joven de forma pasajera<sup>45</sup>. Vemos que el sujeto, de algún modo, busca rescatar su propia juventud. En este reiterado intento invocado en «El huésped», lo novedoso es la descripción lúgubre del interior del piso, después de la partida del invitado-amado. Al sujeto ya no le llega el aroma de flor de azahar, a diferencia de lo que ocurre al final de «Un olor de azahar». Lo que percibe es su propia imagen en un espejo, el cual le devuelve su propia y conocida imagen. Dicha imagen es percibida negativamente como «un cuerpo de sombra»:

Y vuelve a ver su imagen tan sabida,  
siempre fija al espejo, mirándole a su vez,  
y tras de su figura, que es un cuerpo de sombra  
olvidada en la casa,

entre sombras más muertas,  
indiferente y sordo, tendido en un rincón,  
doméstico y sombrío,  
ese guardián tan fiel  
de la casa olvidada,  
ese perro sin dueño, tan extraño.<sup>46</sup>

44 *Ensayo de una despedida, op. cit.*, p. 392-393.

45 Cf. «Y un día parte el huésped. / Y en la casa olvidada / queda sólo un recuerdo que se muere / con más prisa esta vez / que otros recuerdos rotos de otros huéspedes muertos / en plena juventud, cuando marcharon / y olvidaron la casa», *Ibid.*, *op. cit.*, p. 393.

46 *Ibid.*

En este final, asistimos a un debilitamiento del personaje poético semejante al que se producía en «Un hueco de intensidad», si bien en «El huésped» se intensifica este proceso de aniquilación. En «El huésped», el sujeto se convierte en algo fantasmagórico, en una *sombra muerta*. Pese a ello, conviene recalcar la resistencia de tono estoico con que el sujeto briniano se enfrenta a la desesperación nihilista. Una verdadera desesperación metafísica que se entiende mejor si cotejamos esta estrofa final de «El huésped» con algunas imágenes de «Mis tres fauces»<sup>47</sup>, un texto posterior incluido en *Donde muere la muerte* (2021). Asimismo, resultan especialmente útiles los comentarios de Luis Antonio de Villena en *La vida secreta de los versos*<sup>48</sup> sobre esta breve historia amorosa, pues permiten comprender por qué el sujeto de «El huésped» recurre al símil del perro «doméstico». Según relata Luis Antonio de Villena, el huésped «daba una

---

47 En «Mis tres fauces», también se evoca la soledad del sujeto: «El perro aquel aulló varios veranos, / siempre solo en la casa abandonada. // Aún sigue su terror en mis oídos, / dentro de mí aúllan / (con el miedo de Cristo abandonado / en el ciego olivar) / las fauces de aquel perro, tan sediento / de alguna compañía, / en aquel cielo azul que se apagaba / por entre las palmeras y naranjos / donde mi juventud / se miraba en el mundo. // Yo soy ahora el perro, que aún no ha muerto, / y soy también el miedo de Cristo abandonado / en el viejo olivar, / bajo los astros fríos. // Mis tres fauces: / del animal que soy, / del Dios (que me abandona) / y estos restos de espíritu y de carne / que se muerden», *Donde muere la muerte*, Barcelona, Tusquets, 2021, pp. 15-16.

48 Según cuenta Luis Antonio de Villena, él estaba en el coche que conducía Brines cuando, una noche, decidieron abordarlo en la calle. De hecho, el físico y la apariencia rebelde del joven eran del gusto de ambos amigos: «Un día (debo, otra vez, decir una noche) íbamos Paco y yo en su coche, bajando por la calle Fuencarral hacia Gran Vía, no recuerdo bien por qué o hacia dónde, cuando vimos por la acera a un chico guapo y joven, que caminaba un poco sin rumbo, o tal parecía... El cabello algo largo, moreno de piel y ese aire de aquellos chicos que se movían, de algún modo, en la contracultura. Quien haya visto a aquellos chicos de los 70 —duraron un poco más— los recordará sin duda. [...] el chico resultaba muy grato. Físicamente a mí me gustaba menos que a Paco, pero me parecía encantador. Algo sabía de música y de canciones. De cuando en cuando el chico —siento no recordar su nombre— daba una suerte de aulliditos, que a Paco le agradaron. Sonriendo le dijo: Pareces un lobo joven. Y al chico también le gusto», *La vida secreta de los versos*, op. cit., pp. 81-82.

suerte de aulliditos» que a Francisco Brines le evocaban los de «un lobo joven», esto es, la figura de un muchacho libre y viajero sin rumbo, como los contraculturales de los años 70. Todo lo contrario de un poeta más bien sedentario y apegado a su propiedad de Madrid. Cabe inferir, sin embargo, que tanto el *lobo* contracultural como el *perro* de «El huésped» son criaturas abandonadas por Dios, en la misma medida que el perro —olvidado de Dios como Cristo en el Huerto de los Olivos— con el que se identifica el sujeto briniano en «Mis tres fauces»:

[..] Yo soy ahora el perro, que aún no ha muerto,  
y soy también el miedo de Cristo abandonado  
en el viejo olivar,  
bajo los astros fríos.<sup>49</sup>

Este último ejemplo apunta a las preocupaciones metafísicas del sujeto briniano. Llegado a este punto, cabe preguntarse si en algunos textos de Francisco Brines puede separarse el deseo por los cuerpos de la sensación de eternidad. Es una cuestión que, sin duda, merecería un estudio aparte.

#### A MODO DE CONCLUSIÓN

En la poesía de Francisco Brines, como diría Jérôme Thélot, « le moi social » del poeta ha sido desplazado por « le moi profond »<sup>50</sup>. El autor de *Las brasas* (1960) podría parecer alguien conformista y perfectamente integrado en aquellos años en que estuvo en boga la poesía social. Nada más lejos de la realidad. Desde el principio, su

49 Francisco Brines, *Donde muere la muerte*, *op. cit.*, p. 17.

50 Cf. « [...] le poète oppose un “moi profond” à son “moi social” ; et si, faisant la part du feu, il peut paraître en société aussi conforme que quiconque aux exigences imposées par celle-ci, il n’en est pas moins, par en dessous, dans le travail clandestin qu’il mène sur la langue, le plus insoumis à cette vie déficiente qu’on traîne par le monde, et le plus fidèle, du même coup, à la vraie vie que ce travail exalte », *Le travail vivant de la poésie*, *op. cit.*, p. 36.

trabajo clandestino con el lenguaje ha hecho de él un secreto y melancólico insumiso. Una palabra poética que, a veces, evoca esos amoríos nocturnos al margen. Su resistencia brota de la aceptación serena de la imperfección de la vida y del amor, frente a la tentación de la desesperanza. Lo comprobamos en el epígrafe que sirve de umbral a *El otoño de las rosas*, donde Francisco Brines exhorta al lector —o a sí mismo— a asumir el engaño de las ilusiones y de los espejismos para, sencillamente, *ser el que es* y amar secreta y jubilosamente:

Quiero sólo advertirte que nada hay que entender de la infertilidad. Ni aun eso que es tu vida. Y puesto que nunca podrás dejar de ser el que eres, secreto y jubiloso, ama. No hay otro don en el engaño.<sup>51</sup>

Francisco Brines, aquí, no hace sino proponer al lector una actitud pragmática ante la manera de ser de uno mismo y ante la *infertilidad* y el sentido de la vida, sabiendo que todo esfuerzo por cambiarlas es inútil. De ahí que renuncie a buscarle un sentido racional a la vida. Esta actitud parece inspirarse en doctrinas filosóficas ya conocidas, como la estoica y la escéptica. Con todo, el análisis y cotejo de algunos textos poéticos de Francisco Brines permiten apreciar la existencia de una filosofía sui géneris y de un mundo propio, no exentos de ambigüedad ni de contradicciones. En este mundo poético de Francisco Brines no pueden obviarse ciertas filiaciones como la cernudiana, mencionada al principio. Como en el conocido poema «Lázaro» de Luis Cernuda, el personaje briniano —extremadamente debilitado tras sus sucesivas muertes emocionales— también logra *resucitar*. El milagro se opera en este caso gracias a los cuerpos oscuros, «rosa de los deseos»<sup>52</sup> y a la poesía. Una forma de hacer

---

51 *Ensayo de una despedida*, *op. cit.*, p. 377.

52 Luis Cernuda, *La realidad y el deseo, 1924-1962*, Madrid- México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 165.

morir a la muerte. En cualquier caso, Francisco Brines no busca certezas en la poesía, aunque no desdeña la exploración metafísica<sup>53</sup> del mundo a través de los sentidos.

---

53 Cf. «Paco tiene en su obra toda (muy visible en la primera parte de *Insistencias en Luzbel*) un claro componente o elemento metafísico, aunque de tono muy distinto al de Valente o Gamoneda, por ejemplo», Luis Antonio de Villena, *La vida secreta de los versos*, *op. cit.*, pp. 222-223.



LÍNEAS DE RESISTENCIA EN LA PROSA POÉTICA  
DE VICENTE ALEIXANDRE (1927-1929)

---

*Andrea Martínez-Chauvin*  
CRIMIC, SORBONNE-UNIVERSITÉ



Quisiera dedicar estas páginas a una relectura conjunta de las primeras prosas poéticas publicadas por Vicente Aleixandre, que fueron incluidas al final del poemario *Ámbito*, de 1928, así como de las de *Pasión de la tierra*, escrito en 1928-1929 y publicado por primera vez en 1935. Si bien se suele considerar que entre ambos poemarios media una distancia casi insalvable, en especial porque en el segundo, el sentido resiste sin ceder a interpretaciones unívocas, se podría pensar sin embargo que la elección de la prosa conforma en aquellos años de escritura una andadura singular a la escritura poética. La lectura de dichos poemas precisa en efecto de un acercamiento consentido por parte del lector, sumido en la defamiliarización supuesta por el universo evocado y el lenguaje poético a través del cual se despliega. Entre 1927 y 1929, Aleixandre, poeta aún poco reconocido, lleva a cabo una exploración sumamente libre de la palabra poética, sugestiva por su intertextualidad con Rimbaud o Lautréamont, como él mismo señaló<sup>1</sup>, pero también por su ansiosa inquietud por

---

1 Lo recuerda así Vicente Granados: “Esta somera enumeración nos podría decir que Aleixandre ha podido llegar al surrealismo (él nunca negó que desconociera el movimiento francés a partir de *Pasión de la Tierra*) por un original camino: Joyce, Rimbaud, Freud, Hinojosa, Larrea y Cernuda (considerados estos tres últimos dentro de la órbita parisiense) y, por último, el conocimiento directo del surrealismo francés (por supuesto no aplico la fórmula de Spitzer).” (Granados, V., *La poesía de Vicente Aleixandre (Formación y evolución)*, Barcelona, Planeta, 1977, p. 131.)

quebrar las representaciones y rebasar los límites asentados por el sentido común.

Dicha voz poética se plantea, desde los primeros poemas, como una presencia interrogante, dubitativa pese a certidumbres, que se construye por su innegable capacidad de convocar imágenes y disolverlas a su vez, abriendo sentidos insospechados en el entramado del lenguaje. Más que como un mero cauce formal, se puede considerar el espacio abierto por la prosa poética como un eslabón importante, entre el metro cincelado de *Ámbito* y el versículo experimentado en *Espadas como labios*, de 1932; un espacio de liberación, de ensanchamiento, donde la voz pudiera encontrar una entonación singular. Sorprende, con todo, que un poeta tan apegado a la búsqueda de la belleza formal en el verso, lo abandone en apariencia tan radicalmente. No es anodino recordar que Aleixandre se encontraba, durante el periodo considerado, cada vez más inmerso en una vida solitaria, consciente del dolor y de su enfermedad, en vísperas de la operación del riñón que aconteció en 1932. Puede entenderse el valor que cobra entonces una escritura de resistencia vital, frente a los límites impuestos por la salud del cuerpo, en aquel sentido que indica Jérôme Thélot en *Le travail vivant de la poésie* — un sentido en el que el cuerpo tiene su lugar: “ré-sister c’est in-sister dans la stase: c’est l’action de se dresser et de demeurer debout<sup>2</sup>”, de mantener una altura, un “debout invisible”, como lo escribe el crítico tomando como punto de partida la experiencia de Joë Bousquet, poeta él también,

---

2 Thélot, J., *Le travail vivant de la poésie*, Encre marine, 2013, p. 29: “[...] la résistance est la force de nuit opposée au jour, la volonté du sentiment opposée à l’extériorité, elle est le *se dresser en soi-même* de la pudeur plus nocturne que toute nuit, s’opposant aux réquisitions du monde. Ce concept est ontologique en ce qu’il est adéquat à la matière originaire dont la subjectivité est faite, la matière affective, faite de pulsions, de volitions, de postulations, d’énergies et de dynamismes — ce qu’on appelle la ‘vie’. [...] La résistance est l’épreuve par laquelle la vie heurte au monde, elle s’accomplit comme un affrontement inévitable entre exigences différentes, lesquelles se produisent à partir de sites originaires distincts.”

que, tras un accidente, no puede vivir sino tumbado<sup>3</sup>. Es así como para Aleixandre del mismo modo que para aquel, los horizontes más inmediatamente entrevistados son los muros del cuarto, infranqueables en apariencia, frente a los cuales la escritura se plantea como único espacio de agrietamiento, aportando las posibles “caídas” y los “alzamientos”, que evoca escribiendo a Jorge Guillén en 1928:

*¿Concepción romántica? No creo. Una chispa de idealidad. Pero siempre con norma. La disciplina más rica, como una túnica, ciñendo ajustadamente, con verdadera sensualidad, el palpitante cuerpo poético-vital.*

*Vitalidad, severidad; ¡qué dos naipes (qué dos paredes) para sostenerse uno a otro en equilibrio apasionado, activo y formar un solo cuerpo! ¡Qué equilibrio... y qué abrazo!<sup>4</sup>*

En una clave misteriosa que se procurará deslindar, estos términos tienen un eco claro en el poemario *Pasión de la tierra*, donde el cuerpo del poema parece sustituir el del poeta mismo, como en “Fuga a caballo”: “[...] y yo te responda tosiendo, cantando, señalando con el índice, con el pulgar, con el meñique, los cuatro horizontes que no me tocan (que me dardean), que me repiten en redondo<sup>5</sup>.” En lo

3 Thélot, J., *Le travail vivant de la poésie*, p. 17: “[...] le se tenir debout de Joë Bousquet n’eut pas lieu dans le monde, n’eut pas lieu dans l’espace, n’eut pas lieu dans le temps où, trente-deux années durant, il fut contraint de se tenir dans un lit, assis ou couché. Ce se tenir eut lieu non ‘sous le jour de l’accident’, mais dans la nuit de la vie intérieure, dans la nuit où l’intériorité de la résistance individuelle s’est faite indifférente au jour des apparences.”

4 Aleixandre, V., *Correspondencia a la Generación del 27: 1928-1984*, Irma Emiliozzi (ed.), Madrid, Castalia, 2001, p. 52-53 (carta del 22.06.1928).

5 Aleixandre, V., *Pasión de la tierra (1928-1929)*, Madrid, Cátedra, 1987 [première édition, México, Fábula, 1935; seconde édition augmentée, Madrid, Rialp, “Adonais”, n° 32, 1946.], p. 134. Además, puede citarse una de sus cartas a Gregorio Prieto donde se denota el valor de la escritura, como fuerza de apertura hacia la vida: “La gente se figura que me aburro porque no salgo. ¡Qué error! Tengo un jardín y un campo enorme, lleno de pinos y de rocas, duro, naturalísimo. ¿Para qué salir? Tú lo comprendes muy bien, seguramente.” (Aleixandre, V., *Visitar todos los cielos. Cartas a Gregorio Prieto (1924-1981)*,

que se anuda en la escritura en prosa poética, se puede por lo tanto considerar la singularidad del trabajo, sensible y vivo, en el sentido que le da Jérôme Thélot: “c’est la mise en œuvre effective des forces créatrices de l’individu réel, c’est l’accomplissement de ces forces en tant qu’éprouvées affectivement, et c’est le mouvement des facultés physiques et intellectuelles s’exerçant sur une matière<sup>6</sup>”. Se tratará pues de analizar aquí un recorrido de escritura que manifiesta la singular densidad de la experiencia de Aleixandre, a través de la creación de un cuerpo poético en prosa, que sigue las asperidades de lo silenciado, lo indecible, y sobre todo, lo que aún no llega a tener forma. ¿Cómo la escritura, a lo largo del periodo mencionado, permite crear un lugar de oscuridad y desplazamientos imaginarios a través de los cuales la voz poética se encuentra y difracta, resistiendo a múltiples imantaciones? Se trata por lo tanto de leer las prosas poéticas del periodo aludido a la luz de la noción de “resistencia”, como formas de contacto productivo entre exterioridad e interioridad, así como la define Jérôme Thélot<sup>7</sup>. En la obra de Aleixandre, se conforma un espacio que pueda acoger lo invisible, dar cabida a toda forma de vivencia, por desmesurada y excesiva que parezca, indiferente a la representación, sensible en cambio a un recorrido entre las fuerzas enconadas y alternas, las de la afirmación y la negación.

Se considerarán primero algunos poemas escogidos de *Ámbito*, para mostrar cómo a partir de la fuerza incesantemente interrogativa de la voz poética, despunta una continua introspección relacionada con el enigma del elemento nocturno. En segundo lugar, se tratará de ver cómo la prosa en *Pasión de la tierra* permite desdibujar el equilibrio ideal al que aspiraban los precedentes poemas, dejando de lado la ansiada búsqueda de la forma y esbozando en sus líneas un desorden fructífero, unas inversiones de los modos habituales de

---

Santander, Cuaderno de obra fundamental, 2020, carta de agosto-septiembre de 1928, p. 62).

6 Thélot, J., *Le travail vivant de la poésie*, p. 17.

7 Thélot, J., *Le travail vivant de la poésie*, p. 29: “La résistance est le contact de l’extériorité par l’intériorité, et le travail est l’accomplissement de ce contact en acte sensé.”

representación. Parece que en dicho espacio, la voz poética logra encontrar cabida, permitiéndose un movimiento de exploración, de resistencia, y de irrupción a través de desconcertantes flujos horizontales de palabra.

En primer lugar, cabe interesarse por la manera como *Ámbito* pone en escena una voz poética que sondea lo ajeno, en un empeño iniciático que se vuelve constante a lo largo de la obra. Se trasluce la importancia otorgada al elemento nocturno, a la difícil delimitación de sus contornos, en la estructura misma de poemario: entre cada una de las siete secciones, se intercala un poema nombrado “Noche” - desde “Cerrada”, la noche inicial, hasta “Posesión”, noche final, a modo de telones que las separasen<sup>8</sup>. Dicho esto, en varios poemas, la voz poética se acoge a una suerte de estructura cíclica, repitiendo un rito iniciático teñido de erotismo y de un afán místico, donde ésta busca ansiosa un encuentro con la noche; varias veces, la idealización de este ser feminizado no esconde el deseo, más pujante. En los romances “Cinemática”, “Agosto” o “Íntegra”, éste toma la forma de un “círculo incesante”, tan natural como la alternancia entre noche y día, presentado como una “cruda contienda irrepetible”. El combate es perceptible en el romance “Riña”, donde los últimos versos evocan el movimiento inmutable de los astros, que el deseo violento de la voz poética quisiera llegar a alterar:

---

8 “Las secciones ‘nocturnas’ de *Ámbito* pueden considerarse, formal y temáticamente, como una unidad con sentido propio. Desde el primer nocturno al último se relata en gradación una historia. Los momentos decisivos tienen su centro en los poemas intermedios: ‘Cinemática’, ‘Agosto’ e ‘Íntegra’. En estos poemas (romances todos) se lleva a cabo el rito amoroso con la noche. La noche es vista como una mujer, y el sujeto poemático sale a su encuentro para lograr su ‘posesión’ (título del último poema).” (A. Duque Amusco, introducción a Alexandre, V., *Ámbito*, Madrid, Castalia, 1990, nota p. 89).

9 “El círculo incesante, aunque natural y cotidiano, no deja de presentarse como una cruda contienda irrepetible. Es una forma clásica de simbolizar que nada existe en reposo. Todo vive en lucha, como en la concepción heraclítea.” (*Ibid.*, p. 44-45).

*Los cielos ruedan serenos.  
Rueda la luna brillante.  
¡Que el alba venga de prisa  
y por sorpresa la mate!*<sup>10</sup>

En otros nocturnos, el *yo* poético se propone explorar el espacio de afuera, lo cual implica también salir de sí mismo, bajo el signo del deseo y de la violencia. La noche, lejos de presentarse como un medio familiar, cobra entonces protagonismo y voz, volviéndose interlocutora, testigo y oponente a la vez. El espacio de estos encuentros, en aquellos “torpes lienzos<sup>11</sup>”, se vuelve en palabras de Jordi Doce la superficie de un “campo-mar”, un lugar de posibilidades abiertas: “Ese campo desnudo, ilimitado, se opone así a la opresión de la noche, la materia nocturna que cae y cierra y toma el mundo en su puño imperioso<sup>12</sup>.”

Varios poemas en verso van incluso más allá en el enfrentamiento con la voz poética, dramatizado mediante los recursos del verso, a los que quisiéramos aludir aquí para que conste la diferencia con las capacidades expresivas inherentes a la prosa poética. En el poema “Cinemática”, pese a la regularidad del octosílabo, se puede apreciar la saturación de los signos de puntuación, que llegan a trabar el flujo de la palabra, tanto más notables cuanto que el metro suele ser de arte menor, con encabalgamientos muy frecuentes. Las pausas versales pueden ser respetadas por la unidad sintáctica, aunque un temblor recorre el interior de los versos: ello se aprecia en las pausas importantes, señaladas zonas que crean columnas de silencio en

---

10 “Riña”, *Ámbito*, p. 101-102.

11 Aleixandre, V., *Ámbito*, p. 114 (“Agosto”).

12 “Ese campo desnudo, ilimitado, se opone así a la opresión de la noche, la materia nocturna que cae y cierra y toma el mundo en su puño imperioso. Es un campo-mar, una tierra que preludia la irrupción violenta y demoníaca del mar, la otra gran presencia de este libro. Y es aquí, en los dos poemas de la sección ‘Mar’, y especialmente en ‘Mar y noche’, donde el libro alcanza su centro expresivo y ensaya, acaso sin saberlo, el decir posterior de su autor.” (Doce, J., “*Ámbito*. Cimiento y conflicto”, en *Las formas disconformes. Lecturas de poesía hispánica*, Madrid, Libros de la resistencia, 2013, p. 24-25.)

la verticalidad del poema. Así, parece que se esboza un movimiento ascensional, donde el silencio es fundamental, como si la palabra tuviese que quedar concentrada y contenida en el interior del verso; con todo, se le permite rebasarlo, a través de los cuantiosos encabalgamientos que crean continuidad. Se aprecia particularmente la concentración en torno a adjetivos, como en “Cuerpo / diestro.”, o “Ceñida / de cuchillas.”, situados en el filo riesgoso de la pausa versal. De este modo, la voz atraviesa múltiples silencios que llevan a una extrema condensación, como en este fragmento:

*Planos simultáneos —sombras:  
abierta, cerrada—. Suelos.  
De bocas de frío, el frío.  
Se arremolinaba el viento  
en torno tuyo, ya a pique  
de cercenarte fiel. Cuerpo  
diestro. De negro. Ceñida  
de cuchillas. Solo, escueto,  
el perfil se defendía  
rasado por los aceros<sup>13</sup>.*

Se puede así presentir cuán poco evidente es la entrega del *yo* poético a la noche, llegando hasta convertirse en un cuerpo a cuerpo no exento de dramatización, en el poema “Íntegra”. En las múltiples preguntas y exclamaciones se perciben los acentos de un monólogo interior, y en los incisos, comentarios para sí mismo, tentativas de diálogo<sup>14</sup>. El combate, asimilado al acto amoroso, está expresado por preguntas o exclamaciones que realzan la brevedad de ciertas

13 Aleixandre, V., *Ámbito*, p. 89-91 (“Cinématica”).

14 Jiménez, J. O., “Los inicios de Vicente Aleixandre en su aventura hacia el conocimiento (Notas sobre *Ámbito* y *Pasión de la tierra*)”, *Litoral*, enero 1980, nº 103-105, p. 72, escribe de este modo sobre el proceso del conocimiento en *Ámbito*: “Pudiera describirse éste, en líneas tal vez excesivamente elementales pero suficientes, como el paso, el *continuum*, de los datos de la realidad percibidos por los sentidos, a la plasmación de aquéllos en el pensamiento o la idea, y de éstos a su formulación en lenguaje o palabra”.

frases y que exigen aquella lectura peculiar ya aludida, entrecortada por una imperiosa puntuación. La unidad del verso dibuja a su vez sus propios límites, a veces coincidentes con la sintaxis; ello no impide que el flujo de la palabra se asemeje a un cúmulo de afirmaciones, preguntas, exhortaciones, amainando solamente en los paréntesis finales.

*Siento en mi cuerpo, ceñido,  
un tacto duro: la noche.  
Me envuelve justo en su tino.  
¿Mi alma sola? Aquí estoy,  
cuerpo, pasión. ¡Vivo, vivo!  
¿Me sientes? La noche. Cuerpo  
mío, basta; si yo mismo  
ya no soy tú. Mas ¿qué pides,  
si eres contorno? ¿Eres mío?  
(Firmes siento los perfiles.)  
¿Tu amor? Es la noche. Mío  
es ya. (Me pasa el silencio:  
le soy presente.) ¡En ti vivo!*

*(Y se derrumban cristales  
mudos, verticales. Signo.  
Y se levantan fulgentes  
cielos, del hondo, firmísimos.)<sup>15</sup>*

Se trata aquí de dar cabida a tentativas que manifiestan una arquitectura del conflicto, en donde se aprecian límites tan activos como lo son las diferentes formas de pausas. Con todo, se manifiesta un importante anhelo de fusión, pese a las trabas expresadas, que ayudan a percibir un punto esencial de la poesía alexandrina posterior: es imperante la definición de contornos, límites, espacios, para que se explaye la subjetividad de la voz poética. La fusión parece volverse posible en el silencio o la elipsis, como en “Íntegra”, “Cuerpo / mío”;

---

15 Aleixandre, V., *Ámbito*, p. 145-146 (“Íntegra”).

o bien, ya en la última estrofa de “Posesión”, entre las dos frases del octosílabo: “La noche en mí. Yo la noche<sup>16</sup>”.

Llama desde luego la atención que estos nocturnos vayan más allá de un telón de fondo estructurante, puesto que se traslucen también en las prosas poéticas recogidas al final de *Ámbito*<sup>17</sup>, y en especial en “Mundo poético”, donde se apresura a la noche hasta ingerirla, antes de devolverla a lo exterior:

*Pues bien, señores, hela aquí. ¿Dónde? En mi lengua. Hela aquí en ese músculo servida, fuera, lista, autónoma, presta a resbalar. Hela aquí que la voy diciendo en palabras crudas, para todos los oídos, comprobable a todos los ojos, sin trampa ni cartón, la noche cierta, la auténtica, que la sirvo y dispongo, que la lanzo y escupo. Pero seca, pero adusta, pero recóndita; pero, la verdad, pero, fugitiva<sup>18</sup>.*

Se llega incluso a su regurgitación, en una última frase que roza la agramaticalidad, revirtiendo el orden y devolviendo la noche al exterior. Así, el decir va acompañado de un movimiento inherente de aceptación y de distanciamiento con lo expresado, que se trasluce en las preguntas sucesivas. Parecen no obtener respuesta, o solo respuestas insatisfactorias, expresadas a través de epanortosis, como en “Noche: órbita política”: “Estaba la noche naciendo. ¿Naciendo? No, cayendo en aluvión sordo<sup>19</sup>.” Se aprecia cómo el poema impone su propio orden, sus líneas de continuidad, en una u otra dirección: así, la noche no “nace”, sino que “cae”, y cuando las sombras invaden las calles, “el halo de los faroles” se convierte en “lenguas

16 Aleixandre, V., *Ámbito*, p. 181 (“Posesión”). Primera publicación: *Mediodía*, nº 9, enero 1928, p. 3.

17 Las “primeras prosas poéticas” se encuentran en el apéndice de *Ámbito* (p. 217-234), y fueron publicadas primero en *Verso y prosa*: “Noche: Ronda y síntesis”, *Verso y prosa*, nº 5, mayo 1927; “Noche: Órbita política”, *Mediodía*, nº 8, agosto-septiembre 1927; “Noche: Riña”, *Verso y prosa*, nº 10, octubre 1927; “Mundo poético”, *Verso y prosa*, nº 12, octubre 1928.

18 Aleixandre, V., *Ámbito*, p. 227 (“Noche: ronda y síntesis”).

19 Aleixandre, V., *Ámbito*, p. 230-231 (“Noche: órbita política”).

invertidas<sup>20</sup>". De este modo, las prosas poéticas que cierran *Ámbito* prosiguen la exploración del cuerpo nocturno y de un orden singular trabado en cada poema. La búsqueda del contacto y su vertiente sensual no impide que las separaciones sean constantes y las identificaciones, frágiles, como cuando la voz poética consigue fundirse en el elemento nocturno, en "Noche: ronda y síntesis":

*Bajo abismos —luces— en el hondo. Con la mano tocándolo todo —estirados tentáculos—. ¿Manos arriba? (¡Qué miedo!) Pero ¿qué hacen? ¡Si están pidiendo! Soy yo clamando noche. Manos altas. La frente, luces muertas girantes: todas las estrellas en mis ojos<sup>21</sup>.*

En "Mundo poético", parece finalmente que el mundo geométrico ofrezca el espacio adecuado para la expresión de la subjetividad:

*[...] Tu mundo es geometría, poeta. Es una forma transparente, de aristas vivísimas, y su pista magnífica permite todas las figuras, todos los patines, todos los deslizamientos en tangente más elegantes. Para su resultado justo<sup>22</sup>.*

Y sin embargo, tras este cuerpo a cuerpo largamente desarrollado en varios poemas de *Ámbito*, la oposición sigue fraguándose en *Pasión de la tierra*, donde pueden encontrarse otras aristas y puntos de fricción. La voz sigue abriendo su camino frente a lo ajeno, a través de una oposición necesaria para que el sujeto se encuentre a sí mismo, y es tanto más costosa cuanto que el adversario está ausente, o al menos, que cesa de identificarse plenamente con la noche. Así, la voz se abre camino en un territorio más enigmático, constituido por flujos oníricos de palabras. Es ésta la tensión subyacente a lo largo del poemario, donde la voz trata de expresarse mediante reconocimientos sucesivos, pero también disociaciones con su entorno, donde todo parece reversible y mudable, y donde se presiente *lo otro* por

---

20 *Ibid.*

21 Aleixandre, V., *Ámbito*, p. 226 ("Noche: ronda y síntesis").

22 Aleixandre, V., *Ámbito*, p. 217-220 ("Mundo poético").

medio de la carencia. El mundo se encuentra expresado por retazos, términos concretos y recurrentes donde predomina la materia sólida, sin excluir la presencia de seres vivos, de una fauna particular. Así, este fondo telúrico se convierte en materia prima, recompuesta a lo largo de los poemas, en los que se privilegia el choque entre asociaciones de palabras y se exploran las posibles gamas del sentimiento; de ahí que sea tan arriesgado identificar temáticas en los poemas. Aun así, reconocemos en “Ansiedad para el día” cómo la noche cede su lugar al azul del “subcielo”, “extático”: “Podéis enseñarme esa ola gigantesca hecha sólo de puños de paraguas, esa ruidosa protesta sin resaca. No me asombro, conservo mi nivel sobre el agua, puedo todavía mojar mi lengua en el subcielo, en el azul extático<sup>23</sup>.”

Desde luego, el despliegue de contradicciones que se da en *Pasión de la tierra*, en la masa rectangular de estos poemas que resisten a complejos movimientos sintácticos y a oposiciones, permite indagar en la manera por la que la voz poética logra sostenerse, ponerse en movimiento, y, a veces, lograr un atisbo de definición. Un pequeño excurso a través de la historia del poemario esclarecerá el itinerario seguido por la voz poética. El título *Pasión de la tierra* nos ubica en aquellas aguas mezcladas del amor y del dolor: habrá que entender la pasión, aquí, como verdadera fuerza de padecimiento<sup>24</sup>. No es anodina la ambigüedad, puesto que este título que se impone definitivamente es el resultado de una travesía por los varios nombres anteriores. El poemario, escrito según Aleixandre entre el verano de 1928 y 1929, solo se publica en 1935 en una edición restringida en México, que más tarde se verá ampliada (en Adonais, 1946). En este

---

23 Aleixandre, V., *Pasión de la tierra (1928-1929)*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 156-157 [primera edición, México, Fábula, 1935; segunda edición aumentada, Madrid, Rialp, nº 32, 1946.]

24 Duque Amusco, A., “Revisión de las fuentes de *Pasión de la Tierra* de Vicente Aleixandre”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, octubre 1998, nº 23, p. 75: “*Pasión de la tierra* llegaba así, después de numerosos tanteos, a su título final. El acierto no podía ser mayor: llamar *Pasión* a un libro cuyo tema fundamental no es otro que el martirio, el padecimiento, la pasión (esa es la palabra) del hombre en la tierra, privado ya de su feliz condición adánica e instalado en una civilización hostil a su naturaleza y a sus deseos.”

lapso de tiempo, las variaciones en torno al título ofrecen una idea del planteamiento. El primer poema, publicado en *Litoral* en el conjunto “Mis culpas abiertas”, se titulaba “Superficie del cansancio<sup>25</sup>”; pero la variación no se hace esperar, puesto que, en una carta de 1929 de Aleixandre a Juan Guerrero, éste evoca otro posible título para el poemario, *Evasión hacia el fondo*<sup>26</sup>. En 1932, se torna distinto, volviéndose *Espadas como labios*; sabemos que este último será descartado, conociendo su fortuna como título del poemario de 1932. Ese mismo año, la formulación *Hombre de tierra* introduce a un sujeto humano; pero será en 1934 cuando se adopte la formulación definitiva, *Pasión de la tierra*, un año antes de la edición mexicana. A través de este recorrido, podemos notar la fuerza asociativa que tienen las preposiciones, y su ambigüedad fundamental bajo una aparente sencillez de recursos, al introducir los matices del genitivo objetivo o subjetivo, dejando en suspensión la identidad del sujeto de la pasión-pasión por la tierra, pasión proveniente de la tierra.

En septiembre de 1930, escribe Aleixandre a León Sánchez Cuesta: “No he perdido el contacto con mi último libro, aunque está entregado y por tanto, cerrado. Aún no he salido de su atmósfera<sup>27</sup>”. Parecería lógico pensar que los últimos poemas están concluidos en 1930, aunque lo más probable es que no sea así, puesto que como

---

25 *Litoral*, mayo 1929, nº 8, p. 7-12.

26 Vicente Aleixandre escribe: “Primeramente mi libro se llamó *Superficie del cansancio*. Ahora le llamo *La evasión hacia el fondo*. Mañana lo llamaré de otro modo”. (*Epistolario de Vicente Aleixandre a Juan Guerrero y a Jorge Guillén*, Madrid, Caballo Griego para la Poesía, 1998, p. 59.)

27 Carta de V. Aleixandre a León Sánchez Cuesta, de Miraflores (26.09.1930): “El mes de agosto lo he pasado en la Auvernia, tierra de Pascal, pero con pocos recuerdos de él. Mas recuerdos hay de su coetánea la Marquise de Sévigné: los célebres chocolates la representan dignamente por todos los pueblos de alguna importancia. Aquí me dedico a vagar, sobre todo, o a vacar. Porque *vaco*; trabajo poco. Todavía no he perdido el contacto con mi último libro, aunque está entregado y por tanto, cerrado. Aún no he salido de su atmósfera. Cuando él salga de la imprenta probablemente ya me será antipático y estaré completamente eximido de su aliento: Espero que por de pronto, me [guedan] el original, estadio indispensable en la Ciap, según tengo entendido.” (Archivo León Sánchez Cuesta, consultado en la Residencia de Estudiantes, Madrid).

veremos son años de exploración conjunta de la escritura en verso y en prosa. Así es como el crítico Alejandro Duque Amusco sospecha “una dilatada génesis”, pensando que es más verosímil que el libro fuera ampliándose hasta la edición de 1946, que se llamó “completa”<sup>28</sup>. Si bien hay cierta pericia en fechar este proceso de escritura largo y silencioso, dada la imposibilidad de acceder al archivo, se pueden encontrar en el epistolario menciones provechosas, que confirman la continuidad de la prosa poética a través del tiempo y más allá del poemario. Así, podría escucharse sin dificultad alguna la tonalidad angustiosa de *Pasión de la tierra* en una carta de agosto 1940 a José Luis Cano: “Un sordo rumor de mundo inquieto, de mundo en acechanzas, de cuerpos que chocan, se arrastran, se lastiman, se ignoran. ¡Qué agria soledad a los pies! ¡qué aguas paradas, barro sin beso, perdida claridad, miserable soporte”<sup>29</sup>”

Conviene pues considerar este poemario como una zona porosa donde se redefine la poesía de Aleixandre. Lo hace eligiendo la prosa poética como cauce, lo cual es una suerte de despedida de los poemas tan arquitectónicos de *Ambito*. Aun así, no se rompen completamente los cabos. El punto de partida sigue siendo el del contacto, y

---

28 Duque Amusco, A., “Revisión de las fuentes de *Pasión de la Tierra* de Vicente Aleixandre”, p. 76: “¿Cómo se explica, si no, que el más interesante de sus poemas, ‘La muerte o antesala de consulta’, cuyo título definitivo le fue sugerido por Carlos Bousoño en 1945, no formara ya parte de la primera edición? Lo mismo cabe pensar de ‘Ser de esperanza y lluvia’ o de ‘El amor padecido’, en una prosa que se desliza cada vez más hacia el verso y las unidades métricas regulares.”

29 Aleixandre, V., *Epistolario*, José Luis Cano (ed.), Alianza editorial, 1986, p. 28-29: “[...] Ráfagas de inquietud me llegan por la espalda, de los montes más altos, soplo frío de algún pecho indiferente, poderoso y lejano. “¿Qué buscas, poeta, hacia el ocaso?” [...] Un sordo rumor de mundo inquieto, de mundo en acechanzas, de cuerpos que chocan, se arrastran, se lastiman, se ignoran. ¡Qué agria soledad a los pies! ¡qué aguas paradas, barro sin beso, perdida claridad, miserable soporte! [...] No gritaré; dejadme [...] mientras el vasto sueño se va apoderando del viento, de las aguas, y una tierna sortija abandonada, quizá el anillo de un beso, brilla a mis pies arrastrando cortamente, como si fuera mío, y yo me desprendo y floto, me abandono del todo hacia el negror postrero de un poniente profundo...” (carta de Aleixandre a J. L. Cano, 10 de agosto 1940).

en este sentido las prosas poéticas finales del poemario de 1928 constituyen un eslabón fundamental, de la misma manera que en varios sintagmas recurrentes de *Pasión de la tierra*, donde se reconocen heptasílabos y endecasílabos, quedan asentados dos metros privilegiados del posterior *Espadas como labios*. Así pues, resultan interesantes los aportes de la correspondencia que traba la relación entre varios modos de expresión, el poético y el epistolario, y hace visibles las raíces compartidas de esta escritura: en 1932, Aleixandre escribe a Gerardo Diego: “Mis dos libros inéditos son como dos fieras, dos libros encerrados que me muerden las manos. ¿Qué hacer? Por de pronto estoy escribiendo el tercero, como quien dice engendrando otro hijo, padre contumaz en traer criaturas a este mundo aunque conoce su destino de encierro<sup>30</sup>.”

En *Pasión de la tierra*, la voz poética sigue interrogando coordinadas sensiblemente similares, en una poesía escrita para los adentros, que busca dar forma, ensanchar una experiencia eminentemente singular, que linda con lo inefable. En esa zona cuyos límites se rozan como a tientas, la prosa permite proseguir, ampliar sin cesar, sin abandonar su afán de precisión, haciendo de cada frase un movimiento hacia *lo otro*, hacia paisajes interiores impregnados de emociones que se podrían decir fortuitas o arbitrarias, oscilando entre la expresión de una incapacidad, de una exaltación o de una distancia burlona. Si bien la crítica hace hincapié en la profusión de imágenes constituidas, se trata de un entramado poco tangible puesto que a la par que aquellas se invocan, la voz poética las cercena; así, cantidad de frases avanzan por descarte de elementos, hasta conseguir llegar a un meollo de sentido que *resista*. Esta es la vía del aparente desorden, necesario para reconstituir un equilibrio interior propio de la voz poética. De allí que las imágenes pretendan rebasar el poder limitado de los sentidos, explorar la oscuridad del sentimiento por medio de choques sorprendidos. La boca, y por metonimia la palabra, como preludio del poemario posterior, se vuelve cuchillo, “ala afiladísima”, en “La ira cuando no existe”:

---

30 Morelli, G., “Algunas cartas inéditas de Vicente Aleixandre”, *Castilla: Estudios de literatura*, 1991, nº 16, p. 113.

*Porque no posee el cuchillo, el ala afiladísima que después de partirme la frente se hundió bajo la tierra. Por eso me arrastraré como nar-do, como flor que crece en busca de las entrañas del suelo, porque ha olvidado que el día está en lo alto*<sup>31</sup>.

Desde el primer poema, “Vida”, el lector se encuentra de nuevo sumido en la opacidad del territorio nocturno, donde solo se puede llegar a ciegas hasta *lo otro*: “Eres la virgen ola de ti misma, la materia sin tino que alienta entre lo negro<sup>32</sup>”. La horizontalidad de la prosa permite que ya no sean las pausas, ni los encabalgamientos, los que impongan su dinámica, sino las oposiciones, la profusión de proposiciones, alternando con frases extremadamente breves, de tonalidad tajante. La expansión, potencialmente sin límites, permitida por una prosa que ninguna necesidad formal viene a trabar, encuentra sin embargo un ritmo y unos límites propios. Pese a la aparente equiparación de elementos, en la sucesión de sintagmas, el desafío es el de construir un sentido en el aparente desorden, dado por la deconstrucción de toda jerarquía que acomete la palabra poética (a través de las variadas proporciones, como en “Aurora insumisa”: “Una boca con alas del tamaño de la nieve”). Queda de hecho plasmado el proyecto general del poemario en “Ansiedad para el día”, que evoca por pinceladas la extrañeza y la belleza de lo inconexo, obligando a que se despliegue en la sucesión de sintagmas un nuevo orden: “Para bogar, para perder la lista de las cosas, para que de pronto nos falte el dedo de una mano y no lo reconozcamos en el pico de una gaviota<sup>33</sup>.”

El juego de interrogaciones dirigidas a la noche, en *Ámbito*, parece aquí dejar paso a una multiplicidad de desdoblamientos, pudiendo parecer éstos forzados por una sintaxis que impone alternativas, opuestos, contra toda lógica y valor semántico. Se trata de obtener así que la palabra cree su propio recorrido, a través de capas de sentido,

31 Aleixandre, V., *Pasión de la tierra (1928-1929)*, p. 117 (“La ira cuando no existe”).

32 *Ibid.*, p. 94 (“Vida”).

33 *Ibid.*, p. 157 (“Ansiedad para el día”).

por medio de encuentros y choques: redes de extrañezas, enumeraciones erráticas a través de las cuales sin embargo se impone un nuevo orden. Se puede traslucir aquello desde el poema “Vida”, en la figura de una sirena de pechos partidos, y de un tibio decapitado, mediante frases que se presentan como evidencias: “Esa sombra o tristeza masticada que pasa doliendo no oculta las palabras, por más que los ojos no miren lastimados<sup>34</sup>.” Pese a la equivalencia que supone la coordinación, pese a la suma precisión gracias a la subordinada relativa especificativa, no emergen certidumbres, y las dobles negaciones llevan a perder el sentido del conjunto.

La voz poética vuelve además perceptible su desgarró interior a través de varias tonalidades que le dan matices e inflexiones, distintas de las que tenía la inquisitiva voz en *Ámbito*. Pueden ser llamativas las disonancias de tonalidades, en “El amor no es relieve”, donde la voz desgrana las alternativas barajadas sin cesar en un tono que roza la cantinela infantil: “Las luces se hincarán en tierra, arraigándose a mediodía. Te amo, te amo, no te amo. Tierra y fuego en tus labios saben a muerte perdida<sup>35</sup>.” Además de la irrupción de cierta oralidad, e incluso familiaridad, que no son infrecuentes, conviene resaltar el valor de la repetición, no desprovisto de cierta ironía, de los monosílabos, como puede apreciarse en “El mundo está bien hecho<sup>36</sup>” o bien la irreverencia del trabalenguas en “Reconocimiento”:

---

34 *Ibid.*, p. 94 (“Vida”).

35 *Ibid.*, p. 96-97 (“El amor no es relieve”).

36 “¿Por qué aspiras tú, tú, y tú también, tú, la que ríes con tu turbante en el tobillo, levantando la fábula de metal sonorísimo; tú, que muestras tu espalda sin temor a las risas de las paredes?” (*Ibid.*, p. 159, “El mundo está bien hecho”). Se podrá consultar, en cuanto a tonalidades: Duque Amusco, A., “*Pasión de la tierra y Espadas como labios*: dos libros paralelos de Vicente Aleixandre”, *Castilla: Estudios de literatura*, 1990, n° 15, p. 83-84: “Las actitudes sarcásticas, ácidas, de ironía agresiva, tienen su fundamento en las risibles paradojas con que se debate el hombre, prisionero entre reglas sociales. Una sociedad que parece vivir bajo una campana de cristal que la mantiene a salvo de los terrores de la verdad. La sorpresa corre asociada a la burla liberadora: “Bah, cariño, permíteme que me distraiga con el vuelo de una mosca” (“Reconocimiento”, de *Pasión de la tierra*). [...] La frivolidad, las modas, los convencionalismos de las clases

“La garganta gargariza gargarizando gárgaramente, y no son clavos. Quisiera yo que tu nombre fuera de pluma pero no me hagas cosquillas<sup>37</sup>.” Se denota aquí la importancia otorgada al valor rítmico de cada unidad silábica, asociada a la fuerza irradiante de las paronomasias que a lo largo del poemario llevan a reconocer ciertas palabras solapadas, intuitidas a través de otra (así, podrían serlo la pareja de “cor-teza” y “certeza”). Dicho fenómeno lleva a observar atentamente la dinámica expansiva de los sonidos abriéndose paso en el meollo del poema, portadores del único orden posible para la palabra poética en este poemario. No hay un sentido global que pueda sobreponerse, porque el sentido de cada sintagma va ajustándose en función del precedente y del siguiente, gracias a la dinámica de un lenguaje que crea su objeto y lo deshace, atravesado por varios nudos expresivos que permiten una irrupción del “yo” poético.

Así, el hilo más firme para llegar a las revelaciones esperadas se manifiesta a través de una sintaxis eminentemente puesta de realce, como apoyo visual y anafórico de una palabra poética que busca explorar y reconocerse en su entorno. A la multiplicidad de yuxtaposiciones y subordinaciones, a las que la lógica racional habría de abandonarse, se suma el valor peculiar de las múltiples conjunciones adversativas, causales o finales; adquieren más bien una textura, como apoyaturas rítmicas que suman ideas, en vez de expresar relaciones lógicas, como se puede apreciar en “El amor no es relieve”:

*[...] Tu compañía es un abecedario. Me acabaré sin oírte. Las nubes no salen de tu cabeza, pero hay peces que no respiran. No lloran tus pelos caídos porque yo los recojo sobre tu nuca. Te estremeces de tristeza porque las alegrías van en volandas. Un niño sobre mi brazo cabalga secretamente. En tu cintura no hay nada más que mi tacto*

---

refinadas, forman parte de ese cristal aislante. Sólo el amor, el deseo, podrían romperlo y religar al hombre a la Naturaleza elemental y pura de la que “no es distinto”, como el poeta no cesará de repetir.”

37 *Ibid.*, p. 122 (“Reconocimiento”).

*quieto. Se te saldrá el corazón por la boca mientras la tormenta se hace morada. Este paisaje está muerto*<sup>38</sup>.

También cabe destacar la saturación de adverbios negativos, que conforman apoyos en las frases. Estos no valen tanto por el sentido que retiran, como por la arquitectura que imponen, con su manera de trabar series de palabras que no siempre guardan relación entre ellas. La palabra anafóricamente repetida parece pues actuar como una pantalla, para crear un barniz de lógica, a la par que diluye a esta misma. Los apoyos iterativos de las negaciones se imponen para ofrecer la incertidumbre, restringir el sentido, delineando “lo que no es” para esperar llegar a lo existente, gracias a un cúmulo obstinado de negaciones creativas, lo cual se puede apreciar ya desde el título original de “La forma y no el infinito”. El poema publicado en 1930 en *La Gaceta literaria* se titulaba “Tino sin lágrimas”, imponiendo la carencia, aun cuando las lágrimas no fuesen características del “tino”, de la facultad razonante. La preposición privativa, al igual que el adverbio negativo, imponen igualmente un movimiento de desazón para el pensamiento común.

*[...] Extendiendo nosotros nuestras manos, un dolor sin defensa, una aducida no resistencia a lo otro se encontraría con términos. De aquí a aquí. Más allá, nada. Más allá, sí, esto y aquello. Y, en medio, cerrando los ojos, aovillada, la verdad del instante, la preciosa certeza de la sombra que no tiene labios, de lo que va a decirse resbalando, expirando en espiras, deshaciéndose como un saludo incomprendido. Besos, labios, cadencias, soledades que aguardan, sienten la última realidad transitoria. Un humo feliz serviría para dormir los recuerdos. No, no. Se sabe que el hielo no es piel, que la frontera de todo no cede ni hiere, que la seguridad es patente. Se sabe que el amor no es posible. Pulidamente se mira, se ve, se presencia. Adiós. La sombra resbala sobre su previa elegancia, sobre su helada cortesía sin pena. Adiós. Adiós. Si existieran corazones, llorarían. Si la sangre tuviera*

---

38 Aleixandre, V., *Pasión de la tierra (1928-1929)*, p. 96-97 (“El amor no es relieve”).

*ojos, las pestañas más lentas abanicarían la ida. Adiós. No flojea el horizonte, porque puede quedarse. Alardea la húmeda transición de sus rectas, de su constancia aplomada, de su traslación íntegra. Se besarían imposibles*<sup>39</sup>.

A medida que avanza el poema, se diluyen las asociaciones esbozadas, pero lo novedoso era que esas asociaciones no existían previamente con evidencia; solo su yuxtaposición las hace posibles. Las iteraciones tienen por lo tanto la capacidad de mostrar el movimiento, como apoyos visuales y sonoros. Así, las construcciones anafóricas difícilmente crean equivalencias lógicas; por lo contrario, se trata de crear una zona de suspensión del sentido, de deshabituación brusca del lenguaje, donde la irrupción de otro sentido es posible, como en “El silencio”:

*Acabaré pronunciando unas palabras relucientes. Acabaré destellando entre los dientes tu muerte prometida, tu marmórea memoria, tu torso derribado, mientras me elevo con mi sueño hasta el amanecer radiante, hasta la certidumbre germinante que me cosquillea en los ojos, entre los párpados, prometiéndooos a todos un mundo iluminado en cuanto yo me despierte*<sup>40</sup>.

Podemos apreciar el valor maleable y quebradizo de la palabra, que trata de abarcar lo que no contienen sus referentes, por medio de una atención puesta en la consistencia de su significante; en el poema precedente, la aurora surge de la palabra misma, hasta que se dota de contornos sólidos (“destellando entre los dientes”). La boca, lugar por el que se profiere la palabra, es aludida a través de sinécdoques, como pueden serlo los labios o los dientes, expresando los límites que se franquean, que acarician o hieren. Así, en “El crimen o imposible”, la palabra toma una de sus formas más tangibles: “Echado aquí por tierra, lo mismo que ese silencio que nadie está

---

39 *Ibid.*, p. 114-115 (“El amor no es relieve”). Pre-publicación bajo el título “Tino sin lágrimas”, *Gaceta Literaria*, nº 75, enero 1930, p. 38.

40 *Ibid.*, p. 110 (“El silencio”).

notando, yo espío la palabra que circula, la que yo sé que un día tomará la forma de mi corazón<sup>41</sup>”.

Vemos por lo tanto cómo la búsqueda y el anhelo amoroso pueden llegar a verterse, en *Pasión de la tierra*, en las tensiones que se originan entre las palabras, tensiones cifradas en varias ocasiones a través de paronomasias o rimas internas; a través de la variación del sonido, el sujeto poético puede abarcar lo otro y, tal vez, reconocerse en él: “Llego y me estoy marchando. Soy la noche, pero me esperan esos brazos largos, sueño de grama en que germina la aurora: un rumor en sí misma. Soy la quietud sin talón, ese tendón precioso; no me cortéis; soy la forma y no el infinito<sup>42</sup>.” Por ello, el poema en prosa supone un despliegue de energías y dinámicas imprevisibles. Cuenta más bien el afán de proseguir concatenaciones, sin llegar acaso a formular consecuencias firmes, e incluso hasta evocar el retroceso, “caminando camino de lo descaminado<sup>43</sup>”. En efecto, puede suceder que, inmersas en el flujo del texto, las palabras acaben perdiendo sus referentes exactos. Solo se puede entonces encontrar el sentido que pueden tomar, si se acepta el poder iluminador otorgado al significante; la cercanía de las palabras en la frase podría así ayudar a mostrar cómo se tejen relaciones, cómo ciertas palabras encuentran entre ellas una reverberación iluminadora.

Solo quisiéramos terminar con un paralelo entre el valor rítmico de las repeticiones de palabras, y la densidad sólida conferida al lenguaje a través de múltiples imágenes; en “Vida”, donde los pensamientos pueden ser sólidos<sup>44</sup>, o en “Ansiedad para el día”, donde se menciona una “tijera breve”; enfin, en “El amor padecido”:

*Pero el paisaje sin nubes, la heridora verdad de no-cortezas se abandonaba engañosa, ocultando su simetría simulada. Una bella palabra, un árbol, un monte de denuestos olvidados, todas las incidencias*

---

41 *Ibid.*, p. 135-136 (“El crimen o imposible”).

42 *Ibid.*, p. 114 (“La forma y no el infinito”).

43 *Ibid.*, p. 143 (“El solitario”).

44 *Ibid.*, p. 93 (“Vida”).

*de los besos, se repartían mintiendo. No los creáis si hay vida. No los creáis, porque no podríais respirar*<sup>45</sup>.

Cuando la palabra se deshace de sus cualidades abstractas y se integra al movimiento cósmico, parece que logra entonces cargarse de sentido, como un aluvión: de este modo entendemos la proximidad entre las “cortezas” y las “certezas”. De este modo, existe un temor a las palabras huecas, consabidas, mientras que los elementos añadidos en las imágenes consiguen dotar de materialidad a la palabra poética y así hacerla tangible. Además, el flujo de las frases en la prosa poética hace advenir una palabra retomada, corregida, pulida y transformada a través de múltiples asociaciones. Ahí parece radicar el valor de la prosa, como una invitación a que el lector sortee el curso de la sintaxis, hasta dar con una formulación clave, que el ritmo podrá ayudar a identificar; el ritmo, considerado por tanto como un latido que consigue dar forma, resistiendo al continuo de la prosa, gracias a sus interrogaciones punzantes y a la insaciable búsqueda de otra formulación.

Así pues, este recorrido buscaba mostrar ciertas gamas recurrentes del sentimiento en las prosas poéticas de Aleixandre, en donde se asienta una energía vivificante, asociada a energías imprevisibles, donde cuenta más la redefinición a través de múltiples tanteos que la fijación de afirmaciones. Se va tejiendo de este modo un universo propio, dotado de una opacidad que reordena las coordenadas firmemente ancladas en la subjetividad de la voz poética. La importancia dada a la articulación de las proposiciones, a la fuerza integradora y abarcadora de las prosas poéticas, permite entender también la reticencia que manifestó Aleixandre frente al automatismo surrealista en la escritura. Los poemas de *Pasión de la tierra* amasan, en cierto modo, sonidos y estructuras del lenguaje, hasta llegar a una indistinción donde se forja su propio referente onírico. Esta distancia necesaria del poeta frente a sentimientos avasalladores, móviles y variables, demasiado volubles para poder ser expresados con una mera palabra, y para ser proclamados por un *yo* poético unívoco, lleva por lo tanto

---

45 *Ibid.*, p. 168 (“El amor padecido”).

a pensar cuán tangible es la resistencia de la palabra poética en estos poemas. Al no afirmarse y desconfiar de su poder retórico o lírico, construye su propio curso, como una materia expresiva desplegada a través de múltiples puntos de fricción necesarios, hacia lo otro.

LA POÉSIE DE BLANCA VARELA,  
LA CLARTÉ NOIRE D'UN RISQUE

---

*Laurence Breysse-Chanet*  
CRIMIC, SORBONNE UNIVERSITÉ



*Voix venues du chemin d'orties*  
Paul CELAN

*Pour Michèle Finck*

L'œuvre de la poète péruvienne Blanca Varela (1926-2009) offre à son lecteur, qu'elle vient souvent secouer sans ménagements dans ses certitudes les plus ancrées, une poésie qui est une poétique en acte, car, c'est l'idéal de toute poésie, elle fait ce qu'elle dit. Une poésie de la conscience critique, qui appartient de fait pleinement au « lyrisme critique » qui est le gage de notre modernité poétique<sup>1</sup>. On est happés par son extraordinaire pouvoir d'expression, par sa lucidité, depuis sa volontaire et douloureuse lutte contre tous les voiles du mensonge, dont celui du langage, le *faux clavier*<sup>2</sup> dont il faut user pour lui arracher des vérités toujours un peu dissonantes ou grinçantes. Une telle emprise immédiate sur le lecteur pousse à se demander comment mieux comprendre le pouvoir peu commun de

---

1 Maulpoix, J. M., *Pour un lyrisme critique*, Paris, Éd. José Corti, 2009.

2 Varela, B., *El falso teclado, Poesía reunida, 1949-2000*, Gazzolo, A. M. et Pollarolo, G., Lima, Casa de Cuervos. Sur Librería anticuaria, 2016. Pour faciliter la lecture, je citerai la pagination d'après cette édition de référence, dans le texte, entre parenthèses.

cette voix, celle des dépossédés de la vie qui ne se rendent pas, et luttent pour y graver les ondes venues du profond de la « chair fatiguée » (« Dama de blanco », *El falso teclado*, 249).

Quel est le sens de cet *oficio*, comme le disait Lorca, où vient passer la vie, où elle se passe et paradoxalement, ne passe plus ? Que peut le poème ? Telle est la question que pose Jérôme Thélot<sup>3</sup>, et si je la reprends à propos de la poésie de Blanca Varela, c'est qu'elle s'imprime en nous de façon très particulière par son art de l'ellipse brusque — ainsi la fin d'« Identikit », « sí / la oscura materia / animada por tu mano / soy yo » (*Canto villano*, 124). Chaque poème est à lire comme une trace corporelle, ou plutôt une marque physique, semblable à un tatouage qui exprimerait depuis la surface de la peau la profondeur d'une entaille noire portée dans la chair. C'est bien de blessures et de leur cicatrisation qu'il est question : « convertir lo interior en exterior sin usar el / cuchillo » (« Ejercicios materiales », *Ejercicios materiales*, 167). Lire et relire Blanca Varela, c'est accepter la sensation d'un creusement sensible en soi, car la voix ne cesse de descendre pour remonter et descendre plus bas encore, d'éliminer, de combattre<sup>4</sup> — son lieu, c'est l'*arena* (« Ejercicios », *Valses y otras falsas confesiones*, 95), autant sable qu'arène. Elle est un champ de bataille, pour parvenir à discerner, par sa tension extrême, ce que tous les regards ne voient pas, pour entendre ce que toutes les oreilles n'entendent pas.

Cette force manifestement *résiste*, fait la guerre à la vie et à ses mensonges — il s'agira en premier lieu d'en ébaucher le tableau, celui de cinquante et un ans d'écriture. Elle se sait dépossédée de toute souveraineté et se tourne vers ce qu'il y a de plus démuné, en quête de désacralisation, pour se définir comme ce qui *insiste*<sup>5</sup>, nous le verrons

---

3 Thélot, J., *L'Origine du poème et ce qu'il peut*, Université Jules Verne, CRÆ, 2023, p. 7.

4 « Sé que cuando no escribo vivo en el centro de una guerra. » (Varela, B., « Los puertos del poeta », Jorge Salazar (1983), *Entrevistas a Blanca Varela*, Valverde Oliveros, J. (éd.), Lima, Isegoria, 2000, p. 58.

5 Je mets mes pas dans l'éblouissement de la lecture de Jean-Luc Nancy, « Compter avec la poésie », *Résistance de la poésie*, Rioux-Martin, William Blake & Co, 2004, p. 24.

dans un deuxième temps. Autrement dit, quels sont les visages et les modalités de la vie résistante et secrète du sens créé par le poème, ou plutôt les modalités de l'accès à une « orée de sens » ? L'on suivra ici la lecture toujours éclairante de Jean-Luc Nancy : « Si nous comprenons, si nous accédons d'une manière ou d'une autre à une orée de sens, c'est poétiquement », ce qui veut dire que « seul cet accès définit la poésie, et qu'elle n'a lieu que lorsqu'il a lieu. »<sup>6</sup> Quels sont donc les *accès* au sens que nous offre la poésie de Blanca Varela ?

L'accès libéré permet de refuser toute sécurité, précisément *depuis la résistance* qui autorise des ouvertures aux sens les plus neufs. Lesquels, et par quelles approches ? Nous verrons alors quels peuvent être les moments de « sens enlevé »<sup>7</sup> dans l'œuvre poétique varé-lienne, ces *dessins* selon le mot de Jean-Luc Nancy, qui sont le cœur de sa résistance, depuis la pliure la plus secrète du poème et du recueil aussi.

#### L'ARÈNE DE LA « VERBALISATION DE LA VIE » (JÉRÔME THÉLOT)

L'arène embrasse un espace chronologique vaste, de 1949 à 2000, cinquante et un ans d'écriture. Née à Lima en 1926, Blanca Varela y meurt à 83 ans, elle a passé les deux tiers de sa vie à écrire. Une vie en poésie, rythmée par huit recueils, dont les dates de composition — qui accompagnent chacun des titres dans sa *Poesía reunida*, selon l'édition de Galaxia Gutenberg, en 2001<sup>8</sup>, avant l'édition péruvienne de 2016<sup>9</sup> —, se suivent de façon continue, à l'exception d'une coupure de cinq ans, entre 1994 et 1999. Tout d'abord *Ese puerto existe* [1949-1959], puis *Luz de día* [1960-1963]. À trente-huit ans, elle commence à écrire *Valses y otras falsas confesiones* [1964-1971].

6 *Ibid.*, « Faire, la poésie », *Résistance de la poésie*, p. 9.

7 *Ibid.*, « Compter avec la poésie », *Résistance de la poésie*, p. 26.

8 Varela, B., *Donde todo termina abre las alas Poesía reunida (1949-2000)*, Prol. A. Castañón et épilogue A. Gamoneda, Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2001.

9 Voir note 2 pour l'édition de 2016, *Poesía reunida, 1949-2000*.

Quand elle entame *Canto villano* [1972-1978], elle a quarante-six ans. Elle travaille au recueil *Ejercicios materiales* [1978-1993] de cinquante-deux à soixante-sept ans. Elle est allée alors si loin dans l'extrême qu'avec sa lucidité habituelle, elle sait qu'un renouvellement s'impose à son écriture<sup>10</sup>. Il advient avec *El libro de barro* [1993-1994]. Après ces deux ans d'écriture et deux ans de pause réflexive, en 1996, surgit le drame, puis le silence : la mort affective de la mère, après la mort accidentelle de Lorenzo, le second de ses fils. Elle revient au livre, comme on revient à la vie, avec *Concierto animal* [1999]. Enfin, elle a soixante-quatorze ans quand *El falso teclado* [2000] est publié pour la première fois dans sa *Poesía reunida* chez Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. Autant d'étapes de vie. Il faut pour compléter ce chemin dire qu'elle reçoit en 2007 le XVI « Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana », un an après Antonio Gamoneda, « el incrédulo cuya lengua atraviesan las plegarias », comme il l'écrit pour elle dans son épilogue à sa poésie réunie en 2001, « Hablo con Blanca Varela », guidé par des « razones de oscura fraternidad ». Des poésies sœurs, car il y a un lien fort et mystérieux entre une voix péruvienne qui sait tout de Vallejo — «[ ...] y sigue, como siempre, sonando en mi cabeza y en mi corazón »<sup>11</sup> — et une voix espagnole qui dit aux poètes aimés, dont Vallejo fait partie, « [d]ame la mano para entrar en la nieve »<sup>12</sup>.

Il faut aussi mentionner, outre la publication de quelques poèmes en revue, l'écriture de dix poèmes formant un cahier, datant de 1949 environ, resté inédit jusqu'en 2014, intitulé *Puerto Supe*, tout comme son premier poème<sup>13</sup>. Mais ce n'est plus celui de l'espace

---

10 Cfr. « Ya no quiero ser un perro ; lo fui un montón de años », entretien avec J. Fondebrider, D. G. Helder, C. Nuñez, *ibid.* p. 170.

11 <https://www.vallejoandcompany.com/la-primera-vez-que-blanca-varela-oyo-hablar-de-cesar-vallejo/> Consulté le 12 décembre 2023.

12 Gamoneda, A., *Libro del frío* [1986-1992, 1998, 2004, 2016], *Esta luz Poesía reunida*, vol. I (1947-2004), Épilogue M. Casado, Barcelone, Galaxia Gutenberg, 2019, p. 354.

13 Varela, B., *Puerto Supe*, [s. d.], Lima, Casa de cuervos, 2014. Ma reconnaissance envers Ina Salazar qui m'a donné un exemplaire de ce précieux cahier, édité en 2014 en fac-similé.

originel de l'œuvre en 1959, intitulée *Ese puerto existe*. De fait, Octavio Paz n'accepta pas de publier alors l'ouvrage sous le titre de *Puerto Supe*. Il fut en revanche séduit par l'indignation véhémement avec laquelle Blanca s'écria devant son refus, « pero ese puerto existe »<sup>14</sup>. Contre tout idéalisme, avec cette première publication en recueil, une voix surgit depuis sa conviction intérieure, celle qui vient d'un espace qui *existe*, sur la côte péruvienne. Dans le nouveau titre, définitif, la localisation précise disparaît. Mais l'insistance est maintenue dans le titre du poème, qui demeure bien « Puerto Supe » et qui reprendra sa place liminaire dans l'édition de 1986<sup>15</sup>. Un « puerto », c'est un port — n'allons pas jusqu'à dire que pour l'oreille, le sujet l'a « su », ou l'a « connu » (du verbe « saber » au prétérit, *supe*) —, c'est un refuge aussi, un lieu de protection. Selon un sens presque programmatique, le poème de Blanca Varela sera le lieu d'une résistance, au sens *mécanique* du terme, selon le Littré : « Nom donné à toute force qui agit en sens contraire d'une autre, dite puissance, dont elle détruit ou diminue les effets ». Et de fait, « Allí destruyo con brillantes piedras / la casa de mis padres » lit-on au début de la strophe centrale de ce tout premier poème<sup>16</sup>, qui ouvre à une autre généalogie.

Cette poésie dit d'emblée qu'elle s'intéressera frontalement à l'*existence*, à l'espace infini de la finitude humaine. Le poème choisi pour commencer l'œuvre a été écrit à Paris, alors que les souvenirs de l'enfance et du paysage intérieur de vingt-trois ans de vie remontent de façon conflictuelle à la mémoire de Blanca Varela. Afin d'en confirmer la présence complexe, il faut la poésie, qui sait parler avec la douleur et la distance. Pour cela, il y avait une épigraphe en ouverture dans le cahier de 1949. Effacée dans les versions de 1959 et postérieures, elle s'offre comme un état semblable à un fantôme, qui ne disparaît jamais vraiment :

14 Paz, O., « Prólogo » à la 1<sup>ère</sup> édition de *Ese puerto existe*, México, FCE, 1959.

15 Varela, B., *Canto villano (Poesía reunida 1949-1986)*, Prol. R. Paoli, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1986.

16 *Id.*, « Puerto Supe », *Ese puerto existe, Poesía reunida, 1949-2000*, p. 11.

Nous avons foi au poison. Nous  
 savons donner notre vie tout  
 entière tous les jours.  
 Voici le temps des ASSASSINS.  
 (Rimbaud)

En écho peut-être à la véhémence incarnée et ici revécue des *Il-luminations*, nous entendons le laconisme puissant d'Antonio Gamoneda quand il déclare : « La poesía no es ficción »<sup>17</sup>. *Ese puerto existe*, c'est dès 1959 le pacte poétique de Blanca Varela, son lien profond avec ce qui fait écrire depuis la faim existentielle, qui ne peut qu'exercer sa propre poussée, comme elle l'exprime bien plus tard : « este hambre propio / existe / es la gana del alma / que es el cuerpo » (« Canto villano », *Canto villano*, 131). Car comme le rappelle Jérôme Thélot, la poésie et la faim sont intrinsèquement nouées : « La faim essentiellement *fait parler*, elle est cela qui fait parler. »<sup>18</sup>

Tout commence bien par un nœud, ou plus exactement par un nœud qu'il s'agit de dénouer. La mère, Esmeralda González Castro, connue sous le nom de Serafina Quinteras, qui écrivait et chantait des valse péruviennes, savait tout de la métrique et des rimes. Ce sera le repoussoir. Blanca Varela a commencé à écrire très tôt : « Muy pequeña ; si había que hacer un soneto, lo hacía perfecto. Pero eso no es escribir. »<sup>19</sup> Rien de parfait sur terre, le Littre là encore le dit bien, « Dieu seul est parfait. Nul homme n'est parfait ». Depuis

---

17 Gamoneda, A., «La poesía no es ficción», *Cómo se hace un poema El testimonio de 52 poetas*, éd. A. Duque Amusco, Valence, El Ciervo, Pre-Textos, 2002, p. 95-97.

18 Thélot, J., *Au commencement était la faim. Traité de l'intraitable*, La Versanne, Encre marine, 2005, p. 59. Voir aussi : « Poète est celui qui réclame de sa faim qu'elle "fuié" (au double sens conforme à la phénoménalité de l'affect : qu'elle se rassasie et qu'elle se souffre, identiquement). Car le poète est celui à travers qui la faim parle, et qui, parlant comme elle parle, recommence le commencement de la parole dans cette expérience de la faim. » (*Ibid.*, p. 3).

19 « Queremos tanto a Blanca », *El comercio*, <https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/queremos-blanca-398124-noticia/> Consulté 23/01/2024

une « désidérialisation »<sup>20</sup>, Blanca Varela va creuser une poésie qui devrait pouvoir tout dire de l'humain, vie et mort, grandeur et bassesse, jusqu'à son animalité — celle de la *ternera*, jeune génisse poursuivie par les forces contraires du destin, non pas vues comme des abstractions, mais comme des taons (« *Tenera acosada por tábanos* », *Ejercicios materiales*, 165). Autrement dit, le refus de tout ce que nie la beauté parfaite, en son uniformité. Le défi sera de pouvoir dire la laideur, la discordance, le doute, la peur, la décrépitude, l'envers de toute norme qui bannirait les effets du temps. Blanca Varela va pour cela créer une parole de résistance à la norme, une poésie qui sera dite, à partir de 1972, *villana*, donc populaire. Une parole qui croît librement hors des murs de la cité, qu'il nous faut apprivoiser, tout comme cette poésie, dans sa brutalité sans concessions, doit nous apprivoiser nous aussi.

Quelles sont donc les modalités d'une parole qui veut tout dire de la vie, dire la vie de la vie et sa mort aussi bien ? À quel ordre obéit son développement — assurément « *el orden señalado* », en toute ironie, au seuil de *Luz de día* en 1963 —, un ordre échappant à tout ordre, toujours à inventer, depuis la logique de vie qui traverse l'écriture, celle du « *gran aire de las palabras* » (« *Ejercicios* », *Valses y otras falsas confesiones*, 95), que régit une dynamique de risque ? Il semble qu'une spiritualité paradoxale dans son insistance soit à l'œuvre, qui vient constamment — comment ? — se heurter à ses propres limites, comme pour mettre à rude épreuve sa capacité de résistance. Celle-ci est éprouvée voire prouvée, dans la vie interne des recueils, qui fait de chacun un ensemble à la vie organique et donc imprévisible, comme nous allons le voir.

---

20 « Il faut que l'élan propre à l'idéalité romantique consente à l'épreuve même de la désidérialisation, du déni de souveraineté, il faut que la conscience idéalisée consente à ce tourment, vécu comme une "attache" et un "piège", pour que s'élève, paradoxalement, le chant poétique. » (Labarthe, P., *Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire* (Essai et dossier), Paris, Gallimard, Foliothèque, 2000, p. 299-300).

## UNE INSISTANCE, SANS AUCUNE SOUVERAINETÉ

Puisque pour la modernité<sup>21</sup>, « [s]e nos ha advertido que el cielo es mudo » (« Sin fecha », *Ejercicios materiales*, 164), c'est une spiritualité paradoxalement matérielle, celle d'*Ejercicios* non pas *espirituales*, comme pour Ignace de Loyola, mais *materiales*, qui vient traverser l'œuvre de Blanca Varela, de façon explicite avec ce titre de 1993, mais aussi d'emblée. Car le sujet poétique ne jouit d'aucune souveraineté, immergé comme il l'est dans la vie, « a la intemperie », selon l'expression de Vallejo dans *Trilce XXV*<sup>22</sup>. L'expression est reprise dans *Ejercicios materiales* : « corral a la intemperie » (180). L'on pourrait décliner cette poétique comme une métaphysique existentielle, ou un existentialisme métaphysique<sup>23</sup>, dont le *souci*<sup>24</sup>, insistant, est de parvenir à dé-faire toute image qui étoufferait la vérité dans la relation à autrui — à Dieu et à soi-même. C'est

---

21 Voir Maulpoix, J. M., *Adieux au poème*, José Corti, 2005, p. 186 sur le lyrisme critique, un lyrisme depuis un ciel vide : « Comme le ciel inhabité, le regard lui aussi est vide, évacué par le sentiment en même temps que par la croyance. ». Ou encore : « [Il faut comprendre que] la force de proposition du poème réside moins dans l'avenir dont il esquisse les traits que dans sa capacité à ramener jusqu'au présent des traces et des figures perdues. C'est ainsi qu'il se porte garant d'une continuité précaire dont l'absence est le fondement. » (p. 79).

22 Vallejo, C., XXV, *Trilce* [1922], *Obra poética completa*, Intr. A. Ferrari, Madrid, Alianza Editorial, 1999, 2014, p. 136.

23 On sait l'importance des rencontres de Blanca Varela à Paris avec Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir. Voir I. Salazar, *Blanca Varela Poesía reunida*, Paris, Atlante, 2022, p. 43-60 sur l'expérience européenne de la jeune Blanca Varela, ou l'édition péruvienne, après révision, « *En el gran aire de las palabras* » *Estudio sobre la obra de Blanca Varela*, Lima, Fondo Editorial PUCP, 2025, p. 62-81.

24 Je renvoie ici aux « mots du souci » tels que les entend Claude Esteban dans la *Critique de la raison poétique* : « [...] l'homme de souci prononce le même Non devant l'ordre immuable qui cherche à l'asservir, et qui l'asservit en effet s'il y consent. Cet homme démuné, cet homme égaré dans la contingence, c'est lui, cependant, qui *sollicite*, au sens premier du terme, qui secoue le monde sensible dans ses fondements, refusant les conduites déjà configurées, les actes qui les perpétuent, les mots eux-mêmes qui concourent à les dire, et donc à les approuver. » (*Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion, 1987, p. 55).

ce qu'en 1978 exprime avec crudité le poème « Canto villano », qui redouble la percussion sonore d'un titre qui rime intérieurement en a-o — *Canto villano*, un chant « vilain », *manant*<sup>25</sup> selon mon choix en 2023 —, pour projeter la voix hors la ville, loin de la bienséance et de ses faussetés, afin d'affirmer un pouvoir révulsif de dévoration, qui met à bas tout souvenir du topos du poète visionnaire :

no hay otro aquí  
 en este plato vacío  
 sino yo  
 devorando mis ojos  
 y los tuyos  
 (*Canto villano*, « Canto villano », 131)

La poésie, parce qu'elle cherche sa propre résistance, va justement « jusqu'aux formes les plus humbles, les plus pauvres, les plus démunies, [...] mais elle va jusque-là, si bas, parce qu'elle insiste, elle demande quelque chose [...] », et c'est là qu'il faut compter avec elle<sup>26</sup>.

### *Désacraliser l'ange*

Dans un entretien avec Efraín Kristal<sup>27</sup>, Blanca Varela établit une sorte de hiatus dans sa vie. Il est traduit par un imparfait qui renvoie à un temps hors temps, inassignable, mais révolu : « A mí me encantaba sentirme casi “angélica” ; era una persona a la cual no la tocaban ciertas cosas. » Dans la réalité de l'œuvre, dès *Ese puerto existe*,

25 C'est en raison du sens moderne affaibli de « vilain », le choix de traduction que j'ai proposé pour *Canto villano*, dans la revue *Europe*, « Rubén Darío, Juan Rulfo et Blanca Varela », n° 113-1131-1132, juin-août 2023.

26 Nancy, J.-L., « Compter avec la poésie », *Résistance de la poésie*, p. 24.

27 Kristal, E., *Mester*, Vol. XXIV, n° 2, 1995. <[https://escholarship.org/content/qt82452542/qt82452542\\_noSplash\\_f001b36163ce94fdf1292c007b491be9.pdf?t=metac2](https://escholarship.org/content/qt82452542/qt82452542_noSplash_f001b36163ce94fdf1292c007b491be9.pdf?t=metac2)> (consulté le 3 septembre 2023).

s'affirme au contraire un refus, celui d'une enfance heureuse dont il faudrait se souvenir (« destruyo la casa de mis padres », un choix du pluriel, même si dans la version de 1949, on lit une tentation du singulier, « de mi padre », ensuite biffé) — nulle filiation facile. Un refus, fût-ce celui d'une forme, le sonnet — présent dans ses premières publications en revues —, d'un vers métriquement régulier, ou d'un héritage du passé, comme le proclame l'autre destruction violente, sur le seuil du poème par lequel tout commence, celle de « la jaula de las aves pequeñas ». Une force est à l'œuvre, contre toute puissance d'enfermement.

L'ironie grinçante du deuxième poème, « Las cosas que digo son ciertas », qui prend la forme imprévisible de séquences articulées en blocs — une écoute « en bloque », demandait Vallejo pour les dits « Poèmes de Paris », souvent écrits comme des poèmes en prose<sup>28</sup> —, exprime l'attrait pour la sortie hors du monde. Une pression physique exercée sur la page par ce long et large poème permet de libérer l'inattendu, au rebours de la charge sémantique : « Todo es perfecto. Estar encerrado en un pequeño cuarto de hotel, estar herido, tirado e impotente, mientras afuera cae la lluvia dulce, inesperada. » (13). Avec la pluie surgit peut-être secrètement le souvenir de Vallejo, presque explicite au terme du poème, « He de almorzar solo siempre. Es terrible », en écho à *Trilce* XXVIII, « He almorzado solo ahora... », qui fait résonner la faim ontologique qui transperce les 77 poèmes de *Trilce* et la misère des poèmes de Paris<sup>29</sup> — Paris, la ville choisie pour la naissance de son œuvre par Blanca Varela, en 1949.

---

28 Vallejo, C., « Panteón », *Poemas humanos*, p. 239 (« y si vi, que me escuchen, pues, en bloque, / si toqué esta mecánica, que vean / lentamente, / despacio, vorazmente, mis tinieblas. »).

29 On a déjà rapporté ce qu'écrivait Blanca Varela sur César Vallejo : « [...] y sigue, como siempre, sonando en mi cabeza y en mi corazón ». Les rares échos explicites résonnent fort, et sont des rencontres silencieuses radicales comme seules les inventent les poèmes. Ainsi, comme on le verra plus loin, la réécriture de « Verano » de *Los heraldos negros* et de *Trilce* LXVII dans « En lo más negro del verano », de *Luz de día*. L'image des os promis à être de la farine, dans *Trilce* XXIII, est revécue dans l'archéologie profonde de *El libro de barro* (« Para hacer de esta casa mortal el barro de los sueños, harina de huesos para el pan y

Or depuis la tradition de rébellion et de libération du poème en prose<sup>30</sup>, ce dernier s'affirme comme le poème qui permet de penser ce que le poème en vers ne peut penser. Ainsi, l'expression sensible et graphique du débordement vient prendre corps par ces lignes résistantes de ce fait, pour dire « la oscura materia acumulada por años y años detrás de las ventanas », dans « Las cosas que digo son ciertas » (13). Depuis le refus du « pequeño cuarto » que pourrait être le poème, l'impulsion initiale, l'élan en soi, incarné par le mouvement du sujet originel, « el que despierta » (« Puerto Supe ») est recentré par celui de « El observador » (21). Puis il se prolonge dans les longs espaces en séquences de prose de « El Capitán » (25), avant la vaste ouverture d'« Historias de Oriente » (27) et de « Primer baile » (30). Autant de « brillantes piedras » (11) lancées très loin, jusqu'au retournement de la valse socialement établie, bienséante et harmonieuse, dans « Vals » de *Luz de día* (67). La dénonciation du masque mondain est amplifiée par les poèmes du recueil *Valses y otras falsas confesiones*, à la fonction puissante de dévoilement. En écho à la position liminaire de « Puerto Supe », ancré dans une mémoire rejetée, projetée par-delà elle-même par une étrange suite d'images électriques (« esa ola de fuego que arrasa corredores », 12), à l'autre bout de la chaîne des quinze premiers poèmes, « Destiempo » vient affirmer la volonté définitive de dire le flux du temps, sa rapidité. « Veloz », témoin d'une énergie radicale, vigoureuse et « rapide », pourrait être

---

el agua... » 208). On pense aussi à la fin de « Las cosas que digo son ciertas », deuxième poème de *Ese puerto existe* (13), qui reprend à sa fin le début du poème XXVIII de *Trilce*, « He almorzado solo ahora », pour en accompagner la solitude. Ou à l'emploi de l'adjectif « terrible » dans ce même poème, « Las cosas que digo son ciertas », comme dans « Me viene, hay días, una gana ubérrima, política », ou dans « Tengo un miedo terrible de ser un animal... », de *Poemas humanos* (p. 224 et p. 264). Sur l'actualité de *Trilce*, à l'occasion des cent ans de sa publication, l'on pourra consulter *Quién hace tanta bulla. Actualidad de Trilce de César Vallejo*, Breyse-Chanet, L. et Salazar, I. (coord.), Premat, J., Lagüan, C., Le Corre, H., Di Cío, M., Breyse-Chanet, L. et Salazar, I. (coéd.), Éditions Hispaniques, 2024.

30 Voir Vincent-Munnia, N., « Premiers poèmes en prose : le spleen de la poésie », *Littérature*, « Prose des poètes », Année 1993, n° 91, p. 3-11.

un mot poétique varélien, lui qui encadre symboliquement début et fin de *Ese puerto existe*. Le sujet s'élance alors vers l'insaisissable : « Deseos, piedras, cielo a jirones » (37). Une parole rapide, un mouvement lacéré, lacérant, un travail *vivant*, depuis la conscience hantée par la finitude, dont les vers fins rayonnent sur toute l'œuvre à venir :

Y voy hacia la muerte que no existe,  
que se llama horizonte en mi pecho.  
Siempre la eternidad a destiempo.  
(« Destiempo », *Ese puerto existe*, 40)

La conscience de cette « realidad humana » va s'imposer si fortement que l'on assiste, dans son point le plus extrême, en 1993, dans « Ideas elevadas » d'*Ejercicios materiales* (171), à la destruction du pouvoir de dieu par une prise de pouvoir ironique du sujet qui renverse toute emprise divine, et écrase dieu comme une mouche. Un recueil à lire comme le climax dramatique d'une ligne de sens et de conscience amorcée d'entrée de jeu, dans un élan âpre et sans le moindre garde-fou. Tel est le système électrique varélien, où passe la vie, depuis sa résistance : « entre mis dedos / ardió el ángel » (« Juego », *Canto villano*, 120)

### *Saisir la vie sous la vie : la pression du noir sur le blanc*

La conscience varélienne pourrait être définie comme doublement résistante. Hantée par une volonté de non conformisme, elle ne saurait adhérer intérieurement à un destin social bourgeois liménien. Elle est, de façon parallèle, entée avec courage sur la conscience même du travail de la vie dans toute chair, pour laquelle il faut un langage qui puisse répondre, comme le cri de révolte de la Vierge dans « Vals del Ángelus » : « Ve lo que has hecho de mí » (*Valses y otras falsas confesiones*, 88).

La parole de poésie va ainsi chercher à dire les pressions du temps sur l'être grâce à l'évolution de certains motifs, par l'action de *la voix*

*qui nous encourage*, quand on « refus[e] en somme de dire “moi” au moment même où le “je” s’affirme », selon les mots d’Yves Bonnefoy<sup>31</sup>, qui exprime magistralement la scission qui s’effectue dans l’être lors du passage à l’écriture poétique. On se souvient que dans *Luz de día*, au quatrième poème du premier ensemble, sans titre, « Antes del día » (48), se lève une aube de la vie. S’y oppose, comme déjà à l’autre bout de la vie, et si proche pourtant, le sixième et dernier poème de la section, « Plena primavera » — qui débouche sur la suivante, intitulée « Muerte en el jardín » —, que traverse une méditation soudaine sur la mort : « [...] un rumor en la noche de la carne. // La vida trabaja en la muerte con una convicción admirable » (51). La seule certitude, depuis la leçon ironiquement cinglante et glaçante du baroque, c’est la mort : «el vuelo seguro de quien sabe cerrar todas las puertas ». Le geste qui rapproche ces poèmes des deux extrêmes de la vie pour les faire se toucher a peut-être la force d’une conjuration dans sa violence expressive.

Par-dessus les quinze poèmes de *Valses y otras falsas confesiones*, on découvre le même noyau de transformation implacable, maintenant exprimé sur le mode « villano », dans le poème « Canto villano »,

---

31 « Quelles que soient les dérives du signe, les évidences du rien, dire Je demeure pour [les poètes] la réalité comme telle et une tâche précise, celle qui recentre les mots, franchies les bornes du rêve, sur la relation à autrui, qui est l’origine de l’être. [...] en vérité, cette conscience qu’on prend de l’enfermement dans le signe, c’est la seule voie qui permette au sujet parlant de rejoindre un autre sujet, d’en partager — en creux peut-être, mais pleinement — une dimension d’existence. Il s’ensuit que lutter contre les leurre en nous de l’universelle écriture, les critiquer, les dénouer un à un, refuser en somme de dire ‘moi’ au moment même où le ‘je’ s’affirme, c’est, tout négatif que cela paraisse, aller déjà vers le lieu commun. Et sur cette voie, qui est de salut, les poèmes, les grands poèmes au moins, sont des exemples, et plus : non le silence d’un texte, mais la voix qui nous encourage. » Bonnefoy, Y., « La présence et l’image », *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1990, p. 198-199.

Je n’entends pas ici faire une étude du « sujet » poétique varélien, entre masculin et féminin, empruntant souvent son masque à l’animal pour projeter la virulence de sa voix en lutte contre toute inauthenticité (voir par exemple Suárez, M., « Blanca Varela : una poeta vestida de humana », *Caravelle*, n°93, 2009, p. 179-189).

du recueil du même titre : « es la rosa de grasa / que envejece / en su cielo de carne » (131). Image sarcastique voire grotesque, elle-même reprise peut-être à *Valses y otras falsas confesiones*, où le poème « A rose is a rose » (99) est déconstruit, par le refus de l'insertion du prénom Rose, qui matérialisait le cercle éternel cher à Gertrude Stein. Au bout de la chaîne de ces transformations paradoxalement résistantes, on trouve l'autre poète, Dickinson, célébrée dans « Dama de blanco » (*El falso teclado*, 249). Le poème est traversé par une vision spectrale, qui garde le souvenir du corps et de la chair, noués à la parole : « ojos que fueron boca que decía » (249). La hantise est dite sur un mode consciemment temporel qui livre ce qui reste du sujet, en sorte que dans l'invasion du blanc, on entend résonner en silence, comme une signature à jamais, le prénom Blanca : « el poema es mi cuerpo / eso la poesía ». C'est l'art poétique le plus puissant sans doute, au fil des 141 poèmes que réunissent ces huit recueils. Si l'on n'écrit jamais que son nom, il faudrait ajouter que l'on écrit peut-être l'envers de son prénom, noir sur le blanc qui vient retourner le blanc en noir, pour faire surgir la vérité du vrai nom, imprononçable, que seul peut donner, par l'image, le corps du poème : « y vuelves / con falso nombre de mujer / con tu ropa de invierno / con tu blanca ropa de invierno / enlutado. » (250)

Je rappelle ici l'une des premières publications en revue de Blanca Varela, dans *Perú nuevo*, le 15 mars 1945, à 18 ans. On y trouve deux poèmes, intitulés « Muchachita negra » et « Sonata loca ». De ce dernier, s'impose le choc de la vision liminaire, chromatiquement puissante, d'énormes cierges blancs, qui se détachent sur d'« oscuros / rincones » d'une pièce où le silence promène « sus cuentos macabros ». La mise en scène d'une vision fondatrice se met en place, par les couleurs oxymoriques dont la tension rend possible la parole. Dans « Muchachita negra », la jeune fille existe par son éclat double, noir et blanc, un pur oxymore de nouveau — « que es blanca en la noche / y negra en el día ». Tout commence par une *impression*, au sens typographique et graphique du terme, noir sur blanc. Comme la main du peintre posant le pinceau sur la toile, le poème vient exercer une pression sur la page, sous le signe d'un contraste violent. La voix surgit du choc visuel des contraires, qui produit des « images doubles », comme le dit Yves Bonnefoy à propos de Baudelaire dans

*L'Improbable* sur *Les Fleurs du mal*, et ce mouvement binaire est assurément fondateur pour la voix de Blanca Varela, la volonté de dire une *vérité mixte* :

[...] à l'extrémité de sa confusion, Baudelaire se ressaisit en d'étranges tableaux d'une sombre vérité mixte, où la mort issue du péché est au point de renaître pure : images doubles — j'en donne pour exemple « Une Martyre », paradoxale pensée.<sup>32</sup>

### *L'angle aigu de la maternité*

Très liée à l'art des peintres<sup>33</sup>, Blanca Varela construit le poème ou le motif abordé par un angle d'attaque. Si l'expérience de la maternité, découverte en 1958, a été une révélation anti-angélique pour elle, il faut souligner son lien très fort avec l'expérience poétique. Face à une tradition péruvienne liée à l'idéalisation de la mère victime et sacrifiée, elle choisit d'imposer une spiritualité soudée à la matérialité de la chair, et donc à sa dégradation inhérente. Efraín Kristal, dans l'entretien publié dans *Mester*, permet de mieux en cerner les contours par un rapprochement avec la spiritualité rilkéenne, où il voit une « añoranza por la perfección del ángel, es decir, un deseo de superar nuestra necesidad de completarnos en otros seres humanos », pour ajouter qu'il y a certainement en Rilke « un desprecio por la realidad humana y una necesidad de superarla en un sentido espiritual »<sup>34</sup>.

Chez Blanca Varela, on ne trouve aucune trace d'un tel *mépris*, le sujet est dépossédé de toute souveraineté, et s'il est hanté par la recherche d'une distance critique, c'est depuis la pénétration du cœur

32 Bonnefoy, Y., *L'Improbable*, Mercure de France, 1959, p. 47

33 Elle a été mariée au peintre Fernando de Szyszlo (Voir Salazar, I., « *En el gran aire de las palabras* » *Estudio sobre la obra de Blanca Varela*, p. 56-62).

34 Entretien avec E. Kristal, *Mester*, voir note 27.

même de la vie. Ainsi, l'expression de la douleur de la mère n'est-elle pas celle de la *mater dolorosa* passive, mais d'une « Madonna » résistante, pourrait-on dire, avec *Luz de día* (49), où elle est perçue comme « *orgullosa y fortalecida* ». Elle est le point d'où part et revient le regard, celle qui subit, de façon totalement démythifiée, voire très crue, l'imperfection même de la condition de mère, vouée à devenir, avec le temps, un corps déserté, désert, aussi vide qu'une maison, celle que construit avec une lucide âpreté le poème « Casa de cuervos » dans *Ejercicios materiales* :

así este amor  
 uno solo y el mismo con tantos nombres  
 que a ninguno responde  
 y tú mirándome  
 como si no me conocieras (160).

L'on pense à l'autre expression de l'amour pour l'enfant, par-delà la mort, qui entraîne le sujet dans l'écriture toujours très contenue de sa propre mort dans *Concierto animal*, où est dite l'intensité muette de la douleur de la perte, quand l'insistance des vers parallèles construit l'impossible rencontre :

Si me escucharas  
 tú muerto y yo muerta de ti  
 si me escucharas (219)

La conscience résistante s'expose à une mise en danger critique constante, où le sujet cherche à « s'atteindre dans l'intériorité », comme le dit Jérôme Thélot<sup>35</sup>, pour une révélation où rien ne serait plus séparé d'avec soi, et dont l'intensité conduit à l'universalité. Le sens de la quête est sans doute cette coïncidence profonde et authentique de l'être avec soi-même. Pour cela, il lui a fallu un départ, une énergie d'éveil, pour laquelle le sujet a donné le mot d'ordre, en

---

35 Thélot, J., *La poésie excédée. Rimbaud, fissile*, Montpellier, 2008, p. 23.

désignant d'emblée un surgissement, celui d'un autre en lui, « el que despierta », dans « Puerto Supe » (12).

UNE RÉSISTANCE QUI RETIENNE PLUS QUE DE LA LANGUE<sup>36</sup>

*Le choix de l'inexactitude sacrée (Du « verano » au « pantano »)*

En continuité profonde avec ce surgissement initial, initiatique même, il y a chez Blanca Varela une lucidité de création toujours très vive, très sûre, en tension avec sa défiance envers le langage. Le choix du risque, dans l'invention de ce qui résiste avec la poésie, est à entendre dans la recherche d'une poésie qui veut, contre la société péruvienne de son temps, et comme la grande poésie de la modernité, être « désidéalisante », s'émanciper de ses rêves, lutter contre le mensonge, l'illusion, le faux, dans la descente paradoxalement ascensionnelle du *puits noir* revendiqué dès le premier poème (12), dans le relatif, dans le temps, pour dire la vérité du sujet, une vérité spirituelle et charnelle, depuis le principe poétique d'*inexactitude*. De façon emblématique en effet, la revendication d'une « *sagrada inexactitud* » (157) s'impose au long du poème « Malevitch en su ventana » :

de lo inexacto me alimento  
y toda el agua de los cielos es incapaz de lavar  
esta ínfima y rebelde herida de tiempo que soy  
(*Ejercicios materiales* 157)

Quelles pourraient être les étapes d'une difficile avancée, qui invente un chemin spirituel de l'âme loin de toute attente, où les dates de composition des recueils s'enchaînent pour assurer la continuité du vivre — à une exception près ?

Dans la violence liminaire d'une libération par un geste de destruction, on peut lire la naissance de ce que Jean Franco désigne comme « el riesgo de la inseguridad ». Elle ajoute que si « Blanca

36 Voir Nancy, J.-L., « Compter avec la poésie », *Résistance de la poésie*, p. 26.

Varela se sabe valiente e inconforme »<sup>37</sup>, ce risque est assuré depuis un *ton* très particulier : « un riesgo que, sin embargo, no se anuncia a gritos como en los poetas de vanguardia, si no que se insinúa. » Il y a là le mouvement d'une poésie unitaire, car issue d'une voix toujours reconnaissable en ses différentes étapes, nouée à un geste qui ouvre — avec une précision presque chirurgicale, cruelle parce que dans *crucior* l'on entend le « sang » —, des brèches, qui creuse au scalpel sans concessions, pour voir la réalité sous la réalité. Une poésie profondément temporelle, qui peut prendre le visage d'un mouvement mémoriel — ancré et combattu dès « Puerto Supe » — pour dire avec âpreté le changement de tout, même des mots. C'est ainsi que se constitue une force de résistance paradoxale, emportée par le flux même du changement, qui rend inéluctable la non coïncidence des choses et des êtres. Comment procède-t-elle ?

On en trouve une manifestation dans le poème « En lo más negro del verano », le premier de « Muerte en el jardín », de *Luz de día*. De fait, le vers de *Trilce* LXVII de Vallejo, « Canta cerca el verano »<sup>38</sup> y est réactualisé par la modulation « canta el pantano ». Le maintien de l'assonance entre « verano » et « pantano » permet de passer par-dessus le temps, de dire aussi ses ravages, et de les sauver de l'oubli par la mémoire du poème, qu'exprime la paronomase, qui rend possible le retour du mot originel de Vallejo, «verano » :

Canta el pantano,  
 arden los árboles,  
 no hay distancia,  
 no hay tiempo.  
 El verano trae lo perdido,  
 el mundo es esta calle de fuego  
 donde todas las rosas caen y vuelven a nacer,  
 donde dos cuerpos se consumen  
 enlazados para siempre  
 en lo más negro del verano. (55-56)

37 Franco, J., « Blanca Varela y el animal interior », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2008, an 34, n° 67 (2008), p. 325-328, citation p. 325.

38 Vallejo, C., *Trilce* LXVII, p. 168-169.

Le marécage a délogé l'été. Le geste dit le refus de l'idéal, car même si les roses « caen y vuelven a nacer » — selon la puissance de métamorphose que Vallejo voulait célébrer dès *Los heraldos negros* (« muere una rosa / que renace mucho ») —, les corps sont contaminés par le noir absolu qui annonce déjà leur calcination dans l'amour ou par la vie. Tel est bien le sens de l'illumination paradoxale de la conscience désabusée, « Siempre saliéndome al paso », dans « Siempre » dans *Luz de día* (62), jusqu'à la « Victoria », titre amer (76), quand le poème est défini comme une épanorthose, semblable à l'amour, « paisaje que el tiempo corrige sin tregua ». La voix chère de Vallejo, ce fondement ontologique où s'inscrivent vie et mort, vient résonner jusque dans *Libro de barro*, le livre de toutes les généalogies, quand « tus puros huesos estarán harina », une façon de résister à l'inexactitude cruelle de la vie par le rappel de la mère disparue, « harina de huesos para el pan y el agua », ce vers de *Trilce* XXIII, poème-prière à la mère.

Le mouvement physique de ce courage se poursuit dans *Valses y otras falsas confesiones, Canto villano, Ejercicios materiales* — ainsi à la fin de « Claroscuro » : « como en los viejos cuadros / el mundo se detiene / y termina / donde el marco se pudre » (178). Si dans « Puerto Supe », la vision s'arrêterait sur des « círculos de sombra y cristales perfectos » (12), dans « Malevitch en su ventana », les vitres ont changé de nature, elles se sont humanisées, elles ont appris la fièvre qu'est la vie. C'est la leçon des « afiebrados cristales », par lesquels la voix perçoit la perte, sordide, la dégradation, le destin de la chair même de l'expérience humaine :

este es otro día inevitable  
 en que me alimento de lo inexacto  
 de la monstruosa fruta que aletea  
 de la huella en el aire  
 del recuerdo  
 del azogue perdido en alguna alcantarilla (157)

*Le risque du poème en prose et l'accès à l'espace uniquement versal*

Ainsi peut-on comprendre le choix du poème en prose, dès le deuxième poème de *Ese puerto existe*. Au séjour à Paris, s'ajoute la lecture de Baudelaire et du Spleen, de Rimbaud, de Vallejo lui-même qui écrivait par « bloque », mot au cœur des poèmes de Paris. Il est ici troublant, quand on relit *Libro de barro*, de se souvenir de la lettre-dédicace de Baudelaire à Arsène Houssaye, qui en 1862 précédait la publication de quelques poèmes en revue, et que Banville et Asselineau mirent ensuite en tête de l'ensemble de tous les poèmes en prose<sup>39</sup>. Elles montrent la difficulté à définir le poème en prose :

[...] Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier. [...]

Ce projet d'écriture dit avec ironie que dans cette « tortueuse fantaisie », chaque poème a son autonomie mais que le tout forme bien une unité. Comment ne pas se souvenir des vingt-trois poèmes en prose, étirés horizontalement, pour rejoindre une autre rive que celle de la page, plaçant *El libro de barro* sous le signe de la rencontre et de la perte, à l'infini ? « Hundo la mano y encuentro la vértebra perdida. La extravió al instante » (187). Vingt-trois tableaux se succèdent, entrecoupés de silences, dont la disposition imprévisible qui vient parfois creuser le bloc de la prose poétique (195-197). Ainsi, « ¿ Qué dice... » possède trois séquences séparées par deux blancs, pour dire de façon sensible que « Se suceden vacío continuo y plenitud sin nombre ». Le poème suivant se contracte en deux séquences, avec un seul blanc, qui matérialise l'« inexplicable balcón » de la vie. Un

---

39 Baudelaire, C., « À Arsène Houssaye », *Le Spleen de Paris* [1869], *Œuvres complètes* (Édition complète en deux volumes), Bruxelles, Éditions « La Boétie », 1948, p. 215.

ensemble de deux séquences sans aucun espace interstrophique intervient ensuite, entaille noire pour une révélation aveuglante, faite sur un hendécasyllabe désaccordé — accentué sur la cinquième — couplé à un heptasyllabe, pour soutenir la force de la brûlure : « la sabiduría que nos seduce por su ausencia de sombra ».

L'on se souvient que le poème en prose répond, depuis Baudelaire, à la déception historique éprouvée par une génération entière envers le romantisme<sup>40</sup>. C'est l'écriture d'un âge ayant perdu tout enthousiasme, désabusé, railleur — toutes qualités qui devaient résonner fort dans le discrédit des illusions durant l'après-guerre, ce temps de « tunnel » dont a parlé Octavio Paz, et dont Blanca Varela était partie prenante<sup>41</sup>. Le poème en prose œuvrait ainsi à une exploration de l'inconnu du connu, voire à sa propre définition, en l'absence du vers, ce qui ne pouvait que requérir l'esprit libre voulant détourner la « lengua del ángel », comme l'affirme le poème « Ejercicios materiales » (167) : « y retorno y aumento de lo mismo y retiro en el arca / interior ». On y retrouve l'expression du mouvement de double dynamique en opposition du poème varélien, dramatiquement très efficace.

Or depuis la construction libre de la voix, après l'actualisation du poème en prose dans les six recueils composés de 1959 à 1994, il n'apparaît plus du tout dans les deux derniers, à partir de la césure poursuivie jusqu'en 1999. Depuis l'auto-réflexivité du poème en prose, sa fonction de rébellion et de libération semble accomplie. Aux vingt-et-un poèmes écrits en vers de *Concierto animal*, succèdent les treize poèmes de *El falso teclado*, tous plutôt brefs, concentrés sur eux-mêmes, d'une moyenne de seize vers.

Dans deux d'entre eux, on entend une voix lointaine mais si proche du centre de la vie qu'elle semble venir de façon anonyme d'une mémoire populaire espagnole, où les « coplas » sont roulées d'âge en âge et de poème en poème. Leur emblème est la pierre

40 Voir Vincent-Munnia, N., « Premiers poèmes en prose : le spleen de la poésie ».

41 Paz, O., « Prólogo », B. Varela, *Ese Puerto existe (y otros poemas)*, p. 15, cité par I. Salazar, « En el gran aire de las palabras » *Estudio sobre la obra de Blanca Varela*, p. 70.

qui est jetée, « arrojada », verbe qui émerge dans le poème varélien comme depuis une mer d'une grande profondeur — l'image de la traversée de l'œuvre, de la vie, individuelle et collective. Dans le premier poème de *Concierto animal*, ce verbe est au premier vers, suivi par une assonance en « o » sur trois oxytons, « flor », « soy », « corazón ». Comme si le poème s'inscrivait à son tour dans un geste venu de l'abîme du temps, représenté par la voyelle « o » logée au cœur du mot, « arroja », un centre graphique aux échos qui réactivent le souvenir des coplas :

Del abismo que arroja al aire  
 esta última flor  
 trepó como la araña que soy  
 frágil y rencorosa  
 deseando tocar una luz  
 que endurezca mi corazón (216)

L'autre actualisation du verbe a lieu dans « Otro », de *El falso teclado* :

mi frente es sólida  
 como una piedra  
 que será arrojada  
 y que las aguas tomarán arena  
 y esa arena llenará la boca  
 de alguien vivo (248)

Dans un recueil précisément dédié à José Ángel Valente, l'on se souvient du texte qu'il a écrit sur la copla, « La piedra y el centro »<sup>42</sup>, où il interroge le lien entre le sens, la pierre et le centre, précisément depuis la chanson immémoriale qu'est la *copla*, comme dans une *soleá* chantée par Mercedes Fernández Vargas, de Jerez :

---

42 Valente, J. Á., « La piedra y el centro », *La piedra y el centro* [1977-1983], *Obras completas*, II, A. Sánchez Robayna & C. Rodríguez Fer (éd.), Barcelone, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2008, p. 273-275.

Fui la piedra y fui el centro  
 y me arrojaron al mar  
 y al cabo de largo tiempo  
 mi centro vine a encontrar

On entend s'imposer la résistance sonore de ces octosyllabes, par leurs rimes en e-o et en a. Ainsi Valente commente-t-il, depuis la conscience de l'immémorial porté par la *copla* :

La voz es su propio sentido: voz. Esa voz que tuvieron en extremo, dicen, ciertos cantaores. Oímos, pues, una voz que sube descendiendo, que dura milagrosamente suspendida sobre su propio punto de extinción.

Ce qui me semble pouvoir renvoyer à ce qu'écrit Jean-Luc Nancy : « ce qui résiste avec la poésie [...] c'est ce qui, dans la langue ou de la langue, annonce ou retient plus que la langue. »<sup>43</sup> Dans ces derniers trente-quatre poèmes, Blanca Varela revient sans cesse sur les mêmes motifs, de façon aussi bien existentielle que métaphysique, et c'est bien le centre de sa vie et de la vie qui est touché physiquement par la chair sonore du poème. La voix, c'est sa conquête, *est son propre sens*, comme l'écrit Valente.

Il resterait peut-être à faire ici le lien entre cet aboutissement toujours ouvert — le poème est « una gran canasta » où passe l'eau de la vie et de la mort (*Concierto animal*, 215) —, et ce qu'affirme en son centre paradoxal le poème « Media voz » de *Canto villano* :

no he llegado  
 no llegaré jamás  
 en el centro de todo está el poema  
 intacto sol  
 ineludible noche (145)

---

43 Nancy, J.-L., « Compter avec la poésie », *Résistance de la poésie*, p. 26.

Comment comprendre la portée de cette affirmation dans sa radicalité, un postulat qu'il faut bien apprendre à lire dans l'œuvre ?

#### LE « SENS ENLEVÉ » DU POÈME-ANIMAL

« *Diamantes singulares* » ou « *secretos animales* » ?

Chez Blanca Varela, l'invention de la résistance du poème est le fruit de convergences secrètes auxquelles il vient donner chair. Non pas celle d'une œuvre qui formerait système, de façon prévisible, mécanique, mais bien le fruit d'une résistance organique, éprouvée, éprouvante, et pour le sujet et pour son lecteur :

mi cabeza llena de agua  
de rumores y ruinas  
seca sus negras cavidades  
bajo un sol semivivo  
(*Concierto animal*, 215)

Le centre vital, le poème, échappe toujours, depuis la poétique varélienne de *l'inexactitude*, dont on a vu qu'elle est l'écoute et l'accueil du passage du temps, de son cortège de maux et de bonheurs parfois, dans la précision tout aussi fluide que tranchante de la voix.

Mais peut-être seule la *dispositio* secrète des poèmes dans le recueil, toujours renouvelée de livre en livre, permettrait-elle de s'en approcher. J'entends par là une disposition énigmatique, dont le lecteur ignore si elle a été cherchée volontairement, les entretiens de Blanca Varela n'en disent rien. Car si l'on met ses pas avec attention dans les recueils, on rencontre, comme une pierre sur le chemin, un *skandalon* aussi clair que diffus, comme un sens fulgurant, insaisissable, impossible à formuler comme tel, qui émanerait du corps collectif des poèmes. De quoi s'agit-il ?

Il faut ici relire le dernier poème de *Concierto animal*, qui permet de comprendre le sens ultime de la figure privilégiée de l'animal

chez Blanca Varela<sup>44</sup>. Une figure qui permet de nommer le poème lui-même, la vie intérieure qui lui fait exprimer sa musique, fût-elle celle la discordance d'un « diamante singular » (236) :

El animal que se revuelca en barro  
 está cantando  
 amor gruñe en su pecho  
 y en sucia luz envuelto  
 se va de fiesta

On sait que Blanca Varela a été une grande lectrice de Rilke. Je pense par exemple à l'un des poèmes de *Vergers*, de 1926, recueil écrit en français :

J'ai vu dans l'œil animal  
 la vie paisible qui dure,  
 le calme impartial  
 de l'imperturbable nature.  
 [...] <sup>45</sup>

Pour Rilke, l'animal n'a pas conscience de la mort, il est pure présence. Pour Blanca Varela, le poème a la force de présence pure de l'animal, qui sait à chaque fois « cambiar el paso » (255), depuis cette même conscience instinctive. Mais justement, la conscience du temps, depuis les « círculos de sombra y cristales perfectos » (« Puerto Supe », 12) a intensifié l'ombre et par là même le corps du poème. Le travail à contre-jour, dressé contre la fausseté du jour, amorcé dès « El paseo » — « Vamos, la luz cambia » dans *Ese puerto existe* (20) —, est creusé plus encore dans *Luz de día*, qui énonce le pouvoir de révélation de l'obscur. Le temps taille la voix varelienne si matérielle-ment qu'elle prend l'apparence du diamant et de ses facettes. Vivant,

44 On lira à ce propos I. Salazar, « El animal en la poesía de Blanca Varela : un merodear que descentra lo humano », *Sibila*, 2021. hal-03841171.

45 Rilke, R. M., *Vergers*, 1926, *Poèmes en langue française*, *Œuvres 2 Poésie*, de Man, P. (éd.), Paris, Le Seuil, 1972, p. 497-498.

soudain il se défait en « arena ciega / golpeándonos », dans « Dama de blanco » de *El falso teclado* (249). Autrement dit, le poème nous adresse depuis son animalité revendiquée non pas un « signe indistinct » qui serait celui d'une « tranquille absence », selon les mots de Jean-Christophe Bailly<sup>46</sup>, mais les changements de pas (255), donc de rythme, de sa vie interne, organique. La voix peut s'y faire si humble qu'elle peut chanter sans voix, silencieusement, en passant en-dessous de la voix, entre les poèmes, comme un corps qui se fait entendre autrement, dans le mystère de sa présence.

Et c'est là que je situe la résistance peut-être ultime de la poésie varélienne, quand elle résiste non seulement au discours — qu'elle défie en s'organisant sous forme de blocs dont il faut trouver la logique poétique secrète —, mais aussi quand elle nous laisse entrevoir « du sens enlevé », *non discours*. Je reviens ici à l'entretien de Jean-Luc Nancy avec Pierre Alféri, dans la recherche de « ce qui résiste avec la poésie »:

[...] quelque chose de cette articulation en tant que « rythme », « cadence », « coupe », « syncope » (« espacement », « battement »), et, avec cela, en cela, quelque chose de ce que je nommerais, pour ne pas dire une figuration, un dessin. Du sens en tant que *dessin*, et non dans le continuum du... sens. Du sens enlevé, en ce sens, et non discours.<sup>47</sup>

Si l'on revient à *Concierto animal*, un recueil qui marque la seule rupture dans le continu de la composition chronologique de l'œuvre, on comprend que ce hiatus exprime le silence qui s'étend de 1994 à 1999, embrassant la tragédie de 1996. Le livre comporte vingt-et-un poèmes, tout comme *Valses y otras falsas confesiones*, composé entre 1964-1971, de l'autre côté du pont de la vie, avant la rupture. Ne lit-on pas là le geste — conscient ou non — de la reprise

---

46 Voir sur ce « monde étrange de ceux qui, restés en arrière, rôdent toujours et restent là autour des hommes » Bailly, J.-C., « Animal », *Europe*, « Georges Bataille », n° 1121-1122, sept.-oct. 2022, p. 47.

47 Nancy, J.-L., « Compter avec la poésie », *Résistance de la poésie*, p. 26.

perdue, de la suture inouïe, celle qui raccommode les déchirures, sans que les fils en soient visibles ? L'instant d'un regard panoramique, continu, c'est le jaillissement du « sens enlevé », la perception sensible d'un avant, un retour au temps indemne, durant une fulgurance, depuis le présent du drame à jamais, mis hors de lui un instant, dans le temps du poème, dessiné par une *dispositio* analogique fugacement restauratrice. De même, il y a treize poèmes dans *El falso teclado*, comme dans l'avant, paroxystique, d'*Ejercicios materiales*, écrits entre 1978-1993. La poétique de la mémoire des poèmes, de façon énigmatique, crée du sens *non discouru*, donne un humble appui à la vie pour vivre le temps d'un éclair une mémoire par-delà l'oubli, depuis les rencontres que seuls rendent possibles les poèmes. L'avant-dernier poème de toute l'œuvre, « Poema », exprime pareille force de convergence en soi résistante mais aussi donatrice de résistance, dans *El falso teclado* :

momento como tumba o nacimiento  
lugar de encuentro (254)

### *L'accès à une « orée de sens » par le « sens enlevé » du poème*

Blanca Varela a travaillé avec soin à l'élaboration de ses recueils. Elle a éliminé certains poèmes initiaux de la version de *Ese puerto existe* de 1959, pour le recueil de 1986, qui prend pour titre général de *Canto villano*<sup>48</sup>. Cependant, elle s'attache prioritairement au poème : « Me interesa hacer ; un poema ! Un poema que nunca termino, sobre el que insisto, sobre el que salen astillas como un árbol al que estás dándole y le arrancas maderita y chispas »<sup>49</sup>. À cet égard,

48 Voir B. Varela avec S. Cherem S., « Asediada por rumores y ruinas », *Entrevistas a Blanca Varela*, p. 292. Ses mots sont plus que parlants : « Leímos y releímos todo y solo dejé lo que tenía mi voz ».

49 B. Varela citée par O. Muñoz Carrasco, *Palabras para un canto. La escritura en espiral de Blanca Varela*, Paris, CNED-Belin, 2022, p. 9.

je voudrais attirer l'attention sur le rôle poétiquement crucial de certains d'entre eux dans l'ensemble de son écriture.

En effet, nous avons vu le rôle énigmatique de dispositions externes suscitées par l'équilibre numéral des poèmes de certains recueils. Des analogies signifiantes se dessinent, qui créent des ponts depuis une étrange géométrie, produisant soudain un *accès au sens*, par-delà le drame de la cassure absolue de 1996. D'autre part, un rôle décisif est parfois assigné au poème par sa position dans le corps vivant du recueil, où « el poema es mi cuerpo / esto la poesía » (« *Dama de blanco* », *El falso teclado*, 249). Que peut ce « esto » ? La *dispositio* interne d'un recueil peut ne prendre son véritable sens, comme le corps (« el sol atravesando desiertos », 249) qu'avec l'épreuve du temps, qui peut venir créer des liens entre le discontinu des poèmes. Des liens qui expriment peut-être, de manière aiguë, le sens que peut prendre ici le *travail des poètes*, qui consiste à « travailler à la verbalisation de la vie, au passage de la vie dans la parole »<sup>50</sup>.

Ces jeux participent au *sens enlevé* à la discoursivité, et sont les instruments privilégiés de la résistance de la poésie. Le poème « *Media voz* » désigne réflexivement la place même du poème, par son vers 12, axe médian situé au centre des quatre strophes, « inexactes » en raison de leur irrégularité manifeste (*Canto villano* 145). En disant cette place centrale, le vers logé au cœur du corps poétique la fait exister.

L'on peut relire l'œuvre sous l'angle de cette prise de conscience, celle d'une œuvre « para poetas »<sup>51</sup>. Depuis le constat du nombre impair de poèmes dans chaque livre — sauf dans celui où s'exprime une voix autre, un envers, où se tient un dit non normalisé, *Canto villano*, qui compte vingt poèmes —, on constate que chaque recueil, quand la disposition en parties le permet, comprend de ce fait un poème géométriquement central, « l'unité d'élocution d'une

50 Thélot, J., *Le Travail vivant de la poésie*, Éditions Les Belles Lettres, Coll. Encre marine, 2013, p. 114.

51 Je pense ici à ce qu'écrivit Blanca Varela avec ironie : « Pienso que soy una poeta para poetas, es ahí donde mi obra llega más profundamente y donde florece » (*Poesía reunida*, p. 282).

exactitude »<sup>52</sup>. Ainsi, pour le premier livre, *Ese puerto existe*, composé de quinze poèmes, le huitième, « El paseo », vient-il occuper une place particulière, qui exprime la part accordée au déplacement dans l'écriture varélienne. Car « l'élocution [du poème] est intransitive : elle ne renvoie pas à du sens comme à un contenu, elle n'en communique pas, mais elle le fait, étant exactement et littéralement la vérité. »<sup>53</sup>

Dans *Luz de día*, recomposé en 1986, c'est la dialectique des masses binaires en tension qui l'emporte, avec tout d'abord un ensemble de six poèmes, sans titre, puis la succession de deux sections, « Muerte en el jardín », de sept poèmes, suivie de « Frente al Pacífico », de huit poèmes. On a déjà fait référence à la fascination du double contraire chez Baudelaire, qui est aussi une structure profonde de l'imaginaire de Blanca Varela, à chaque échelle de son œuvre. Le jeu du centre est effacé dans *Luz de día* au profit de la tension des opposés. La binarité l'emporte aussi dans *Valses y otras falsas confesiones*, dont les deux parties, « Valses » (neuf poèmes) et « Falsas confesiones » (six poèmes), sont unies par la suppression de la coordination annoncée par le titre, une mise en tension de deux pôles, qui se répercute dans chacun des poèmes de « Valses » puis de « Falsas confesiones », sans le moindre centre producteur d'équilibre, dans cet ensemble consacré à la sape généralisée de toute fausseté et absence d'authenticité.

La modalité se prolonge dans *Canto villano*, scindé entre « Ojos de ver », de sept poèmes, et « Canto villano », de treize, deux impairs, pour une section *presque* deux fois plus longue, un peu bancal — comme est boiteux le personnage choisi pour la première couverture du livre —, générée par l'appel à une vision autre, au premier moment de la quête *villana*. Mais dans les quatre derniers recueils, sur le deuxième versant de l'œuvre, l'on revient à la modalité de la suite, pour un écho *a posteriori*, crucial, entre *Ejercicios materiales* et *El falso teclado*, renforcé par la réapparition des titres des

52 Nancy, J.-L., « Faire, la poésie », *Résistance de la poésie*, p. 12.

53 *Ibid.*

poèmes, dans *El falso teclado*, tout comme c'était le cas dans *Ejercicios materiales*.

Autrement dit, dans cinq des recueils sur huit, est mise en jeu la dynamique de la suite de poèmes, en nombre impair, traversée par des imprévisibilités multiples, selon la poétique temporelle de l'*inexact* — qui a le sens d'une lucidité souvent sarcastique quant à la finitude et à son expression profondément exacte. Le recueil du commencement continue donc de loin à aimer les quatre autres, qui d'une certaine façon lui sont organiquement reliés par la disposition physiquement semblable de leurs poèmes<sup>54</sup>.

Dans *Ejercicios materiales*, le septième poème, « Ideas elevadas » (171), subit — alors que dieu pourrait y être écrasé comme une mouche — la pression des deux ensembles de six poèmes, qui le maintiennent ironiquement au centre. Mais l'ironie reste sémantique, car poétiquement, le centre demeure intact, pour ne pas dire résistant : le vers « tenemos la lengua dura los devoradores de dios » le rappelle bien. Le poème est le lieu de toutes les inversions, c'est un centre étrange, *villano*, qui bâtit une nouvelle sacralité désacralisée, par un acte violent de blasphème, en lien étroit avec l'énonciation du pouvoir de la langue, corps et voix confondus. Un nouveau rite s'impose par l'inversion dégradante, dans le ciel réduit au poème<sup>55</sup>.

Il est aisé, dans *El libro de barro*, d'assigner son rôle au poème situé au centre, le douzième, projeté par les onze précédents pour venir rayonner sur les onze suivants : « Poemas. Objetos de la muerte... » est immédiatement énoncé dans sa réflexivité. Celle-ci est partagée par les vingt-deux larges traits horizontaux qui articulent le recueil de toutes les généalogies, personnelle et historique, sous le signe de l'énigmatique « vertèbre » du père, comme nous le disions, souvenir

---

54 Je ne reviens pas ici sur les études des retours thématiques de certains motifs au fil des recueils, Olga Muñoz Carrasco en a fait une étude extrêmement approfondie (*Palabras para un canto. La escritura en espiral de Blanca Varela*), ma perspective latérale est complémentaire.

55 Voir Salazar, I., *La poesía ante la muerte de Dios : César Vallejo, Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela*, Lima, Fondo Editorial PUCP, 2015, p. 375-403.

possible du père biographique et trace mémorielle d'un père poétique, peut-être baudelairien.

Dans *El falso teclado* aussi, on reconnaît distinctement la fonction de centre occupée par le poème « Otro » (249), la lointaine glose d'une *copla* populaire à laquelle je faisais allusion plus haut : la *copla* qui dit précisément la rencontre du centre et de l'identité, la source de la parole vive, depuis le long parcours cosmique de la pierre. On aimerait dire, en reprenant Jean-Luc Nancy, que le poème varélien est « un sens aboli comme intention (comme vouloir-dire), et posé comme finition : ne se retournant pas sur sa volonté, mais sur son phrasé. Ne faisant plus problème, mais accès. »<sup>56</sup>

Il faut alors revenir sur le trouble que fait naître, dans *Concierto animal*, composé de 21 poèmes sans titre, le poème situé en son centre mathématique : le onzième poème, « Incorporéo paseo del sol a lo umbrío » (223). Ce poème, auquel les autres font place centrale, vient produire une révélation fabuleuse, un miracle que le poème n'a pas préparé par sa syntaxe, un avènement qui est comme une pliure où le poème offre son dernier vers : « estoy viva ». Après avoir instauré l'avancée de la musique discordante de l'ombre, par un premier hendécasyllabe suraccentué sur 1-3-7-10, « agua música en la sombra viviente », les mesures *inexactes* permettent la progression prosodique jusqu'à un hendécasyllabe mélodique, un peu sursaturé accentuellement, comme chez Vallejo souvent, « toco el vientre marino con mi vientre » ; le suit un léger excès, où s'ancre le geste de retour au corps, sur douze syllabes, « registro minuciosamente mi cuerpo ». La révélation donnée vient éclater doucement, à mi-voix, depuis l'intonation d'une victoire profondément intérieure : « hurgo mis sentimientos / estoy viva ». Non pas un seul hendécasyllabe, mais l'inclusion de la cassure de l'enjambement pour dire, sur deux vers, une suture, le choc de la vie retrouvée, où l'accent « antirrítmico » final entre « estoy » et « viva » dit tout de la puissance intérieure et silencieuse du *concierto animal*. Du sens « en tant que *dessin* », du *sens enlevé* et non *discours*<sup>57</sup>. L'un des moments où l'on voit comment,

56 Nancy, J.-L., « Faire, la poésie », *Résistance de la poésie*, p. 14.

57 *Id.*, « Compter avec la poésie », *Résistance de la poésie*, p. 26.

dans sa clarté noire, la poésie de Blanca Varela résiste dans son audace même, car se produit là une densification du signe, où l'on reconnaît un des visages de

la cooriginarité des signes langagiers entre eux, de leur coalescence et de leur intrication, la structure qui les emboîte tous les uns dans les autres, en masse et dispersés [...] tout ce qui fait que le langage n'est pas une technique, mais la technicité, la technicité symbolique qui n'est rien d'autre que *la* technicité tout court [...] <sup>58</sup>.

Si tout recommence par un « Incorpóreo paseo del sol a lo umbrío » (223), l'on y entend l'écho de la quête amorcée dès le « paseo » de *Ese puerto existe*, et réalisé dans *Luz de día* : celle du renversement du pouvoir mensonger de la lumière vers la découverte d'une vérité qui renvoie à ce que Jérôme Thélot désigne comme l'*affect*, « l'affect comme condition du poétique », « l'émotion créatrice de la verbalité » <sup>59</sup>, et qui, permet d'éclairer en amont ce que peut être la résistance du sujet :

L'affect parle, et c'est de lui-même qu'il parle : subjectivité primordiale, mais aussitôt figure posée hors de soi par sa parole. La pure intériorité de l'affection, à peine éprouvée, se signifie comme conscience. Telle se laisse décrire la poétique de l'affectivité : l'épreuve de l'affect s'exécute comme injonction de la conscience, la venue à soi de la subjectivité comme affectivité se fait la représentation de soi comme affamé.

Cette « injonction de la conscience », énoncée par l'occurrence liminaire et définitive de « soy el que despierta », continue à produire des ondes de résonance. Elle est longuement modulée par tous les visages et tous les dédoublements du sujet, fût-ce par son choix d'un masque-animal, qui fonctionne comme un porte-voix, par lequel

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>59</sup> Thélot, J., *La poésie excédée. Rimbaud*, p. 15-16 puis p. 14.

projeter la voix loin des convenances de la bonne société<sup>60</sup>. Mais surtout, les poèmes du commencement, par lesquels s'enracine la mémoire « intérieure à l'affection primordiale en laquelle se produit la vie subjective », pour reprendre les termes de Jérôme Thélot, développent aussi leurs ondes, à travers le temps. C'est ainsi qu'après le long silence qui suit 1996, dans l'âpreté dramatique (et vitale) du retour au poème, les noyaux vivants de nuit que sont les poèmes logés au centre même du recueil — et qui par là centrent le sujet, le temps de leur (re)lecture —, portent activement secours. Guérir<sup>61</sup> ? Être secourable, telle est la fonction du poème central de *Concierto animal*. Il permet l'expression d'un (re)naître, lorsque l'hendécasyllabe final se casse, pour laisser émerger une force d'apaisement par sa fracture — « estoy viva ». Le choc de la saturation accentuelle renvoie à une mémoire qui prend sa source, je cite encore Jérôme Thélot, « dans le tuf affectif et dans la matière émotionnelle comme telle, où l'expression — toute expression — a son origine et sa force pures. »

Il faut ici revenir au poème « El paseo », logé comme je le faisais remarquer au centre exact de *Ese puerto existe* (20). Dans cette *promenade*, la poésie parle d'elle-même, et l'on entend battre la force du poème, cet « animal de palabras » (« Media voz », *Canto villano*, 145) :

Es hacia la noche donde vamos,  
al frescor de la sombra continua,  
a beber los frutos vivos  
que penden de árboles increíbles. (20)

Le poème-animal est si résistant qu'il vient inverser le souvenir immémorial qui hante la voix de Billie Holiday, dans « Strange fruit », la chanson dont Abel Meeropol lui confia l'interprétation en

60 Je pense à l'irruption pleine de défi du postulat « Soy un simio » dans « Primer baile », *Ese puerto existe*, p. 30. Cfr. I. Salazar, « El animal en la poesía de Blanca Varela : un merodear que descentra lo humano ».

61 Voir l'étude magnifique de C. Barnabé, intitulée *Survivance du charme. Le poème et l'idée de guérison*, Jaccottet, Hughes, Gamoneda, Celan, Lavis, Métispresses, 2024.

1939. Non plus la vision terrible de « Strange fruit hanging from the poplar trees » mais une invitation « a beber de los frutos vivos / que penden de ramas increíbles » (20). Le poème a pouvoir de métamorphose, gagné par ses accumulations, ses retournements, il énonce la façon de vivre autrement, dans le temps qu'il sait inventer : « No es este el lazo / ni tú eres hoy la presa pequeña » (20). L'hendécasyllabe porte un accent discordant sur la cinquième syllabe, « hoy », clef de voûte du poème, point d'intégration et de résistance tout à la fois. Ne pourrait-on pas penser qu'aux heures difficiles du *Concierto animal*, le poème de la vie qui renaît se souvient de cette première clef de voûte ? Celle d'une victoire toujours éphémère, un « paseo » pour un autre « paseo », peut-être « incorporeo » mais cinquante ans plus tard, nourri de la chair même du poème, tant elle est porteuse d'espérance — fût-ce une forme infiniment subtile de l'espérance<sup>62</sup>.

Au long des huit recueils — l'expression du cours d'une vie, dans le tourment de son « obscure fraternité » —, l'on entend cette « re-trouaille du je en dépit du moi », comme le dit Jérôme Thélot, « le nom de la répétition individuelle [...] par laquelle la subjectivité se ressaisit de soi ». C'est peut-être ce qu'exprime le deuxième poème de *Libro de barro* : « Seguridad de lo cambiante. Columnas de polvo sostienen el cielo de la tarde. Desaparecen como un pensamiento demasiado intenso para durar. Eternidad circular, evasiva. » Ce chemin ouvert en direction d'une évasion fulgurante trace dans sa sûreté ce que Jean-Luc Nancy désigne comme une « orée de sens », en ajoutant que « seul cet accès définit la poésie », et qu'« elle n'a lieu que lorsqu'il a lieu. »<sup>63</sup>

Ainsi peut-on évoquer avec gratitude envers Blanca Varela une proposition poétique qui va constamment au-devant de son propre

---

62 Je me souviens là d'une remarque fine et acérée de Blanca Varela sur un film d'Ingmar Bergman : « La interrogación que esta película formula es una sutilísima forma de la esperanza ». (Voir Blanca Varela sur *El demonio nos gobierna* d'Ingmar Bergman, dans *Cine : opinión y chisme por Cosme*, Valverde, J. (éd.), Lima, Isegoria, 2020, cité par O. Muñoz Carrasco, *Palabras para un canto. La escritura en espiral de Blanca Varela*, p. 13.)

63 Nancy, J.-L., « Faire, la poésie », *Résistance de la poésie*, p. 9.

risque, depuis un espace en transformation permanente, dans chacune de ses cellules, corps du recueil, corps du poème, dans la continuité difficile d'un sujet poétique, qui, comme l'écrit Adolfo Castañón, « da cuenta de la vida espiritual a través de una voz »<sup>64</sup>. Cette voix qui refuse et qui résiste nous offre « [u]n hogar seguro en el desierto. » Chaque poème est à lire comme « [u]n trouble dans la lumière », selon les mots d'Yves Bonnefoy dans *L'Improbable*, qui pourraient définir le poème contemporain, et les poèmes de Blanca Varela : « Quelque chose d'insaisissable, de noir, d'informe dans la pureté du cristal. »<sup>65</sup> Chacun est un foyer placé sous la tension de son contraire, le désert, que traverse le *grand souffle* des mots, comme l'énonce « Crónica », dans sa clarté noire :

La sólida casa de la duda no tiene paredes. se llama así, solamente casa. solamente desierto. corral a la intemperie. noche infinita en la sentina del tiempo. (*Ejercicios materiales* 180)

---

64 Castañón, A., « La piedad incandescente », *Vuelta*, avril 1996, p. 29.

65 Bonnefoy, Y., « L'Acte et le lieu de la poésie », *L'Improbable*, Paris, Mercure de France, 1959, p. 183.



LAS EXTRAÑAS BODAS ENTRE CIENCIA Y POESÍA  
EN LA OBRA DE ELISA DÍAZ CASTELO

---

*Ina Salazar*  
SORBONNE UNIVERSITÉ



El tema u objeto de reflexión que nos reúne en este volumen parte de la posible definición de la poesía como resistencia desde una perspectiva bastante abierta que evita el valor político restrictivo e instrumental que comúnmente se asocia a ese término y concepto. Se nos invita a preguntarnos en qué medida y bajo qué formas la resistencia puede verse como algo intrínseco a la poesía. Se puede empezar diciendo con Christian Prigent<sup>1</sup>, que la resistencia es indisoluble del hacer poético pues este tiene como tarea recordarnos de manera incesante el carácter ambivalente propio de la experiencia humana de la lengua: nos permite nombrar el mundo, ubicarnos en él pero nos aleja, nos separa irremediamente de él. Como lo observa el crítico francés la poesía es el modo de aparición más radicalmente formalizada de esta experiencia ambivalente, y el o la que escribe si escribe es porque vive la relación con la lengua como un drama, una dificultad y escribe “contra”, contra “el destino de abstracción del lenguaje” (Miguel Casado)<sup>2</sup>. La poesía se plantea entonces como un hacer más que un decir. Pero no es solo en ese estrato primario en que la resistencia es principio poético activo, es también aquello

---

1 Christian Prigent, *L'incontenable*, Paris, P.O.L., 2004, p. 11-14.

2 Miguel Casado, “Trilce como habla, notas de lectura”, en *César Vallejo, la poesía como vivencia de nuestro tiempo*, ed. José Ignacio Padilla, <[https://lapoesiacomovivenciadenuestrotiempo.wordpress.com/2015/04/12/miguel-casado-trilce-como-habla-notas-de-lectura/#\\_ftn3](https://lapoesiacomovivenciadenuestrotiempo.wordpress.com/2015/04/12/miguel-casado-trilce-como-habla-notas-de-lectura/#_ftn3)>.

que hace de ella un discurso otro, una palabra y una voz procedentes de un sujeto que desde su individualidad disienten ante los dictados del mundo.

Mi intención aquí es mostrar cómo en la obra de Elisa Díaz Castelo (Ciudad de México, 1986) se hacen visibles estas formas de resistencia mediante una palabra que es consciente de ser *poesis*. Elisa Díaz Castelo es una joven poeta mexicana que desde sus primeros poemarios, *Principia* (2018), *El reino de lo no lineal* (2020) y *Proyecto Manhattan* (2021) se ha destacado como una voz potente que ha obtenido bastante rápidamente un reconocimiento institucional, de público y de crítica. Recibió el Premio Nacional de Poesía Alonso Vidal 2017 por *Principia*<sup>3</sup>, el Premio Bellas Artes de Poesía de Aguascalientes 2020 con su segundo poemario *El reino de lo no lineal*, publicado en la prestigiosa editorial FCE en 2020<sup>4</sup>. La singularidad de Elisa Díaz Castelo radica en parte en el hecho de que su producción hasta ahora refleja un permanente deseo de experimentación, apoyándose en las diversas conquistas poéticas anteriores, las de las vanguardias europeas y las procedentes de la tradición poética anglosajona, en una alquimia en que cohabitan lirismo y prosaísmo, humor y emoción, fuga imaginaria y registro testimonial, no como marcas de una nostalgia neovanguardista de búsqueda de lo nuevo y rompedor, sino para dar cuenta de la singular complejidad que nos conforma, desde una palabra atravesada, habitada por un estar en el mundo, una palabra permeable a las mutaciones propias de nuestro tiempo. Como lo reivindica Elisa Díaz Castelo, hace una poesía

---

3 Editado primero en 2018 por la Editorial Tierra Adentro (FETA), reeditado en 2022 por Ediciones Elefanta.

4 Además de poeta, es autora de un libro de cuentos, *El libro de las costumbres rojas* (2023) y de una novela *Malacría* (2025); se ha destacado asimismo como traductora de poesía, obteniendo el Premio Bellas Artes de Traducción Literaria Margarita Michelena 2019 por *Cielo nocturno con heridas de fuego*, del bastante conocido poeta joven vietnamita-estadounidense publicado en México por la editorial Vaso Roto, en 2018. Del mismo autor tradujo también *Time is a mother*, (2022), editado por Vaso Roto en 2023 bajo el título *El tiempo es la madre*.

que “va más allá de las propias reglas que le dan forma”<sup>5</sup>, una “poesía que siempre está buscando su propia forma”, cuyo santo patrón, como ella dice, es “Proteo, un dios que cambiaba continuamente”<sup>6</sup>, lo que implica cruzar las fronteras no solo de los registros y géneros dentro del campo de la literatura (en sentido lato) sino también con respecto a las rígidas separaciones de las disciplinas o ámbitos de la actividad intelectual humana, en particular, entre ciencia y poesía. La elección de hacer dialogar a la poesía con la ciencia no es anodina dada la preeminencia que esta ha tenido en el Occidente moderno y en nuestra posmodernidad mundializada como acercamiento y entendimiento de la vida y el mundo desde esos tiempos nuevos inaugurados por el pensamiento de Galileo, como lo recuerda Jérôme Thélot apoyándose en Husserl:

*On sait que le fondement spirituel des sciences modernes, que Husserl a dégagé dans son dernier livre, fut la décision prise par Galilée, décision proto-fondatrice de la modernité, de constituer la science nouvelle par la réduction des phénomènes à leur mesurabilité. L'invention galiléenne d'une intelligibilité objective, sa mathématisation de la nature, sa lecture de l'univers dans la langue de la géométrie, son investigation du réel comme spatial et de l'espace comme étendue, cette invention relancée par le cartésianisme, et qui a permis le développement des sciences exactes puis celui des techniques, enfin qui a donné au monde l'arsenal universel des machines et des hyper-machines, — cette invention est une réduction.*<sup>7</sup>

La primacía de la ciencia y su inteligibilidad objetiva que se reforzó en el periodo de la ilustración y se afianzó con el positivismo

- 
- 5 Entrevista con Elisa Díaz Castelo: “Es buen momento para crear cánones alternativos en la poesía” de José Juan de Ávila, <<https://www.milenio.com/cultural/laberinto/elisa-diaz-castelo-anos-compartir-escritos>>.
- 6 En “La ciencia y la poesía comparten la premisa del asombro”: entrevista con Héctor González, <<https://aristeguinoticias.com/0603/libros/la-ciencia-y-la-poesia-comparten-la-premisa-del-asombro-elisa-diaz-castelo-video-entrevista/>>.
- 7 Jérôme Thélot, *Le travail vivant de la poésie*, Éditions Les Belles Lettres, 2013, p. 74-75.

generó nuevos equilibrios al adjudicarse el patrimonio de la razón y la verdad, desterrando a la poesía como posible vía de conocimiento, reducida a mera expresión de la subjetividad emocional y de la potencia imaginativa considerada engañosa. Desde el romanticismo hasta hoy la poesía ha opuesto una resistencia constante y bajo diferentes formas a esa relegación, desarrollándose a su vez una reflexión que destaca su especificidad como forma de acercamiento y conocimiento de lo que somos, de lo que es la vida y el mundo, no solo desde una poesía pensadora sino también como acción de los estudiosos, como Jérôme Thélot, quien justamente dedica uno de los capítulos de su ensayo *Le travail vivant de la poésie* al tema, titulado “Le savoir vivant”, en el cual opone al saber de las ciencias positivas y su ontología, el saber vivo de la poesía, apoyándose en dos poetas pensadores del siglo XX, el francés Yves Bonnefoy y el argentino Roberto Juarroz. La postura tajante de Thélot en que se plantea una clara oposición entre uno y otro se presenta bastante alejada de lo que propone la poesía de Elisa Díaz Castelo. Para esta autora las ciencias forman parte de su universo habiéndose criado, como ella misma lo explica, en un hogar de médicos (padre y madre) y habiendo estado “desde pequeña [...] expuesta a ese lenguaje”<sup>8</sup>. Esa familiaridad primera le permite relativizar la diferencia radical establecida considerando que estos dos entendimientos del mundo no se anulan uno al otro. En ese sentido, podemos ver que no se sitúa en la disyuntiva planteada por Thélot:

*La poésie est-elle si libre, si audacieuse qu'elle franchit même l'ontologie des savoirs scientifiques, ou, au contraire, le poète est-il si moderne, si fils des temps nouveaux ouverts par la pensée galiléenne, qu'il se trouve surdéterminé par cette ontologie et subordonné aux idées qu'elle charrie ? Quand il s'agit de la science, non seulement de ce que la science enseigne mais de l'interprétation qu'elle enveloppe,*

---

8 En “La ciencia y la poesía comparten la premisa del asombro”: entrevista con Héctor González, <<https://aristeguinoticias.com/0603/libros/la-ciencia-y-la-poesia-comparten-la-premisa-del-asombro-elisa-diaz-castelo-video-entrevista/>>.

*la poésie fait-elle encore le « négatif », ou s'avoue-t-elle intimidée, se fait-elle scientifique ?<sup>9</sup>*

La obra de Elisa Díaz Castelo me interesa porque se sitúa fuera de esta disyuntiva; en ella se cuestiona por un lado la idea preconcebida de que la ciencia y solo ella es poseedora de la verdad y, por el otro, hace visible el hecho de que tanto la poesía como la ciencia tienen como motor primero el asombro y la curiosidad ante la vida, el mundo, la naturaleza. Aspira a cuestionar o invalidar los lugares asignados tanto a uno como a otro, creando fricciones entre el saber y el proceder científicos y la intuición, la sensibilidad, la fantasía, el imaginario, la experiencia sensorial, afectiva, memorial de un sujeto. Esto lo hace en sus dos primeros libros *Principia* y *El reino de lo no lineal*, pero desde diferentes opciones poéticas como voy a intentar mostrarlo a continuación.

#### *PRINCIPIA*<sup>10</sup>: CIENCIA Y POESÍA COMO CUERPOS QUE SE ATRAEN

Como lo dice la propia autora, su primer poemario compuesto de 25 poemas se articula en torno al propósito de “acercarse a temas científicos utilizándolos como metáfora extendida de (su) intimidad”, teniendo como objetivo “humanizar el costado a veces árido y sanificado de la ciencia y traerlo de vuelta a nuestra vida diaria”<sup>11</sup>. El título del libro lo notifica ya haciendo referencia a *Principia mathematica*, de Isaac Newton<sup>12</sup>, al igual que los subtítulos de las dos

9 Jérôme Thélot, *op. cit.* p. 65.

10 Las citas de este poemario proceden de la edición de Elefanta Editorial, México, 2022.

11 En “La ciencia y la poesía comparten la premisa del asombro”: entrevista con Héctor González, <<https://aristeguinoticias.com/0603/libros/la-ciencia-y-la-poesia-comparten-la-premisa-del-asombro-elisa-diaz-castelo-video-entrevista/>>.

12 También cabe añadir que este título es portador de otros sentidos, por lo que dice la palabra entendible fuera del marco científico como lo menciona la propia autora : “La idea es hacer una referencia a *Principia mathematica*, de Isaac

secciones que componen el conjunto: “Sobre el sistema del mundo” (11 poemas) y “Sobre el movimiento de los cuerpos” (14 poemas), que son a su vez los nombres de dos de las cuatro partes de esa obra mayor para la física moderna. El epígrafe que abre la primera sección completa estos paratextos precisando los términos del acercamiento entre ciencia y poesía al retomar unos enunciados de Newton en torno al descubrimiento fundamental de la ley universal de la gravitación como fuerza responsable de la caída de los cuerpos, del movimiento de los cuerpos celestes y de la atracción entre cuerpos con masa:

*Sobre el sistema del mundo*

*Y para nosotros es suficiente que la gravedad  
realmente exista y que actúe de acuerdo  
a las leyes que hemos explicado y sirva de sobra  
para dar razón de todos los movimientos  
de los cuerpos celestes y de nuestro mar.*

*Isaac Newton, Principia Mathematica  
p. 7*

Elisa Díaz Castelo va a apropiarse de esta ley capital de la física moderna, empezando aquí al poetizar los enunciados de Newton disponiéndolos en verso y sacándolos de su contexto axiomático para abrirlos a nuevos sentidos. De pronto vemos el parentesco sensorial, visual (mediante el color) entre los astros y el mar, nos propone trasladar la ley gravitacional al hacer poético y más precisamente al proceder analógico/metafórico, cuando palabras de isotopías diferentes se ven atraídas unas a otras. En la poetización de la ley científica se encuentra el punto de contacto que va a ser productor de

---

Newton. Pero prefiero que se pronuncie en español porque alude a que es mi primer libro. Aunque también me gustó la palabra porque es un principio femenino.” En la entrevista “Colisión entre ciencia y poesía. Plática con Elisa Díaz Castelo, por José A. Rogerio Girón, <<https://tierraadentro.fondodeculturaeconomica.com/colision-entre-ciencia-y-poesia-platica-con-elisa-diaz-castelo/>>.

sentido, haciendo hincapié en la importancia de la forma y la descontextualización o desterritorialización del enunciado científico. El camino inverso a lo hecho en el primer epígrafe se hace en el epígrafe que abre la segunda sección:

*For all that moveth  
doth in change delight.*

[*Pues todo lo que se mueve  
se deleita en el cambio.*]

*The Faerie Queene (La reina de las hadas) Edmund Spenser.  
p. 51*

Estos versos del poema épico publicado por primera vez en 1590 del poeta inglés Edmund Spenser se asocian al subtítulo de la sección “Sobre el movimiento de los cuerpos” que, como lo dijimos, corresponde al nombre de uno de los libros (el primero) que componen *Principia mathematica*. En ese contacto o fricción con el tratado de física los versos se leen de otro modo, se ven contagiados por un valor axiomático. La operación a distancia de intercambio de características efectuada entre estos dos epígrafes puede trasladarse al plano metapoético casi como programa que concierne la *poesis* de *Principia*: un hacer en que ciencia y poesía son dos cuerpos *a priori* extraños que se atraen.

A lo largo del libro las diferentes ciencias se convierten en médiums reveladores de lo existencial. Pero no solamente pues en las interacciones provocadas se desestabilizan, se cuestionan los elementos definitorios de la ciencia y de la poesía como lo muestra ya el poema que abre *Principia*, titulado “Escoliosis” y que gira en torno a esta dolencia que aqueja a la hablante y sujeto. Se signa desde el comienzo la irrupción de una terminología, la médica, *a priori* en las antípodas de lo poético, con el nombre de esa afección física que se define en el diccionario como “desviación de la columna vertebral con convexidad lateral”. Se enuncia a su vez la necesidad de hablar (de hacer poesía) desde el cuerpo, con el cuerpo. Ello, por un lado, cuestiona el lugar de objeto, de mero organismo fisiológico observable

y describible que la ciencia, más precisamente la medicina y la biología, asignan al cuerpo y, por otro lado, al hacer del cuerpo el centro se activa “la rebelión contra la escritura” o sea contra la abstracción y convención propias del lenguaje. Elisa Díaz Castelo parece seguir la consigna del poeta francés Bernard Noël de que “el cuerpo deba recordarse sin cesar en la escritura”<sup>13</sup>. La poesía en “E scoliosis” se plantea como ese trabajo que pone de relieve la inadecuación de las palabras a los cuerpos, la “altercación entre la lengua y lo real” y a la vez expresa el deseo absoluto, propio de la poesía de “resarcir el defecto de los signos desposeídos de todo peso carnal”<sup>14</sup>. “E scoliosis” como poema inaugural de *Principia* reivindica una lengua trabajada por esta imposible pasión.

El cuerpo no es un dato empírico sino que materializa el acto de escribir que va tomando forma ante nosotros. Ello viene determinado por la escoliosis sufrida por la hablante y sujeto, afección física que aparece como punto de arranque, hecho que marca no solo la vida sino la escritura:

*En la búsqueda de la forma,  
se me distrajo el cuerpo. Es eso,  
nada más, asimetría.  
La leve errata vertebral,  
el calibre óseo,  
la rotación espinada. Es el hueso  
mal conjugado.  
Es una forma de decir  
que a los doce años  
ya se ha cansado el cuerpo,  
que le pesa el aire  
y su gravedad es otra.*

---

13 Citado por Miguel Casado, en “Trilce como habla, notas de lectura”, en *César Vallejo, la poesía como vivencia de nuestro tiempo*, ed. José Ignacio Padilla, <[https://lapoesiacomovivenciadenuuestrotiempo.wordpress.com/2015/04/12/miguel-casado-trilce-como-habla-notas-de-lectura/#\\_ftn3](https://lapoesiacomovivenciadenuuestrotiempo.wordpress.com/2015/04/12/miguel-casado-trilce-como-habla-notas-de-lectura/#_ftn3)>.

14 Christian Prigent, *Lincontenable*, op. cit., p. 31.

*Es la puntería errada de mis huesos,  
 la desviada flecha.  
 No es lo que debiera, mi esqueleto  
 quiso escapar un poco  
 de sí mismo. Se le dice escoliosis  
 a esa migración de vértebras,  
 a estos goznes mal nacidos,  
 hueso ambiguo.  
 A esa espina  
 dorsal  
 bien enterrada.  
 A los doce años se me desdijo el cuerpo.  
 Porque árbol que crece torcido, nunca.  
 Porque mis huesos desconocen  
 el alivio  
 de la línea,  
 su perfección geométrica.  
 Me creció adentro una curva,  
 una onda,  
 un giro  
 de retorcido nombre: escoliosis.  
 Como si a la mitad del crecimiento  
 dijera de pronto el cuerpo mejor no,  
 olvídale, quiero crecer para abajo,  
 hacia la tierra. Como si en mi esqueleto  
 me dudara la vida, asimétrica,  
 desfasada de anclas o caderas,  
 mascarón desviado, recalante.  
 Mi columna esboza una pregunta blanca  
 que no sé responder. Y en esta parábola de hueso.  
 De esta pendiente equivocada. De lo que creció  
 chueco, de lado, para adentro.  
 Se me desfasan  
 el alma  
 y los rincones. Mi cuerpo:  
 perfectamente alineado desde entonces  
 con el deseo de morir y de seguir viviendo.*

*Si las vértebras, si la osamenta quiere, se desvive,  
 rota por no dejar el suelo, si se quiere volver  
 o se retorna, retoño dulce de la tierra rancia,  
 deseo aberrante de dejar de nacer  
 pronto, de pronto, con la malnacida duda  
 esbozada en bajo la piel, reptante. Tengo adentro  
 una serpiente blanca, un río, un manso  
 desnivel, un arrecife,  
 un reflejo de luna que tiembla, una banqueta  
 vencida por un árbol. Paralelamente. No es eso  
 no es  
 eso  
 no  
 eso no,  
 no es ahí, donde ahí acaba,  
 donde empieza el dolor empieza el cuerpo.  
 Si se duele, si tiembla, al acostarse  
 un dolor con sordina, un daltónico dolor vago,  
 si el agua tibia y la natación, si la faja  
 como hueso externo, cuerpo volteado,  
 si los factores de riesgo y el desuso,  
 si el deslave de huesos. Es minúsculo  
 el grado de equivocación, cuyo ángulo.  
 A los doce años se me desdijo el cuerpo,  
 lo que era tronco quiso ser raíz.  
 Es eso, el cuarto menguante,  
 la palabra espina, la otra que se curva  
 al fondo: escoliosis. Es el cuerpo  
 que me ha dicho que no.  
 p. 9-12*

El poema une inextricablemente experiencia sensitiva y verbal, pero la elección de la dolencia física que aqueja al yo no es anodina, afecta la columna vertebral, focalizando nuestra atención en la parte corporal estructurante por excelencia, lo que nos lleva a verla como sinécdote potenciadora del valor y sentido del cuerpo, o sea como una estructura que a su vez estructura el mundo de la vida, tal como

lo postula la fenomenología de Maurice Merleau Ponty<sup>15</sup>. El poema, en ese sentido, se despliega en un ir y venir entre el yo y su interioridad (su subjetividad, su imaginario, su memoria) y la ocupación del espacio, del mundo, del tiempo por ese “cuerpo propio”. Es una *poiesis* no del cuerpo sino de la experiencia del cuerpo, del cuerpo vivido y para ello se despliegan diversos recursos que crean pasajes a fin de que el cuerpo no aparezca desde un mimetismo representacional de la vivencia corporal sino como energía que penetra el enunciado y lo anima. Se establece un vaivén verbal de pertenencia y puesta a distancia del yo en su cuerpo como el que percibe y es percibido a la vez, lo que se hace manifiesto mediante el uso de los pronombres y los posesivos de primera persona (“mis huesos”, “mi esqueleto”) en alternancia con una denominación más bien neutra “el cuerpo” que resuena de manera repetida e invade el espacio del poema, autonomizando lo corporal mediante el artículo definido, para reconocerlo en su profundo poder, lejos de la reducción a una simple envoltura material doblegada por la conciencia pensante, lo cual nos recuerda a Nietzsche y a su defensa del cuerpo como poseedor de un saber mayor que el del pensamiento<sup>16</sup>. Pero sería un error pensar que Elisa Díaz Castelo se complace en una exaltación del cuerpo, la dolencia de la escoliosis que articula el poema nos recuerda algunas reflexiones de Michel Foucault en su conferencia titulada “Le corps utopique” (El cuerpo utópico) de 1966:

[...]

*Mon corps, topie impitoyable. Et si, par bonheur, je vivais avec lui dans une sorte de familiarité usée, comme avec une ombre, comme avec ces choses de tous les jours que finalement je ne vois plus et que la vie a passées à la grisaille ; comme avec ces cheminées, ces toits qui moutonnent chaque soir devant ma fenêtre ? Mais tous les matins,*

15 En particular en *Phénoménologie de la perception*, Paris, NRF, Gallimard, 1945.

16 Con Nietzsche cambia la perspectiva filosófica al deconstruir el dualismo alma/cuerpo y cuando critica la desvalorización del cuerpo, este va a ser exaltado, colocado en lugar central, se ve en particular en *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, 1883.

*même présence, même blessure ; sous mes yeux se dessine l'inévitable image qu'impose le miroir : visage maigre, épaules voutées, regard myope, plus de cheveux, vraiment pas beau. Et c'est dans cette vilaine coquille de ma tête, dans cette cage que je n'aime pas, qu'il va falloir me montrer et me promener ; à travers cette grille qu'il faudra parler, regarder, être regardé ; sous cette peau, croupir. Mon corps, c'est le lieu sans recours auquel je suis condamné. Je pense, après tout, que c'est contre lui et pour l'effacer qu'on a fait naître toutes ces utopies. [...]*<sup>17</sup>

La definición de nuestro cuerpo como *topos*, inevitable lugar al que estamos condenados, suerte de cárcel que conlleva un deseo de liberación parece resonar en los versos de “Escoliosis”. La vertebración del poema mediante la escoliosis plantea el cuerpo desde la imperfección y la dolencia, “donde empieza el dolor empieza el cuerpo.” agudizándose la experiencia del cuerpo. Más que representarla, es registrada desde las acciones de la cotidianeidad mediante una lengua que se expresa como viva, impregnada de oralidad, extremadamente sensorial y que asume una sintaxis entrecortada, con una puntuación que interrumpe o cercena y un uso significativo del encabalgamiento. La palabra se materializa así, se hace cuerpo, en una producción de enunciados torcidos, tortuosos, trancos que remedan la dolencia. La aspiración a acortar la distancia entre cuerpo y lenguaje se manifiesta asimismo en la forma visual del texto. Este se muestra como un cuerpo, remeda el cuerpo de la hablante, se hace a su imagen y semejanza, dibuja en su extensión, en la alternancia de versos cortos (en su mayoría) y versos largos, la forma de una columna vertebral que no es homogénea, armónica, recta, sino más bien forma que se retuerce y se endereza, y se va constituyendo así en la lectura descendente que hacemos.

Si bien el dolor es articulador, actúa como aguda vivencia de lo físico, no falta el humor como antídoto y manera de mantener el *pathos* a distancia sin por ello soslayar las grandes angustias existenciales

---

17 Michel Foucault, “Le corps utopique”, dans *Le corps utopique, les hétérotopies*, Nouvelles éditions Lignes, 2009, p. 10.

puesto que desde la experiencia del yo encarnado, se entrelazan dolor físico y existencial, límites anatómicos que remiten a otros metafísicos como el sentido de la vida, la finitud humana y la experiencia de la muerte. Con “E scoliosis” poema que abre la obra se establece una palabra arraigada en la propia realidad fisiológica, partiendo de ella para hablar a su vez de todo aquello que la rebasa. La auscultación poética que efectúa Elisa Díaz Castelo adopta el rigor de la observación científica pero desposeyéndola de su diferencia y superioridad originales. Puede como en el poema titulado “Instrucciones para realizar un experimento” jugar con la adopción del proceder científico, lo que saca el poema de sus casillas (el verso y el lirismo) y a la vez hace visible lo que la ciencia no puede aprehender como lo expresa su comienzo:

*I*

*Escoge una situación medular. [Por ejemplo, Querétaro a las cinco: el calor*

*incurable*

*brotó de las banquetas, los niños se queman cuando caen de rodillas.*

*Las horas rotas por la campana de la iglesia.*

*Por ejemplo, son las cuatro de la mañana,*

*el calor no anochece. Escuchas a tu madre susurrar en el cuarto de junto.*

*Una voz que narra la oscuridad.]*

*p. 29*

La relación entre ciencia y poesía no se plantea como disputa, Elisa Díaz Castelo establece puentes entre una y otra, haciendo de la imaginación y el asombro los denominadores comunes que transforman nuestra percepción y mirada. Así por ejemplo la fría tecnología médica permite en el poema “Radiografías” recuperar el asombro infantil ante el cuerpo y su interior:

*II*

*De niña, colocaba una mano frente a la linterna  
para mirarme el cuerpo a contraluz y rojo*

*encarnizado, denso y rutilante  
como imagino el plasma. Me parecía  
que al envés del cuerpo lo habitaban  
elementos extraños y luminosos.  
Por supuesto, era la sangre, atravesada  
por la luz, me lo dijo mi padre, y aparte  
se me transparentaba la piel y me dio pena  
no haber sabido antes que cargamos  
cinco litros de sangre y tantos huesos y más dientes  
de los que caben en la boca.*

*Ahora, tocada  
por el diámetro del cañón,  
imagino mi cuerpo encendido  
como una alberca en la noche.  
Sólo entonces, con la luz adentro,  
adquiere forma el agua, se sostiene a sí misma  
es algo más que vidrio disuelto.  
Quizá solamente visto,  
desgranado en vericuetos y órganos, el cuerpo  
existe plenamente.  
p. 20-21*

Podríamos evocar asimismo el poema “Caída” que vuelve a Newton y a la teoría de la gravedad para entrelazar caídas reales y figuradas del cuerpo propio y de los cuerpos celestes y terrenales. Y también “Puntos de Lagrange” que juega con la enunciación de esas leyes y su “aplicación” a las incertidumbres existenciales, o “Escala de Richter” que explora la imposible medición de la magnitud del encuentro amoroso, y finalmente “Mapa de cuerpos invisibles” que se remite a la inmensidad cósmica y ausculta las estrellas nonatas e invisibles para viajar dentro del cuerpo propio y la fantasía femenina de concepción.

La potencia analógica le permite a Elisa Díaz Castelo invalidar las fronteras entrelazando verdad científica y verdad subjetiva/afectiva. Un ejemplo de ello es el poema “Agujero negro” que parte del

fenómeno astronómico del mismo nombre<sup>18</sup> para verbalizar la experiencia de la pérdida y de la muerte de un ser viviente querido y cercano como el perro de la casa y de la infancia:

*Ahí estaba  
el cadáver del perro  
en el centro del jardín.  
Nos esperó su muerte  
las dos noches, brillando de sed  
bajo la luz inútil de la luna.  
Imagino la escena desde la ventana,  
la lenta transformación del cuerpo  
en materia, en hueso, en aire  
venenoso. Mis ojos  
sobre su lenta huida de sí mismo,  
implosión de estrella diminuta,  
agujero negro en el corazón  
del pasto [...]  
p. 17*

Elisa Díaz Castelo poetiza una experiencia vivida como devastadora cuya intensidad solo puede decirse desde ese fenómeno de desaparición de un astro que en esa muerte aspira todo a su paso incluso la luz. A partir de la denominación “agujero negro”, plurivalente, crea una suerte de vértigo poético al acercar lo cósmico, inabarcable e infinito a lo doméstico, terrenal, finito. La experiencia de la muerte que es lo impensado e inaceptable por excelencia intenta ser dicha, formulada desde la materia, se hace hincapié en los efectos de descomposición y se juega con el referente terreno y material del

---

18 Los agujeros negros son los restos fríos de antiguas estrellas, tan densas que ninguna partícula material, ni siquiera la luz, es capaz de escapar a su poderosa fuerza gravitatoria. Mientras muchas estrellas acaban convertidas en enanas blancas o estrellas de neutrones, los agujeros negros representan la última fase en la evolución de enormes estrellas que fueron al menos de 10 a 15 veces más grandes que nuestro sol. <<https://www.nationalgeographic.es/espacio/agujeros-negros>>.

término “agujero” aludiendo a la tierra cavada a la vez que el adjetivo “negro” señala el pasaje a lo oscuro e inconocible. La experiencia de la muerte del perro es reveladora, despierta la conciencia propia del sujeto acerca del paso del tiempo, de la vida como camino inexorable hacia la muerte, ese cuerpo de perro enterrado en el jardín se transforma en una suerte de brújula de esa conciencia, como agujero negro en el sentido de una “fuerza gravitatoria”:

[...]  
*Abí, en el centro del jardín, empezó el mundo:  
 me mostró el perro su destiempo, su hundirse  
 en sí mismo y el acto a voz en cuello  
 de la muerte. Desde entonces  
 gira mi vida rigurosa, mis días en ciernes  
 espirales, en torno al sitio exacto  
 de su cuerpo. Y éste se traga mi pasado,  
 devora días y obras,  
 el jardín y su casa que hace años no existen,  
 las comidas de domingo,  
 el piano desdentado y la abuela  
 sentada al tocador con sus perfumes,  
 cada frasco, cada olor ennegrecido,  
 la vajilla suspendida, girando  
 ante la gravedad enorme de ese centro,  
 en el que se desliza sin luz toda mi vida  
 y las horas y días que se han ido  
 y los años que me faltan  
 para siempre.*  
 p. 18

La fecunda explotación de la potencia metafórica —el fenómeno astronómico del agujero negro como revelador existencial— abre a otros procedimientos generadores de sentido, como la metonimia ya que el perro y su muerte que pertenecen al espacio (u órbita) familiar suscitan una cadena de asociaciones que afectan al sujeto, su vida, su infancia, su pasado, los espacios, los objetos y los seres queridos.

Con este primer libro, Elisa Díaz Castelo, en su manera de traer la ciencia de vuelta a nuestra vida diaria en fricción con los afectos y la subjetividad, al tratar la ciencia y la poesía como cuerpos que más que oponerse, se atraen apoyándose en la potencia de la analogía, plantea la escritura como un trabajo activo (o “vivo” según Thélot). El franquear o romper los marcos y separaciones (entre las disciplinas pero también entre los géneros, entre el verso y la prosa, la narratividad y el lirismo...) corresponde a ese designio de encontrar y encontrarse en una lengua *excéntrica* que huye de los discursos fijos/coagulados, lo que la lleva a su vez a interesarse en las zonas intersticiales. Es lo que efectúa en su segundo poemario.

*EL REINO DE LO NO LINEAL: LO QUE NO PUEDE DECIR LA CIENCIA*

*El reino de lo no lineal*<sup>19</sup> publicado en 2020 se centra en la vida y la muerte, más precisamente en el tránsito, el paso de uno a otro, o sea, intenta una exploración de lo que, por definición no puede ser conocible ni formulado. Es una palabra que obra en lo que está en medio: eso que desconocemos y sobre lo cual la ciencia no puede decir nada y ello es quizás lo que es motor de escritura como lo sugiere el título del libro. Este está compuesto de dos palabras “reino” y “lo no lineal” que pertenecen al discurso científico. “Reino” alude a un orden, a una subdivisión de seres naturales, es, por ende, una categoría taxonómica. “No lineal” remite a cierto tipo de fenómenos estudiados por la física y las matemáticas; en diversas ramas de las ciencias la no linealidad es la responsable de comportamientos complejos y, frecuentemente, impredecibles o caóticos (en la naturaleza los tsunamis, por ejemplo). Elisa Díaz Castelo juega con estos conceptos que extirpa de su contexto científico de origen para llevarlos al terreno de la experiencia humana y más precisamente para examinar el paso de la vida a la muerte, vivido en nuestras sociedades actuales como ruptura absoluta, sin solución de continuidad,

---

19 Las citas de este poemario proceden de la edición del Fondo de Cultura Económica, México, 2020.

invitándonos a imaginar con ella zonas liminares. Obviamente este título por la plurivalencia sémica de las palabras que lo componen puede (debe) ser leído también desde su dimensión metapoética y una concepción determinada del quehacer poético como aquello que se sale de las líneas, se sitúa en lo discontinuo, que sube a las alturas y se sumerge en las profundidades.

*El reino de lo no lineal* está compuesto de dos secciones. La primera, titulada “vuelta” se presenta como un contrapíe a la ley biológica para la cual la muerte es el punto de no retorno, el fin de todo. La segunda, “ida”, al llegar después de “vuelta” contraría la lógica del desplazamiento. Ambas en sus títulos se sitúan en el ámbito del movimiento, zona del tránsito entre vida y muerte: volver de la muerte e ir hacia ella.

Como en el primer libro, los epígrafes son paratextos significativos que ofrecen claves de lectura. La primera sección se abre de la siguiente manera:

*Y habiendo dicho esto, clamó a gran voz: ¡Lázaro, ven fuera! Y el que había muerto salió, atadas las manos y los pies con vendas, y el rostro envuelto en un sudario. Jesús les dijo: Desatadle, y dejadle ir.*  
Juan 11:43-44

*Mas desperté del dulce desconcierto;  
y vi que estuve vivo con la muerte,  
y vi que con la vida estaba muerto.*  
Francisco de Quevedo

*Estábamos muertos y podíamos respirar.*  
Paul Celan  
p. 13

El personaje bíblico de Lázaro desde el acto milagroso de una vuelta a la vida tras la muerte, hace posible la figuración del tránsito entre vida y muerte. Sin embargo, como lo matizan las otras dos citas, no se trata simplemente de retornar de la muerte o de revivir, acción que si bien subvierte la ley biológica separa muerte de vida. Los versos de Quevedo recuerdan la conciencia barroca de que la vida

no es plenitud, de que la muerte se anida en la vida y esta no es más que tránsito hacia la muerte (*memento mori*), las palabras de Celan proferidas tras el holocausto dan cuenta de la manera en que los supervivientes del exterminio de los judíos por parte de los nazis nunca pudieron volver realmente a la vida. Son citas que abren y complejizan el objeto que anima el poemario.

Elisa Díaz Castelo en los diez monólogos (la mayoría en verso) de esta primera sección identifica los personajes que toman la palabra como “lázaros que mueren y reviven”<sup>20</sup>, rememorando la circunstancia de muerte, hablando desde ella: un hombre que se ahoga, una mujer que cae del quinto piso de un edificio, otra que está en la mesa de operaciones, figurando muertes por accidente, por enfermedad, por voluntad propia. Estos monólogos hacen pensar en otros textos anteriores de personajes que nos hablan desde la muerte y nos cuentan su historia (su vida) como *Spoon River anthology* de Edgar Lee Masters (1915) o la sección VII “La tierra se llama Juan” de *Canto General* (1950), de Pablo Neruda componiendo una tradición de voces que vienen de ultratumba. En “vuelta” del *Reino de lo no lineal*, si bien son personajes que identificamos de diferentes edades, oficios y procedencias, no se ven animados por lo que fueron sino por la experiencia del tránsito de la vida a la muerte. Son voces que aspiran a registrar eso que pone fin a lo que somos:

VII  
*Estuve muerta  
 lo que tarda*

---

20 “Pienso que hay un vínculo inherente entre nuestra noción de la identidad y la experiencia de la muerte y de la finalidad de la vida; del hecho de que la vida es finita. Me interesaba mucho investigar ese vínculo. Y, también, en *El reino de lo no lineal* estaba ensayando mi propia aproximación a la muerte a través de una serie de personajes, los Lázaros, que mueren y vuelven a la vida. Y ese ensayo es una forma de domesticar mi propia muerte, de imaginar y domesticar y entender mi propia muerte.” Entrevista con Elisa Díaz Castelo: “Es buen momento para crear cánones alternativos en la poesía” de José Juan de Ávila, <<https://www.milenio.com/cultura/laberinto/elisa-diaz-castelo-anos-compartir-escritos>>.

*una fruta  
en madurar.  
p. 29*

Los poemas buscan acercarse ese “acto siempre ajeno de morir” (I) como experiencia, pero para hacerlo solo tienen la lengua y la experiencia de la vida, como lo vemos ya en el primer poema del libro:

*I  
Vine a morir un día de alta mar en Aruba  
con las aletas y el esnórquel puestos.  
Supe que me moría. No hay peor dolor  
que el miedo, hay que decirlo.  
Por lo demás, no pude despedirme. Ni siquiera  
del cuerpo. De pronto siempre es tarde.  
Quise gritar pero el agua me calló la boca.  
Desde entonces en un oído escucho,  
aunque esté en el desierto, oleaje del Caribe.  
Y hasta mi nombre, Celso,  
se me ha salado un poco.  
[...]  
p. 15*

Aunque estemos ante lo fatal y definitivo se elimina, se neutraliza el pathos describiendo las circunstancias y objetos con palabras ordinarias, disecando los sentimientos y emociones; la familiaridad destaca la extrañeza y el desconcierto ante el límite, ante el fin de la vida, la experiencia es traducida en acciones, lo que aporta una concreción, insiste en su naturaleza de suceso; el habla del sujeto, su narración desdramatiza el destino fatal y la “vida” de ultratumba desde donde cuenta su experiencia sugiere que la muerte no es caída en la nada o desaparición sino transformación, vuelta a las materias originales, aquí representadas por el desierto y el mar, desde el cuerpo, mediante los sentidos.

La verbalización, sin embargo, no implica que se acepte la muerte, se despliegan diversas interrogaciones a lo largo de los poemas, en particular, ante lo inadmisibles e inaceptables que es:

IV

*La gente muere por costumbre.  
Por pura domesticación.  
Yo no creo en la muerte  
y mírenme: aquí estoy.*

*Me caí del quinto piso  
cuando lavaba vidrios en el centro  
y me negué a creer que moriría.  
Durante la caída  
no vi mi pasado sino mi futuro.  
Y aquí me tienen, un roble de ciudad,  
banqueta rota.  
Ya que no creo en la muerte  
ella no cree en mí  
tampoco.  
p. 24*

El verbo-acto de “creer” (su valor performativo) asociable a la fe y a las creencias religiosas genera una incongruencia reveladora de lo inaceptable. La muerte en principio no admite la acción de creer o no creer, pues simplemente es, se da; la muerte es suceso real definitivo. Esta incongruencia da cuenta de la imposible aceptación de la mortalidad que caracteriza a todo ser humano, la muerte propia, como nos lo recuerda Fernando Savater, “por mucho que la estadística sea concluyente y nuestro propio cuerpo no cese de darnos avisos inequívocos, nos parece a cada uno no mucho más que una conjetura, íntimamente poco verosímil”<sup>21</sup>. La narración por la que opta el poema mediante la voz de un empleado de limpieza que se expresa de manera aparentemente ordinaria destaca este sentimiento de inmortalidad que nos habita a todos por igual. Otro ejemplo que expresa la extrañeza constitutiva de la muerte se da en el poema VI cuando se trata de aprehender con las palabras el suceso de la muerte:

---

21 Fernando Savater, *La vida eterna*. Barcelona, Ariel, 2007, p. 52.

[...]

*Quiero decir que sé lo que es morir:  
una sequía que rompe la tierra con su puño.*

*Es lo opuesto a morder una manzana.*

*La muerte es mi nombre desdentado.*

*Es similar a tronarse los nudillos.*

*Digo lo que es morir pero mis palabras  
no dejan que el silencio las secunde.*

*Morir es hacer tripas del corazón,  
es taparse el dedo con un sol.*

*Quiero decir que sé lo que es la muerte.*

*Pero miento. [...]*

*p. 26*

El lenguaje no basta en su función denotativa, descriptiva, es preciso acudir a las imágenes y aquí se suceden de manera intensa, en un afán de alcanzar un sentido final, pero incluso las imágenes, las metáforas o analogías no logran ese cometido, queda inevitablemente fuera del lenguaje la experiencia de la muerte, como lo notifican las repeticiones infructuosas del verbo “decir”. Elisa Díaz Castelo intenta capturar esta imposibilidad de verbalización haciendo que la misma lengua se desquicie como sucede en el poema VII mediante el personaje de un profesor, cuyo dominio es el idioma:

*Él ya no es yo, desdibujado, terco  
en su autoridad de políglota.*

*Supo todas las lenguas y ahora  
no puede conjugar su propia vida.*

*La muerte es un idioma que ni el yo conoce.*

*Soy la tercera persona que se sostiene  
en la conjugación de su desgracia.*

*Morir es descalzarse de la lengua.*

*[...] p. 29*

En contrapunto con estas historias, en esta primera sección, cada uno de los monólogos viene seguido de un breve texto en prosa en torno a la “vida”; estos se presentan como entradas de diccionario o

enciclopedia, como definiciones del término “vida” pero que están ahí para mostrar la imposibilidad de formular una definición científica de la vida, de encasillarla como concepto, como se ve ya en la primera aparición de este dispositivo, tras el poema I:

*Vida: nombre femenino: una aguja en un pajar: cierta inclinación de la luz: vida: sustantivo: véase también: esto es vida: dicese de un pastel de chocolate: dicese de un cigarrillo después del sexo: vida: gestación: reproducción: óvulos: uñas en los fetos: vida: electro-cardiograma: declaración de amor: de impuestos: radiografía: hojas a contraluz: escribe un libro planta un árbol: etcétera: vida: etcétera contante y sonante: todo lo que olvidamos también:*

*p. 17*

Estas pseudo definiciones son poemas que integran todo tipo de discursos para expresar la imposibilidad de capturar el misterio que es la vida. Este efecto lo da la enumeración, la sucesión vertiginosa de enunciados que intentan alcanzar un sentido que siempre se escapa. Se echa mano a dichos populares, palabras de canciones, referencias literarias como por ejemplo en la segunda entrada la alusión a Calderón de la Barca y a su obra *La vida es sueño*:

*Vida: qué es: un frenesí: Calderón: una ilusión: también: órganos: organelos: y todo bien es pequeño: células: sus mitocondrias: y toda la vida es sueño: caldo primordial: Haldene: algo que empieza y que termina: este estado intermedio: sueños son: en fin: al buen entendedor: pocas palabras: ver muerte:*

*p. 19*

Entran en fricción los discursos *a priori* distantes y opuestos de la literatura y de la ciencia de manera aparentemente caótica pero que sugieren la heterogeneidad de la vida (lo material físico y lo metafísico, imaginario, inmaterial) así como la dificultad o imposibilidad de encerrarla y desentrañarla a partir de enunciados lógicos, racionales. Estos textos (que son poemas en prosa) entremezclan discursos que aparecen en contigüidad con palabras que aluden a experiencias y percepciones personales, dentro de un marco de tipo enciclopédico.

En primer lugar, la identificación de una entrada de diccionario con la palabra vida seguida de dos puntos y una definición lingüística primera. Lo notifica materialmente el uso de los dos puntos, signo de puntuación propio de los diccionarios y definiciones, que vehicula la intención de explicación, de equivalencia, de certidumbre. Estos dispositivos propios del marco científico y enciclopédico se desquician. Elisa Díaz Castelo los emplea de manera compulsiva, intensiva para traducir la dificultad y la angustia de la dificultad de captar la pulsión vital, eso que nos anima, que no es un concepto captable, reducible a las definiciones científicas. Sucede lo mismo con ciertas fórmulas como “véase” o “ver” presentes en todas las pseudo definiciones y también la palabra “desambiguación” que aparece significativamente en el último texto:

*Vida: qué es: desambiguación: muerte: ver: el paciente no tiene signos vitales: el paciente midriasis: el paciente: colocar un espejo frente a la boca: a ojos vistas: espejo: espéculo: qué es la vida: dos cosas: vapor y reflejo:*  
p. 40

“Véase” y “desambiguación” son dos conceptos que no son anodinos pues destacan el proceso de búsqueda de claridad desde la razón, pero que en estos textos desencadenan un proceso imparable de palabras que remiten a otras palabras, al infinito, reflejando una voluntad de captación imposible de alcanzar. Se va expresando a través de este ejercicio que subvierte la efectividad del marco científico la imposibilidad de definir tanto la vida como la muerte, de dominarlas, se pone en tela de juicio mediante una poética lúdica el entendimiento como control y medida de lo que nos supera y escapa, por ello se presenta como texto clave el que viene después del poema/monólogo V y que se sitúa en el medio del conjunto:

*Vida: el reino de lo no lineal: Prigogine: de la autonomía del tiempo: también: la banqueta rota por las raíces de una acacia: la sintaxis inútil del desorden: el agua a contraluz: canto para sobrellevar la espera: Dickinson: teoría de los principios simples: enzimas: esporas: ribozomas: el amor desmedido de Dios por los escarabajos:*  
p. 25

Además de remitir al título del libro, como posible “definición” de vida, este texto mediante la alusión al filósofo, físico y químico ruso-belga Yllia Prigonine (1917-2003), busca dentro de la ciencia misma aquello que cuestiona su omnipotencia ya que Prigonine desarrolla la tesis de que la ciencia clásica considera preferentemente, entre los fenómenos observables, aquellos que son determinados y reversibles temporalmente. Sostiene que al centrarse en los fenómenos más simples, estables y equilibrados en el tiempo, la física clásica creó así la ilusión de una ciencia, de un universo globalmente intrínsecamente determinista cuando la experiencia cotidiana de la existencia humana contradice esta visión pues, entre el conjunto de fenómenos observables del universo, estos fenómenos determinados e inmutables, proyectables por una misma ley en la infinitud del tiempo, pasado o futuro, parecen ser más bien una excepción, y si no en física, al menos de manera más general en la ciencia. La poesía que propone Elisa Díaz Castelo a través de textos como este, no solo socava la doxa científica desde adentro sino que desde un trabajo del lenguaje mismo, en las fricciones entre imaginarios y discursos, la desarticulación de una sintaxis y su función ordenadora hace que emerja, que se capte la vida en su heterogeneidad, sentimiento, percepción, pensamiento.

La *poiesis* de Elisa Díaz Castelo se genera en contactos e hibridaciones entre las palabras y los discursos como se ve dentro de las pseudo definiciones de “vida” pero el sentido emerge asimismo de los frotamientos entre los monólogos y estos textos, se generan efectos entre las voces de los “lázaros” que emergen desde una identidad definida, humana, personal pues el “yo” se expresa en su subjetividad y singularidad y los enunciados *a priori* impersonales y objetivos de las definiciones. Pero también, según la poeta, estos textos tenían que estar ahí como contrapuntos vitales frente a la omnipresencia de la muerte<sup>22</sup>. La opción de la alternancia entre monólogos

---

22 Entrevista con Elisa Díaz Castelo: “Es buen momento para crear cánones alternativos en la poesía” de José Juan de Ávila. <<https://www.milenio.com/cultura/laberinto/elisa-diaz-castelo-anos-compartir-escritos>>.

y pseudo definiciones expresa la predilección por las zonas liminales que remiten a “eso” que se da entre vida y muerte.

Siguiendo una lógica similar se articulan la primera y la segunda sección. Esta última, titulada “ida” propone una serie de 17 poemas en los cuales, en lugar de la mezcla de voces y sujetos mayormente indeterminados de la primera parte, encontramos una voz única: la de Orfelía, nombre creado de la combinación de Orfeo y Ofelia, personajes literarios y poéticos icónicos vinculados con el tema y la experiencia de la muerte y del amor: Orfeo, aquel que desciende al inframundo en busca de su amada Eurídice, y Ofelia, hija de Polonio, hermana de Laertes y enamorada desquiciada del Príncipe Hamlet que muere en las aguas de un río.

Orfelía es una joven mostrada en su vida cotidiana, lo cual es explicitado por los títulos de los poemas, que se construyen bajo un mismo esquema descriptivo y documental bastante alejado de lo considerado como poético pues dejan simple constancia de las actividades o actos habituales del personaje: “Orfelía no encuentra un comprobante de domicilio”, “Orfelía visita al médico”, “Orfelía aguanta la respiración en la tina”, “Orfelía lee a Virgilio”, “Orfelía escoge fruta en el mercado”, “Orfelía apunta lo que él subrayó en los libros”, “Orfelía borra viejas fotografías de su celular”, “Orfelía encuentra la garantía del refrigerador”, “Orfelía ve Planet Earth”, “Orfelía recae”, “Orfelía se pone la pijama”, “Orfelía termina de leer una novela”, “Orfelía limpia el clóset”. Mediante estos títulos (en mayúsculas) se puede identificar el medio sociocultural de un personaje femenino joven, urbano, cultivado, que nos es contemporáneo por el uso de las nuevas tecnologías de comunicación, así como sus gustos, sus relaciones afectivas y sus estados anímicos y físicos. Si los títulos de los poemas establecen la distancia de lo meramente informativo, los poemas al contrario son asumidos por la voz de Orfelía en primera persona y en ellos se registran sentires y experiencias en que la muerte penetra la vida. El desfase entre título y cuerpo del poema crea una zona intersticial, una zona de tránsito en que trabaja la palabra creando fricciones y cruces entre lo ordinario y lo existencial, estos construyen una poética que aspira a dar cuenta del “reino de lo no lineal” y para ello Elisa Díaz Castelo genera constantemente no solo entre títulos y cuerpo del poema, sino

también en el poema mismo, una circulación en términos de dicciones e imaginarios: lo conversacional cohabita con lo lírico, la narratividad y prosaísmo con el poema en verso, la alta cultura con la cultura de masas, referencias clásicas y posmodernas, de modo que Orfelia puede leer *Las metamorfosis* de Ovidio o *La Eneida* de Virgilio y ver un documental de Planet Earth o consultar Wikipedia; dialoga con Perséfone y aguanta la respiración en la tina o va a ir al mercado a comprar fruta...

En esta segunda sección, no estamos ya ante una exploración del suceso de la muerte como en la primera, que hablaba desde la zona de paso entre vida y muerte, sino que nos situamos en la vida de este personaje. Paradójicamente, como ya lo habíamos observado, esta sección se titula “ida” y se presenta después de “vuelta”, el movimiento sugerido por el título puede leerse en ese sentido como la visibilización de las pulsiones tanáticas, un ir, un verse atraído por la muerte estando en vida. Las situaciones cotidianas enunciadas por los títulos se ven atravesadas por una aguda conciencia relacionada con diferentes formas de pérdida vividas por el personaje: sobre todo separación y fractura amorosas y deseos frustrados, irrealizados. A lo largo de los poemas, la voz de Orfelia rememora desde la conciencia de un paso del tiempo destructor, le habla a un “tú” que ya no está y que podemos identificar como el ser amado, con el cual el “yo” compartió un tiempo de plenitud, un proyecto de vida:

*ORFELIA BORRA VIEJAS FOTOGRAFÍAS DE SU CELULAR*

*Ya terminó el viaje: jardín de erizos,  
piedras contra el agua, marea y estría,  
el artilugio diario de los atardeceres,  
cosas que aseguramos  
no olvidar nunca,  
el sabor de la sal y su intemperie, el mar,  
sábana sin sueño que dobla y desdobra  
sus esquinas, tu piel contra la mía,  
las cabañas de Mario, su guitarra  
y canciones. Era la última noche.*

*El mundo era un acorde pulsado  
justo a tiempo. La música redondeaba  
las cifras inexactas de nuestros cuerpos  
y el hambre del mar. Lo sabíamos bien.  
Yo miraba la sombra de la voz,  
que es el cuerpo. Tú, la frente  
contra mi hombro, aferrabas  
mi mano entre las tuyas como un niño:  
la felicidad y su envés  
de desamparo.*

*Es cierto. Ya para siempre  
es tarde en esa tarde.  
Es lógico colegir que el sitio  
en el que estuvimos existe todavía,  
aunque nosotros no  
o no de la misma forma.  
[...]  
p. 57*

El sujeto parece estar en la imposibilidad de hacer el duelo, entendido en términos freudianos como proceso psíquico que se pone en marcha ante la pérdida de un objeto significativo. Aquí, no una persona que muere, sino una relación amorosa que se acaba. A lo largo de los poemas se constata que el yo no puede retirar progresivamente la carga afectiva (libido) puesta en el objeto perdido y volcarla a otros objetos o a la propia vida. La relación con el pasado es central en los poemas como lo notifican los epígrafes de esta segunda sección:

*Si se pudrió la fruta  
que ya no nos persiga su fragancia.  
Rosario Castellanos*

*una vez al año, tengo piedad,  
me permito descender a donde he vivido y luego,  
mano sobre mano, me levanto de nuevo.  
Sharon Olds*

εντροπαλιζομενη: *así es como Homero dijo que Andrómaca se alejó después de separarse de Héctor, “miraba hacia atrás con frecuencia”.*

*Anne Carson*

*p. 43*

Se da una vuelta a lo vivido, a un pasado considerado como un tiempo feliz, pleno pero perdido en el presente y del que el “yo” no puede desprenderse. Los epígrafes insisten en un presente atado al pasado, sin proyección o futuro. La melancolía que afecta a la hablante no solo procede de lo perdido, tiempo de plenitud, completitud con la persona amada, sino también se efectúa un balance de “la vida no vivida”, de aquello que no pudo ser, como se formula en algunos poemas y en particular en el último:

*ORFELIA LIMPIA EL CLÓSET*

*Aún tengo en el clóset el vestido  
de novia sin usar y no sé dónde  
comprar la naftalina. Esto es algo  
que me preocupa últimamente.  
Para empezar, me inquieta  
no conocer el olor de alquitrán blanco.  
No tengo ese recuerdo, ninguna abuela  
se desvivía en recorrer con manos maceradas  
sus primeros motivos, esos días  
en los que sí vivía de a deveras, años  
traducidos a tela, encaje, dobladillos.  
Y ahora más que nunca me duele  
todo lo que no tuve y al no tener  
no será recordado. [...]*

*p. 67*

El acto de limpiar el clóset que cierra el poemario y la sección hace de ese habitáculo casero en que se guarda la ropa, un lugar que análogicamente remite a una espacialización de lo íntimo y que se pone al descubierto. Si bien la imposibilidad de aceptación de la pérdida

conduce al sujeto a un estado de melancolía los poemas nos sugieren en la energía que transmiten, en la creatividad del verbo, en la vivificación de lo poético efectuada mediante la mezcla de discursos, modalidades, registros así como en la fuerza de las imágenes que alían lo doméstico y lo existencial, lo material y lo metafísico, lo sensorial y lo sentimental, que desde la palabra se está haciendo un trabajo, la búsqueda de una nueva posición subjetiva frente a esa falta, un trabajo vivo en el sentido que le permite a la hablante no perderse. El desfase entre el título del poema que objetiva el personaje y el cuerpo del mismo en que se expresa el yo en su plena subjetividad le otorga a la toma de palabra un peso especial, puede pensarse en una verbalización que podría ser sanadora. El yo se ve sumergido por la pulsión tanática (la depresión, el duelo imposible) pero la palabra, la poesía la arraiga en la vida. Se trata de esa subjetividad que para J. Thélot fundamenta el trabajo vivo de la poesía, “subjetividad de los individuos en vida”, “subjetividad actuante, emprendedora y resistente”<sup>23</sup>.

En tensión con los poemas en verso están los que se presentan en prosa que registran las tres citas médicas de Orfelía. “Orfelía visita al médico”, “segunda consulta” y “Orfelía recae”, estos parecen sugerir que la ciencia nada puede (¿a diferencia de la poesía?) ante el estado de Orfelía, ante ese dolor del alma y del corazón:

*Todos los dioses usan batas blancas. Mañana es tarde. A esto te referías cuando me dijiste que las tiendas están abiertas las veinticuatro horas. A esto te referías cuando me dijiste que había que ir muy lejos. Mi voz es un animal todavía tibio. El lugar donde aquí. La paciente muestra pocos signos de lucidez. Escúchenme. Mi dolor está en otro idioma. [...]*

*“Orfelía visita al médico”, p. 47.*

*Los síntomas son los mismos, pero el dolor es otro. Los doctores son pálidos y apenas. Les digo que puse el corazón a hervir y todavía, les digo que, sin sangre, el corazón es blanco. Ellos hacen una mueca y me dicen que no creen en las metáforas y esa palabra es anticuada y*

---

23 Mi traducción, en Jérôme Thélot, *Le travail vivant de la poésie*, op. cit., p. 77.

*por qué repetirla. Se impacientan. Cacofonías, dicen. [...] Gradúo mi dolor del uno al diez y lo describo. Es punzante, es sordo, es sostenido. El cuerpo: esta sorprendente bolsa de cuero. A veces es casi el fin del mundo. Les pido que me lo devuelvan. La paciente no tiene claros los límites entre volar y caer. Se realizó radiografía torácica, la paciente no está en ningún sitio. Me preguntan: Cuándo puede volver. Puede volver, preguntan.*

“Segunda consulta”, p. 53.

*Habrá que ir muy lejos y esperar muchas horas, pero valdrá la pena porque el doctor sabe cómo termina la película. El doctor sabe cómo termina la película, pero ha olvidado los nombres de los protagonistas. Habrá que ir muy lejos y el cielo está abollado y la naturaleza muerta. Si no me lo regresan me quedo aquí y me como los nombres de las flores. El doctor opera en el infinitivo, hace una incisión lateral al verbo, recupera el tejido del artículo. Conoce los nombres de mis huesos y las cosas que el cuerpo ha hecho conmigo. Me podría detallar sus síntomas. Pregunta. La luna escupe sobre el cadáver del perro. Soy feliz. Soy el material de limpieza. Soy el tercer pasillo a la izquierda. Soy vuelta pronto. Soy no hay nadie. El doctor atraviesa la infraestructura. Mi dolor ha tenido malas calificaciones. Mi dolor toma por asalto la estética vacía. [...]*

“Orfelia recae”, p. 64.

La opción de la prosa en estos textos nos lleva a diferenciarlos de los otros poemas, aunque sea siempre la misma voz, la hablante se ve sacada de su habitat de intimidad y confrontada a la realidad de la medicina y de los médicos que intentan curarla sin éxito. Como un diálogo de sordos aparecen el idioma del dolor personal, subjetivo, y el idioma de la ciencia.

*El reino de lo no lineal* confirma lo que *Principia* propone, o sea, un lenguaje poético proteico que prosigue en ese diálogo paradójico de la poesía con la ciencia: si en *Principia* se hacían visibles los vasos comunicantes entre uno y otro desde el trabajo analógico, en *El reino de lo no lineal* se muestran los límites de la ciencia y de una palabra axiomática cuando se ingresa en el territorio de lo inconocible, como el del paso de la vida a la muerte, o cuando la vida pierde

su sentido y el sujeto se ve sumergido por una pulsión de muerte. Con estos dos libros Elisa Díaz Castelo desactiva esa hostilidad nativa de lo poético para con las ciencias sin hacer de la palabra una palabra cientista, al contrario, las despoja de su poder de verdad y las acerca a nuestra vida cotidiana. Si bien la autora es hija o nieta de los tiempos modernos y posmodernos dominados por los esquemas y ontologías científicos y tecnológicos y no reniega de ello, hace de la poesía su centro, su foco de conocimiento y de revelación pero la *poeisis* que practica no hace del lenguaje poético un fortín sino un lugar permeable y que se vivifica en el contacto con las voces y discursos del mundo.

DIÁLOGO SOBRE LA RESILIENCIA DEL TIRANO COMO PERSONAJE:  
FRANCISCO AYALA Y JORGE ZALAMEA

---

*Ernesto Mächler Tobar*

UPJV - CEHA



*Todos los pueblos tuvieron sus poetas de profecía,  
íntimamente ligados a su vida espiritual  
y a sus concepciones religiosas.  
Pero ninguno de ellos fue conformista  
ni aceptó el yugo dorado o el cepo cruel  
de los poderosos de su tiempo.*  
Jorge ZALAMEA<sup>1</sup>

*No invocaría la irreverencia como sistema,  
pero confieso que no me disgustan los irreverentes.*  
Ramon VINYES<sup>2</sup>

¡Siembra el terror y despreocúpate de la oposición! Tal vez esta síntesis del credo central de los dictadores aclare la sangrienta permanencia de estos en el poder. Y con ello, el interés renovado de los escritores por oponerse a ellos, fascinados como moscas que huelen el

---

1 Jorge Zalamea, *Poesía ignorada y olvidada*, Bogotá, Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, Procultura & Presidencia de la República, 1986, p. 128.

2 Artículo publicado en 1946 en *El Mundo*, periódico de Barranquilla, citado en Jacques Gilard, «Ramon Vinyes o la fecunda irreverencia. De Barcelona a Barranquilla», conferencia de 2005, *Els Marges*, N° 109, primavera 2006, Barcelona, p. 82.

hedor que aquellos dejan detrás, pero comprometidos con denunciarlos. Es notoria la recurrencia de ciertos personajes en la literatura, como es el caso del tirano en la novela latinoamericana<sup>3</sup>. Pero esta persistencia temática no se explica solamente por el execrable renacer del tirano, sino igualmente por la muy corta memoria de los pueblos por éstos gobernados, que parecen desconocer el pasado y desinteresarse por el futuro, hijos del *hinc et nunc*. El escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980)<sup>4</sup> afirma que la poesía conlleva un carácter comprometido: «Los que en cierto momento se escandalizaron porque la poesía no podía tratar temas políticos es gente que no leyó a Shakespeare, que no leyó al Dante, para hablar nada más que de esos dos antecedentes»<sup>5</sup>. Si el poeta inglés mencionado sentía la lengua llenársele de ampollas al mencionar el nombre del tirano<sup>6</sup>, es quizás porque es imperativo que la palabra sea reivindicada en permanencia, la palabra libre constituye una de las formas de resistir, de denunciar, de oponerse a todo poder omnímodo. Numerosos son los escritores que hunden la pluma allí en busca de inspiración para afilar las espadas de la resistencia. Pero esta resistencia, es evidente, germina desde la subjetividad, es obra de ficción y no de historia, aunque se nutra en permanencia de ella.

---

3 Ernesto Mächler Tobar, *Una divinidad implacable, la momia del tirano. Persistencia de la novela del dictador latinoamericano*, Bucaramanga, Universidad Industrial de Santander, 2008. Esta es una versión aumentada y corregida de «Una divinidad implacable, la momia del tirano. Persistencia de la novela del dictador latinoamericano», in Carmen Vásquez, Ernesto Mächler Tobar et Porfirio Mamani Macedo (Coords.), *Écritures des dictatures, écriture de la mémoire*, Paris, Indigo / Université de Picardie Jules Verne, 2007, p. 113-135.

4 Alejo Carpentier ficcionalizó en la novela *El recurso del método* (1974) la dictadura del general Gerardo Machado, tirano en Cuba entre 1925 y 1933.

5 Citado por Pablo Montanaro, *Juan Gelman. Esperanza, utopía y resistencia*, Buenos Aires, Ediciones Lea Libros, 2006, p. 90.

6 William Shakespeare, *Macbeth*, in *The Illustrated Stratford Shakespeare*, London, Chancellor Press, 1982, p. 791.

Para los latinoamericanos, región geográfica que ha sufrido múltiples dictaduras, más de cincuenta tiranos la han desangrado<sup>7</sup>, es fundamental la influencia temprana de varias novelas. El argentino Esteban Echeverría (1805-1851) publica *El Matadero* (1871), novela inaugural de la temática en el continente, sobre la dictadura del ‘Restaurador de las leyes’ (1835-1852), Juan Manuel Ortíz de Rosas. La del inglés Joseph Conrad (1857-1924), por cierto un exilado, cuya novela *Nostromo* (1904) evoca una dictadura poco después de la Independencia de la República de Costaguana, imaginario país en algún rincón latinoamericano. *Nostromo*, apodado ‘Capataz de Cargadores’, o *Magnificent Capataz, the Man of the People*, «does not aspire to be a leader in a personal game. He does not want to raise himself above the mass. He is content to feel himself a power-within the People»<sup>8</sup>. Otro ejemplo es la novela de tierra caliente *Tirano Banderas* (1926), del español Ramón del Valle-Inclán (1869-1936)<sup>9</sup>. Santos Banderas, llamado Tirano Banderas, reina en la República de Santa Trinidad de Tierra Firme, reflejo de algún país centroamericano no mencionado y seguramente inspirado por las visitas realizadas durante sus viajes, a la par que reflejo lejano de la suave férula de la «dictablanda» del general Miguel Primo de Rivera y Orbanejo (1923-1930). Y el guatemalteco Miguel Angel Asturias (1899-1974) con su retrato del tirano Estrada Cabrera en *El Señor Presidente* (1946)<sup>10</sup>. La lista de obras sigue aumentando y actualizándose, piénsese, por no citar sino dos más recientes, en el argentino Juan Gelman (1930-2014) con

---

7 Véase por ejemplo, para Latinoamérica, Juan Leonel Giraldo, *Centro América entre dos fuegos*, Bogotá, Ediciones Gamma, 3a edición actualizada, 1989; William Krehm, *Democracias y tiranías del Caribe*, traducido del inglés por Daniel Santacruz, Bogotá, Editorial Planeta, 1998; Germán Arciniegas, *Entre la libertad y el miedo*, Bogotá, Editorial Planeta, 1996, entre otros.

8 Joseph Conrad, *Nostromo*, London, Penguin Books, 1994, p. 12.

9 Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*, Madrid, Millenium, 1999.

10 Miguel Angel Asturias, *El Señor Presidente*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1972.

su poemario *Interrupciones 2* (1998)<sup>11</sup> o en el chileno Roberto Bolaño (1953-2003) y su *Nocturno de Chile* (2005), evocación de la interminable dictadura del general Augusto Pinochet (1915-2006)<sup>12</sup>.

Se consideran aquí en paralelo dos autores que comparten varias similitudes amén de la contemporaneidad y de las fechas de publicación de las obras analizadas. El escritor español Francisco Ayala García-Duarte (1906-2009), que publicó sus novelas *Muertes de perro* (1958) y *El fondo del vaso* (1962)<sup>13</sup> hace más de sesenta años<sup>14</sup>. No obstante, una relectura permite constatar la intacta actualidad con la que siguen llegándole hoy al lector. Otro tanto sucede con una de las más poéticas y críticas recreaciones del arquetipo del dictador, conformada por la corta obra del colombiano Jorge Zalamea Borda (1905-1969): *La metamorfosis de Su Excelencia* (1949), *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952) y *El sueño de las escalinatas* (1964)<sup>15</sup>. Tanto la resiliencia del tirano como personaje como su mutua preocupación por la resistencia frente al «monoteísmo» del poder<sup>16</sup>, permiten establecer un diálogo para considerarlos

---

11 Juan Gelman, *Interrupciones 2*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998.

12 Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Editorial Anagrama, tercera edición, 2005.

13 Francisco Ayala, *Muertes de perro*, Madrid, Alianza Editorial, 2006. *El fondo del vaso*, Madrid, Alianza Editorial, Biblioteca de autor, 1998.

14 Sobre las particularidades de las novelas publicadas en el exilio por los españoles, véase Germán Gullón, «Degradación y dictadura en *Muertes de perro*, de Francisco Ayala», in Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en línea, <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/57948842016>, consultado el 14 de febrero 2009>.

15 Jorge Zalamea, *El Gran Burundún-Burundá ha muerto / La metamorfosis de Su Excelencia*, Bogotá, Arango Editores, 1989; *El sueño de las escalinatas*, Barcelona, Editorial Fontamara, 1978. Rodríguez Amaya lo coloca junto con Miguel Ángel Asturias como precursores de la novela de la dictadura latinoamericana. Ambos escritores se desprenden de la realidad histórica para estructurar un arquetipo ficcional. Véase Fabio Rodríguez Amaya, *Ideología y lenguaje en la obra narrativa de Jorge Zalamea*, Bologna, University Press Bologna, 1995, p. 59.

16 Augusto Roa Bastos, *El fiscal*, Buenos Aires, Alfaguara, 1993, p. 9. Este autor (1917-2005) dejará tres novelas sobre los dictadores en América Latina: *Hijo*

simultáneamente y destacar así la validez del lenguaje poético como expresión de libertad y resistencia<sup>17</sup>. No en vano el ensayista Kenneth Rexroth afirma:

Creo que siempre, pero sobre todo en los últimos tiempos, el poeta, por la propia naturaleza de su arte, ha sido hasta cierto punto un enemigo de la sociedad, es decir, de los privilegiados y los poderosos. En ocasiones ha sido el aliado y portavoz de los desfavorecidos y los débiles, cuando esos grupos estaban definidos y organizados, y en otras ha emprendido una lucha individual y sin ayuda.<sup>18</sup>

Los dos escritores considerados conocen el exilio debido a su compromiso. Ayala, escapando a la dictadura y rencor franquistas<sup>19</sup>, se exilia desde 1939 primero en Buenos Aires (donde publica las dos novelas analizadas) y posteriormente en Puerto Rico y los Estados Unidos, donde ejercerá como profesor<sup>20</sup>. Zalamea, excelente traductor de la obra completa del poeta Saint-John Perse, es un escritor altamente comprometido en política amén de ocupar diversos cargos diplomáticos y administrativos. Se verá forzado a exilarse en 1949

---

*de hombre* (1960), *Yo el Supremo* (1974) y *El fiscal* (1993).

- 17 Por cierto, ambos publicaron ensayos en la Revista *Jornadas*: Jorge Zalamea, *El hombre, náufrago del siglo XX*, México, Colegio de México, *Jornadas* N° 5, 1943 y Francisco Ayala, *Ensayo sobre la libertad*, México, Colegio de México, *Jornadas* N° 20, 1944. ¿Se habrán conocido en Buenos Aires?
- 18 Kenneth Rexroth, «La función de la poesía y el lugar del poeta en la sociedad», in *Desconexión y otros ensayos*, traducción del inglés de Enrique Alda y Suzanne Carey, Logroño, Pepitas de calabaza, 2009, p. 79.
- 19 Véase por ejemplo la reseña crítica de M. A. F., «Reseña: Ayala Francisco, *Muerdes de perro*», in <[http://www.opuslibros.org/Index\\_libros/Recensiones\\_1:ayala\\_mue.htm](http://www.opuslibros.org/Index_libros/Recensiones_1:ayala_mue.htm)>, consultado el 14 de enero 2009>.
- 20 Para una evocación de los años de exilio de Ayala en Puerto Rico y los Estados Unidos, véase Carmen Vázquez, «Francisco Ayala, Don Paco. Recuerdos de una estudiante puertorriqueña en Bryn Mawr», in *La Torre*, Revista de la Universidad de Puerto Rico, Año 13, N° 48, Tercera época, abril-junio 2008, p. 359-367.

igualmente en Buenos Aires debido a la situación de violencia política de los gobiernos colombianos de la época<sup>21</sup>. Él, como fundador de la revista *Crítica*, es afectado directamente por la censura imperante, e incluso será encarcelado varias veces y torturado<sup>22</sup>. ¿Es posible entonces manifestar el descontento y criticar la opresión, pero situándola lejos de casa? ¿Reconocer fuera de las fronteras lo que no se quiere aceptar en el interior? Si ambos escritores pueden ser vistos desde su aspecto poético, su poesía puede ser considerada como una válida y eficaz forma de resistencia. Poseer la palabra es ya de por sí una libertad de acción. «La poesía deviene, así, en acción hacia la justicia» como sintetiza Gino Luque Cavallazzi<sup>23</sup>. Una encarnación más precisa la ofrece Alfredo Iriarte, quien sostiene que «Zalamea convirtió su máquina de escribir en una ametralladora de letras que no se dio tregua ni reposo»<sup>24</sup>. En ello estriba y se cimenta su eficaz denuncia política.

- 
- 21 Los represivos presidentes del período son Mariano Ospina Pérez (1891-1976) y Laureano Gómez Castro (1989-1965). Zalamea evoca mordaz este momento histórico: «La cruz gamada volteó en el espacio y siendo ya signo de infamia en los países momentáneamente liberados, se trocó en ídolo devorador en la tierra colombiana, mi dulce y tremenda tierra». J. Zalamea, *El sueño de las escalinatas*, p. 30.
- 22 Fundada en 1949, la importante Revista *Crítica*, en la que publican los más significativos intelectuales, es censurada con frecuencia antes de ser obligada a cesar sus actividades editoriales. Véase Jacques Gilard, «Colombia, años 40: de *El Tiempo* a *Crítica*», in *América*, Cahiers du CRICCAL, N° 9-10, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 219-234.
- 23 Gino Luque Cavallazzi, «Zalamea, Jorge», in Fernando Wills Franco (Dir.), *Gran Enciclopedia de Colombia*, tomo 18, *Biografías 3*, Bogotá, Círculo de Lectores y Biblioteca El Tiempo, 2007, p. 278.
- 24 Alfredo Iriarte, «De Gregorio Samsa al Gran Burundún, pasando por Su Excelencia», Prólogo en J. Zalamea, *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, p. 11.

## «LA PATRIA DEL ESCRITOR ES SU LENGUA»

Con esta condensada frase, Francisco Ayala reivindica su estrecha relación con la poesía. En su novela escribe explicándose: «estaría justificado el cronista que se permitiera una parrafada más o menos lírica, elegíaca, acerca de la suerte ciega»<sup>25</sup>. El dúo de obras de Ayala se caracteriza por una escritura altamente poética, casi apocalíptica, lo que no es de extrañar en alguien que mantuvo una cercana y oscilante relación con la generación del 27, en su concepto más amplio, pero que comparte con ellos la estética y una «dialéctica entre tradición y vanguardia», como sostiene Miguel Ángel García<sup>26</sup>. Este ensayista considera que la actitud negativa del franquismo frente a este movimiento de vanguardia y el exilio de Ayala explican en parte el silencio crítico con respecto a las novelas poemáticas de su obra<sup>27</sup>. Estas ficciones sobre la dictadura tienen fechas de publicación significativas: *Muertes de perro* es del año 1958, momento de decadencia y final de varias de las dictaduras latinoamericanas, mientras que *El fondo del vaso*, de 1962, lo es poco después de la desaparición del vasco Jesús de Galíndez en 1956 y del asesinato del dictador Trujillo en 1961<sup>28</sup>. Galíndez, protegido de Trujillo, defendió su tesis *La era de Trujillo* en los Estados Unidos, denunciando los pavorosos abusos de éste en el poder. Si en la novela, el gallego Luis R. Rodríguez es presuntamente asesinado por escribir un artículo sobre las «gramatiquerías»<sup>29</sup>, es imposible no recordar a Galíndez, quien

---

25 F. Ayala, *Muertes de perro*, p. 283. Más adelante: «Desdichados los pueblos —clamó—, desdichadas las naciones que no saben reconocer, honrar y venerar a sus Vates...», p. 107.

26 Miguel Ángel García, «Confrontaciones: Ayala y los poetas del 27», in *Mélanges de la Casa de Velázquez, Nouvelle série*, 49(1), 2019, p. 245.

27 *Ibid.*, p. 249.

28 Véase Carmen Vázquez, «Francisco Ayala y la escritura de las dictaduras hispanoamericanas», inédito facilitado por la autora, escrito para un homenaje a Francisco Ayala, 2009.

29 F. Ayala, *Muertes de perro*, p. 15-16.

perdió la vida exactamente en las mismas circunstancias<sup>30</sup>, y que figura igualmente en la novela *La fiesta del rey Acab* (1959) del chileno Enrique Lafourcade (1927-2019)<sup>31</sup>. La importancia del testimonio se evidencia aquí: «Porque esto ha de tener un final; y será menester que alguien lo cuente». Y el minusválido Luis Pinedo acota que su «condición no constituiría impedimento mayor para quien gustase de participar en las luchas de su tiempo»<sup>32</sup>. Lo que hace lentamente, pero con eficacia.

El tirano de Ayala, «inmundo dictador», tiene por cierto varios elementos que recuerdan al ‘Benefactor’, Rafael Leónidas Trujillo, salvaje amo soberano de la República Dominicana durante 31 años (1930-1961), cuya mano derecha era el pavoroso Servicio de Inteligencia Militar, SIM, con derecho total de vida o muerte sobre la población. Como se anotó, el déspota Trujillo muere asesinado, evento recreado por Mario Vargas Llosa (1936-2005) en *La fiesta del Chivo* (2000)<sup>33</sup>. Recuérdese, como un guiño de ojos, que el dominicano Andrés Requena (1908-1952) pagará con su vida, asesinado en New York, sus ideas políticas. Contra Trujillo y su espantoso gobierno había escrito *Cementerio sin cruces* (1949) recreando la fracasada expedición liberadora de Cayo Confites, islote al noroeste de Cuba, donde se preparó en 1947 una invasión para liquidar al dictador<sup>34</sup>.

---

30 Sobre Galíndez y su desaparición a manos de los esbirros de Trujillo, véase Manuel Vázquez Montalbán, *Galíndez*, Barcelona, Editorial Planeta Booklet, 1998. Vargas Llosa recrea otras desapariciones: «¿No estaba, allá en México, el cadáver del pérfido gallego José Almoína? ¿Y el del vasco Jesús de Galíndez, otra serpiente que picaba la mano en que comía? ¿Y el de Ramón Marrero Arísty, quien creyó que, por ser escritor famoso, podía dar informes a *The New York Times* contra el gobierno que le pagaba borracheras, ediciones y putas?». Mario Vargas Llosa, *La Fiesta del Chivo*, Madrid, Alfaguara, 2001, p. 36

31 Enrique Lafourcade, *La fiesta del rey Acab*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1974.

32 F. Ayala, *Muertes de perro*, p. 6. Sobre la lentitud o el tiempo dilatado, ver las p. 13, 23, 69 y 95, por ejemplo.

33 M. Vargas Llosa, *La Fiesta del Chivo*, op. cit.

34 Entre los participantes se hallaban Rómulo Betancourt, José Figueres, Juan José Arévalos, Juan Bosch, Manolo Castro y Rolando Masferrer. Véase Carlos

Pero el refrán recuerda que quien a hierro mata, a hierro muere. Si algunos dictadores deciden simular la muerte para observar la reacción del pueblo, hay ocasiones en las cuales el pueblo oprimido y silenciado opta por adelantar este momento, y en su desesperación recurre al magnicidio. Abaleados mueren el Tirano Banderas y el dictador Trujillo, como abaleados mueren el Antón Bocanegra y el senador Lucas Rosales, personajes de Ayala. Incluso el temporal sucesor del sátrapa, el «inmundo carcamal», el viejo Olóriz, es asesinado por el peculiar Luis Pinedo<sup>35</sup>.

La referencia a *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán, es evidente y obligada<sup>36</sup>, puesto que como en su predecesora, Ayala escoge situarse en un país de Latinoamérica, vagamente tropical, brumosamente selvático y muy seguramente centroamericano (¿Guatemala?), un país donde «los seres humanos viven y luchan y sufren y se juegan la vida y la pierden y mueren, con grandeza o con mezquindad igual, tanto si el país es minúsculo como en los imperios gigantes»<sup>37</sup>. El autor, que no carece de ironía, ambienta su historia en un pequeño país, un país que «no cuenta para mucho en el mundo; nosotros mismos lo tenemos en poco; debajo de todo nuestro patriotismo verbal, lo despreciamos, hay que reconocerlo; nos avergonzamos de él»<sup>38</sup>. Esta escogencia incrusta desde un inicio la duda: ¿pequeño país porque geográficamente hablando carece de importancia?, o ¿pequeño porque la tiranía no sería representativa entre las naciones independientes de las antiguas colonias, y por ello ínfimo consuelo también? Cualquiera que sea la respuesta, su autor arriesga una comparación

---

Alberto Montaner, *Viaje al corazón de Cuba*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1999, p. 25

35 F. Ayala, *Muertes de perro*, p. 292.

36 Sobre las relaciones entre las novelas de Ayala y el *Tirano Banderas* de Valle-Inclán y *El Señor Presidente* de Asturias, véase Mariano Baquero Guayanes, «Prólogo», in Francisco Ayala, *Muertes de perro y El fondo del vaso*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, p. 30-31. Valle-Inclán es mencionado como «coterráneo» del personaje Luis R. Rodríguez. F. Ayala, *El fondo del vaso*, p. 15.

37 F. Ayala, *Muertes de perro*, p. 11.

38 *Ibid.*, p. 10.

«con la Atenas de Pericles, con las ciudades italianas del Renacimiento»<sup>39</sup>, y ello nos lleva a cuestionarnos sobre Bogotá, nuestra Atenas suramericana, fatuo orgullo de los capitalinos colombianos, donde el griego y el latín forma(ba)n parte (aunque no exclusivamente) de la regodeada cultura de sus élites: se perdía a Panamá mientras se traducía suntuosamente a Virgilio, destrozaban las guerras civiles al país pero se discutía sobre los modernistas en mejor francés que el empleado por los franceses mismos.

En las novelas, la presentación del horror nunca es proclamada con claridad: apenas socaba, recorre como por subterráneos caminos, avanza reptando del hecho atroz al lector. Luis Pinedo, narrador desde su silla de ruedas, aprovecha una invalidez que le permite pasar desapercibido y recuperar así la historia del terco Antón Bocanegra, otro ramplón dictador cualquiera, sirviéndose para ello de un artificio recurrente en la literatura, el de citar ciertos papeles y documentos que han llegado casualmente a sus manos, dejándolos hablar y situándose en la desapasionada posición del historiador de oficio. Los diferentes textos que componen *Muertes de perro* conllevan una suerte de ‘desdoblamiento’ del escritor para constituir una polifonía donde intervienen diversas versiones de la misma realidad múltiple: la narración de Tadeo Requena se basa en un simulacro de diálogo entre las notas de Luis Pinedo, apodado Pinedito, la carta de la Abadesa, el cuaderno de María Elena (hija de Luis Rosales) y los informes secretos de la Delegación española<sup>40</sup>. Entre esos documentos invocados se encuentran las cínicas y prepotentes «Memorias» de Tadeo Requena, secretario del tirano y mano derecha en el cumplimiento implacable de sus designios: si el segundo representa la locura, el abuso inconsciente y autocrático del poder (;no está siempre bebiendo un aguardiente de caña?), el primero es el insidioso,

---

39 *Ibid.*, p. 11.

40 Similar técnica se observa, por ejemplo, en la novela de Roa Bastos, *Yo, el Supremo* (1974), ficcionalización de la vida de Gaspar Rodríguez, donde se mezcla un supuesto diario del dictador con los documentos recopilados por el Compilador, como si fuera necesaria una mirada interna y externa a la vez. Augusto Roa Bastos, *Yo, el Supremo*, Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1974.

permanente, engeguado ejecutor de las órdenes. Podríamos decir que las adelanta, que las concretiza antes de que sean formuladas por su jefe, que les ofrece substancia leyéndole la mirada. Requena lo hace a la perfección, asumiendo con la misma consagración y silencio la tarea de fiel cronista, de un historiador del reinado de su protector. Quizá una forma de justificación frente a la historia.

Paradójicamente, la fascinación del horror anotado por Requena termina contaminando al narrador que se pretende inmune a ella, (quizás de paso también al lector, pero ello es privilegio de la buena literatura), y llevándolo al asesinato final, a la vez tiranicidio y parricidio. El Tadeo Requena de la novela termina por morder la mano que lo alimenta y asesina a Bocanegra, para morir luego ultimado como un perro a manos de un militar. En esos momentos no hay gritos liberados en las calles, ni manifestaciones vocingleras, sino un silencio pesado, una bestia agazapada a la espera, «no quiero dar a entender barullo, ni gritos, ni prisas; nada de eso, sino más bien desorden moral: una especie de estupefacción, un desconcierto y un pánico que se manifestaba en forma negativa: mucho silencio, mucha cautela, disimulo...»<sup>41</sup>. Asume entonces el poder un triunvirato de sargentos, que nuestro historiador en ciernes, Pinedo, denomina «los Tres Orangutanes Amaestrados»<sup>42</sup>, quienes gobiernan bajo la oculta batuta del viejo Olóriz, oscuro ente de memoria evanescente que fallecerá estrangulado por el tullido Pinedo. Así, «resulta que

---

41 F. Ayala, *Muertes de perro*, p. 279.

42 *Ibid.*, p. 156. Se restablece así la antigua relación contra-natura entre clases pudientes y Ejército, alianza preferible para los primeros a la pérdida del control de la situación. En Colombia, el único gobierno militar del siglo XX, al menos de manera oficial, es el del general Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957); éste cae por presión de los mismos contendientes políticos que lo habían encaramado a la cúspide del poder, traicionado por los que lo llamaron, lo aplaudieron y le estrecharon las manos, esos empresarios que pagarán a sus empleados para que hagan huelga general y se bloquee el país, caso *rara avis* en la historia. Rojas Pinilla deja un Pentavirato (1957-1958) a la espera de las elecciones, y años después, memoria corta de los pueblos, será elegido democráticamente presidente de la República. Sin embargo, los mismos sempiternos contendientes políticos le birlarán el triunfo para colocar uno de los suyos y continuar con la hegemonía. Ironías de la historia...

en esta historia nuestra, que chorrea sangre por todas partes», las cosas no han cambiado: «La gente afuera sigue matándose con frenesí, y pende de verdad de un hilo la vida de cada uno de nosotros»<sup>43</sup>.

El mundo al cual lleva Ayala a su lector es plasmado con claridad desde el inicio: Bocanegra recibe a sus subordinados sentado en el inodoro, como para que no se olvide en qué mierda se anda<sup>44</sup>. Y hay que «pasar sobre ello con las narices tapadas, porque hiede»<sup>45</sup>. Este universo maloliente se hace patente en las «Memorias» del amanuense Requena, unos recuerdos que hacen parte de los papeles que la turba roba y desperdiga durante la desbandada que se produce después del asesinato de Bocanegra (¿es la evacuación metafórica del inodoro?). En realidad, las «Memorias» integran el corpus de documentos y otras evidencias históricas que trata de salvar la Delegación española en medio del caos<sup>46</sup>.

Ayala considera que la dictadura es un abuso del poder, una usurpación de la libertad. El tema ya había sido evocado en su libro de cuentos *Los usurpadores* (1949). Por ello, la novela *Muertes de perro* es una sátira mordaz. Requena es la quintaesencia del poder del tirano: mandado a recoger en un pueblo secundario entre los muchachos que juegan en la calle, instruido en leyes para ser el fiel ejecutor de Bocanegra, ascendido con rapidez por las escaleras del poder, se convierte en el perro de guardia de su amo, en el arquetipo de los mandos medios, imperturbables: «nada le espantaba, nada parecía sorprenderle»<sup>47</sup>. Será así el testafarro inanimado de sus más oscuros designios, el filtro entre la población y la soledad acerrojada del poder. No sólo los dictadores se han encargado demagógicamente de

---

43 F. Ayala, *Muertes de perro*, p. 143 y 135, respectivamente.

44 Ayala explica la relación entre el nombre del dictador, Bocanegra, y este reino de inodoro. Cf., M. Baquero Goyanes, «Prólogo», p. 35.

45 F. Ayala, *Muertes de perro*, p. 237.

46 Imposible no evocar al papá de Rigoberta Menchú, premio Nobel, desaparecido durante el incendio de la Embajada de España en Guatemala muchos años después.

47 F. Ayala, *Muertes de perro*, p. 66.

formar elementos populares sin futuro, barnizándolos con presteza de una formación para hacerlos obedientes siervos<sup>48</sup>.

Contra toda oposición, ningún remedio mejor para tantos males que el definitivo plomo, la navaja, las bombas, el garrote, el terror ciego e indiscriminado, la desaparición forzada y la consecuente tumba sin nombre, la violación y la destrucción de la memoria. Hecha la labor médica, estructurada la edificación de una «dominación faraónica» como escribe Ayala, incluso garantizándoles cuotas senatoriales, entonces proceder a olvidar los ejecutores, a desentenderse de ellos y de sus consecuencias, a negociar las entregas y la justicia, a tratar de venderlos fuera del país gracias a una extradición traficada. Certificada la autocracia en el mando, lavarse las manos en público y hacer de esos colaboradores íntimos, de esos instrumentos «omnipotentes bajo su mando», garantía de la ascensión y de la permanencia, apenas «ratas muertas en la calle»<sup>49</sup>.

La «demagogia atroz del *Pai'e los Pelaos*» ha conocido innumerables otras encarnaciones en nuestro continente, y por ello es inútil establecer el listado. Bocanegra, sintiéndose siempre juzgado, y eso que lejana rancia alcurnia posee, decide «incorporar al gobierno gente respetable, gente, en fin»<sup>50</sup>, miembros de las viejas familias políticas, buscando crear alianzas que le estabilicen el resbaloso poder, caballeros para completar la «cruzada» de salvar al país, palabra ésta que ya hemos escuchado cínicamente en labios de Francisco Franco. Como él, Bocanegra utiliza la arcaica táctica de evitar alianzas totales con las diferentes facciones que, jugando a la oposición, persiguen cuotas de poder, intentando llevarse a la babeante boca migas de lo que resta en la bandeja del Jefe. A cada bando se le garantiza secretamente que es el escogido, el que tiene la razón, pero en

---

48 Valga recordar al Trujillo de Vargas Llosa que le decía a su hombre de confianza: «De todos los que me rodean, el único que no podría traicionarme, aunque quisiera, es usted [...]. Soy la única persona a la que puede arrimarse, que no lo odia ni sueña con matarlo. Estamos casados hasta que la muerte nos separe». M. Vargas Llosa, *La Fiesta del Chivo*, p. 82.

49 F. Ayala, *Muertes de perro*, p. 41.

50 *Ibid.*, p. 175 y 177, respectivamente.

público se les deja desgarrarse en infructuosas luchas fratricidas que terminan por consolidar al tirano.

Requena es calificado de «arribista desaprensivo»<sup>51</sup>. El arribismo, el nuevorriquismo presentan renovadas carátulas. Como afirmaba alguien, es evidente que la riqueza ha cambiado de manos... No obstante, eso no es inquietante pues forma parte del costado positivo del ascensor social. Pero si antes el 'trepador', aquel que finalmente accedía a la holganza económica, buscaba con anhelo ocultar su pasado y protegerse con una pátina de la educación tan querida a la élite, imitando sus maneras y usos, y si posible buscando alianza matrimonial con la decadente aristocracia, hoy ese arcaísmo ni se intenta. Esta ostentación puede ser recuperada por el poder, igualmente. Descubrimos entonces la ensalzación unívoca del arte y de la cultura populares, asistimos al ennoblecimiento demagógico de los valores nacionales, del himno con la mano en el pecho y la mirada enternecida, las camisetas nacionalistas y los populosos conciertos de cantantes 'populares'. Y si colocamos el populares entre comillas es porque en estos conciertos no canta un hombre del pueblo su autenticidad profunda, sino un clon de la élite, alguien que 'canta como', que huele la moda y exige millones por su imitación vergonzante. La cultura popular queda entonces justificada, todo está bien en el mejor de los mundos de la igualdad. Pan y circo, espectáculo y no juicio ni análisis. También dentro de esta banalización de la brutal realidad podemos evocar el fallecimiento de la perrita Fanny. Este nos permite una reflexión dolorosa por lo real: las grandes potencias, los Estados Unidos en el caso particular de la novela de Ayala, harán todo cuanto esté a su alcance para aliviar el dolor de la Primera Dama, propietaria privada de su mascota adorada, recurriendo incluso al envío de un avión con el nuevo caniche. Sin embargo, permanecerán impertérritos ante el desolador sufrimiento popular, ciegos y sordos ante lo evidente.

*El fondo del vaso*, suerte de segunda parte de la novela anterior aunque presentada como una oposición a la misma, carece

---

51 *Ibid.*, p. 19. Sobre las técnicas de los arribistas, ver en especial la p. 35.

evidentemente de idéntica fuerza y se interesa menos por la dictadura en sí<sup>52</sup>. Se trata de una ‘reivindicación’ del tirano Bocanegra, escrita mancomunadamente por dos personajes, Luis Rodríguez Rodríguez y José Luis Ruiz, ambos declarados muertos en la primera parte. Si la primera es una «aclaración de la historia», el sarcasmo de la segunda es un «alegato», una forma de resistencia de los incondicionales del dictador, que consideran al publicado *Muertes de perro* un «panfleto infame», «pieza de la más refinada perfidia», publicado y defendido por «tantas babas rabiosas»<sup>53</sup>. Se evocan es especial los estados anímicos de los personajes: «lo más dicreto sería abandonar el empeño y no hacer nada más; aguantarse; pues de otro modo, como la vida no tiene marcha atrás, nuevas tonterías vienen a agregarse pronto a la primera, y, por querer subsanarla, la agrava y empeora uno todavía»<sup>54</sup>. El papel de la prensa y de los *mass media* es significativo aquí y no debe ser menospreciado pues «no vacila en hincarle el diente a cuanto hueso le cae: todo lo hace admirablemente». Los controlados diarios y noticieros, sucediéndose a gran velocidad, llenos de preguntas banales, sin juicios y sin investigaciones independientes manipulan la ciudadanía, empleando un estilo básico a la vez que respetuoso y distante: «las autoridades observan todavía una actitud de secreto impenetrable, que esperamos se muestre justificada a la postre, pero que en el momento no podemos dejar de considerar excesiva»<sup>55</sup>. Una manera de insinuar que el secreto del terror es bien guardado por el poder.

Las dos novelas de Francisco Ayala, tal vez por su formación de sociólogo y por la experiencia de la Guerra Civil española, son un profundo cuestionamiento sobre la violencia ejercida por el poder, una interpretación sobre el sentido de la existencia terrenal. Su preocupación central gira siempre alrededor de la usurpación de la libertad: todo poder es una usurpación violenta de por sí. Y, como

---

52 Sobre esta segunda novela como continuación, secuela o complemento de la primera, véase M. Baquero Goyanes, «Prólogo», p. 9-38.

53 F. Ayala, *El fondo del vaso*, p. 9, 17 y 10, respectivamente.

54 *Ibid.*, p. 116.

55 *Ibid.*, p. 11 y 142, respectivamente.

recuerda Jean Starobinski, « *La tyrannie est le pouvoir porté à l'excès (le pouvoir hyperbolique)* »<sup>56</sup>. ¿Lejanos vislumbres del anarquismo en Ayala? Curiosa o paradójicamente, él mismo le resta validez al carácter de denuncia a sus obras, pues como aclara en uno de sus ensayos: «yo no me propuse con *Muertes de perro* escribir un libro contra la dictadura, ni hacer sátira política en ese sentido directo, de igual manera que tampoco me propuse escribir contra la democracia ni satirlizarla en la novela subsiguiente»<sup>57</sup>. Es evidente, las obras han escapado a su creador y se leen hoy como novelas contra la dictadura. Críticos como Jean Canavaggio, entre otros, lo consideran un escritor «responsable» que sin cesar interroga una sociedad impregnada de «*fatalité*», lo que quizás le confiere ese moralismo satírico que caracteriza su obra<sup>58</sup>. No obstante, otros ensayistas, como Andrés Amorós, destacan el carácter «estetizante» o «intelectual» de la creación literaria de Ayala, y sostienen que esta crítica social y política acaba «dando testimonio del concreto momento histórico en que se produjeron». Este crítico recuerda que para este autor, enfrentado al desmoronamiento social, la salvación se halla finalmente en «la revolución moral»<sup>59</sup>.

#### «MÁS QUE RECITADA, DEBE SER LEÍDA»

Así explicaba el mismo Jorge Zalamea en carta a Germán Arciniegas el contenido poético de su poema novelado, *El gran Burundú-Burundá ha muerto*, construído con largas alteraciones,

---

56 Jean Starobinski, *Le remède par le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, p. 114.

57 Francisco Ayala, *El fondo sociológico en mis novelas*, citado en M. Baquero Goyames, «Prólogo», p. 11.

58 Jean Canavaggio (Dir.), *Histoire de la littérature espagnole*, tome 2, XVIII siècle, XIX siècle, XX siècle, Paris, Fayard, 1994.

59 Andrés Amorós, «La narrativa de Francico Ayala», in Francisco Rico (Dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, tomo 8, *Época contemporánea: 1939-1980*, Barcelona, Editorial Crítica, 1981, p. 530 y 533, respectivamente.

enumeraciones e innumerable variedad de figuras poéticas, así como por medio de un discurso reiterativo<sup>60</sup>. Cacofonía, redundancias e «interpolaciones poéticas»<sup>61</sup> encantatorias son frecuentes en sus novelas, «una forma híbrida de relato, poema y panfleto», como sostiene el autor en la carta mencionada<sup>62</sup>. Pero esta propuesta poética ampara el conjunto total de su obra, impregnada de un realismo esperpéntico al modo de Ramón del Valle-Inclán, un carnaval donde la desmesura define y a la vez es dominada por la poesía. Zalamea cava con su poética un cauce hacia la denuncia, propone dinamitar el silencio aborregado: «Le basta al hombre adquirir conciencia de sí mismo para poseer conocimiento del mal», sostiene<sup>63</sup>. En consecuencia, como un rito propiciatorio, su propuesta poética consiste en crear «una poesía de multitudes y para multitudes, no para ser musitada sino para decirla en alta voz y al aire libre», como sostiene Juan Fernando Esguerra en su introducción a la obra inconclusa de Zalamea, *Che. Cantata para voces, tambores y chirimías* (1980), manuscrito fechado en 1968<sup>64</sup>. La enunciación en voz alta es patente grito de libertad, de ausencia de censura, de inexistencia del miedo, de negación del déspota. Valga un ejemplo de esta pirotecnia poética que hace difícil la respiración durante la lectura:

Y cuando su trompetería haya creado el universal, expectante silencio, que se congreguen en torno al féretro los millones de sus vasallos y, sopesando bajo las vestiduras sus calabacines de castrados, en bestial coro aúllen, rujan, chiflen, jadeen, ladren, graznen,

---

60 J. Zalamea, *El gran Burundún-Burundá ha muerto*, p. 78.

61 Sobre este aspecto de las interpolaciones poéticas, véase F. Rodríguez Amaya, *Ideología y lenguaje en la obra narrativa de Jorge Zalamea*, p. 139 y siguientes.

62 Carta a Germán Arciniegas, julio 15 de 1952, in J. Zalamea, *El gran Burundún-Burundá ha muerto*, p. 78.

63 Jorge Zalamea, «La consolación poética», in *Ensayistas colombianos del siglo XX*, selección de Jorge Eliécer Ruiz y Juan Gustavo Cobo-Borda, Bogotá, Biblioteca Básica Colombiana, Instituto Colombiano de Cultura, 1976, p. 138.

64 Jorge Zalamea, *Che. Cantata para voces, tambores y chirimías*, nota introductoria de Juan Fernando Esguerra, Bogotá, Carlos Valencia Editores, p. 10.

ronquen, balen, cacareen, relinchen, tosan, berreen, roznen, bufen, croen, zumben, eructen, rebuznen, mujan, verraqueen, chillen, himplen, piten, gruñan, venteen, trinen, mayen, cloqueen, pién, gargaricen, crotoren, gañan, silben, voznen, gangueen, resuellen, pujen, gorjeen, parpen, bramen, y ululen... en póstumo homenaje y detallada necrología del Gran Charlatán que comenzaba a hacer la felicidad de los pueblos con la abolición de la palabra articulada.<sup>65</sup>

Esta larga enumeración puede sentirse como una metáfora de la imposibilidad de captar la longeva duración de las dictaduras; su larga temporalidad implica una represión inmisericorde de toda forma de oposición. Pero puede igualmente leerse como la imperiosa necesidad de recurrir a todo el vocabulario posible para oponerse a los perpetradores. «La historia de la lucha incesante del pensamiento libre contra las fuerzas que a lo largo de los siglos han tratado de asfixiarlo es de las más apasionantes que pueden conocerse», recuerda Alfredo Iriarte<sup>66</sup>. La imperiosa necesidad de oponerse al silencio explica el porqué Ayala Poveda sintetiza el arte de Zalamea como «la estética de la demolición»<sup>67</sup>. Por su parte, Luque Cavallazzi afirma: «El triunfo de Zalamea es haber devuelto a la poesía su condición original, la unión mágica con la actualidad vital, reconciliación entre ética y estética»<sup>68</sup>.

Es imposible comprender la duración de las dictaduras sin una represión inmisericorde de toda forma de oposición, de cualquier cuestionamiento del sistema o de sus estructuras dominantes. Por ello, en *La metamorfosis de Su Excelencia*, de Zalamea, Su Excelencia

---

65 J. Zalamea, *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, p. 100-101.

66 A. Iriarte: «De Gregorio Samsa al Gran Burundún, pasando por Su Excelencia», p. 15.

67 Y añade: «Su obra ha sido desdenada por los adoradores de la poesía presidencial porque es una pirámide que los rimadores de versos oficiales no pueden subir». Fernando Ayala Poveda, *Manual de literatura colombiana*, Bogotá, Panamericana Editorial, 2002, p. 178.

68 G. Luque Cavallazzi, «Zalamea, Jorge», p. 278.

se concentra en la palabra: «Hablaba como se sufre una hemorragia o se padece un flujo. Y el gran Burundú hablaba como se vacía una carreta de grava», dinamitando de paso su sentido: «Destruía de preferencia, claro está, lo que con las palabras se forma y de ellas se alimenta: honra, fama, reputación, prestigio»<sup>69</sup>. Concibe posteriormente una fuerza de policía total que controla subsuelo, tierra y aire, conformada por los «Zapadores del Gran Destructor, los Territoriales y los Transparentes Ángeles de la Administración». No obstante, el Gran Burundún-Burundá va aún más allá y descubre una censura altamente eficaz, desaparecer la palabra misma:

En el camino de sus hondas meditaciones, le cayó sobre la frente cancerosa la centella de la revelación: si las bestias son más dóciles y más felices que los hombres, es porque no participan de la maldición de la palabra articulada. Si se quiere, pues, hacerlos dichosos y mansos, es menester extirpar de sus costumbres la más vana y peligrosa; la de hablarse entre sí, la de comunicarse sus cobardes temores, sus ineptas imaginaciones, sus torpes ideas, sus enfermizos sentimientos, sus engañosos sueños.<sup>70</sup>

Víctima de su propio invento, el dictador mismo terminará por perder casi por completo la palabra. Si ésta es una forma de resistencia, ¿no se podría leer esta pérdida como una aceptación del final por el Gran Burundú-Burundá? Otro apoyo incondicional en este desaparecer la palabra es implantar un sistema donde a las palabras se les cambia lenta y sutilmente el sentido, donde la prensa colabora a la elaboración de este nuevo lenguaje<sup>71</sup>. Los periodistas son entonces igualmente evocados por Zalamea: «¡Aquellos postillones de la pluma, aquellos jaleadores de la oratoria! Hongos de las redacciones

---

69 J. Zalamea, *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, p. 103.

70 *Ibid.*, 105-106.

71 Véase a este respecto el profundo ensayo de Victor Klemperer, *LTI, la langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue*, traduit de l'allemand et anoté par Élisabeth Guillot, Paris, Albin Michel, Pocket, 1996.

periodísticas, pioneros de los pasillos del Congreso, habían sido los sacapruuebas en las noches del Escribidor». Y añade:

Estafetas del chisme, lacayos del rumor, correveidiles de la calumnia, estilistas del ‘se dice’, aurigas del escándalo, husmeadores de sábanas, correos del anónimo... se disputaron horneros de la fragua en que se reducía a ceniza la vieja casa. Y pararon luego en simples mozos de gabela.<sup>72</sup>

A pesar de la hagiográfica visión de los pintores y escultores, la realidad del tirano es menos estética: «el personaje fue patizambo, corto de muslos, de torso gorillesco, cuello corto, voluminosa cabeza y chocante rostro. Tenía al sesgo la cortadura de los párpados y globulosos los saltones ojos»<sup>73</sup>.

El fuerte y permanente olor a excrementos también signa al tirano de Zalamea, pues como afirma en otro de sus textos: «Yerta como la cadaverina, amarga como la hez, fétida como el yezgo, la maldad mezquina no es cosa de hombres vivos, sino de hombres que están muertos sin saberlo»<sup>74</sup>. Su tirano no es otra cosa que un olor a podredumbre como de cadáver en eterna descomposición. Este considera primero que son los demás quienes apestan, pero el olor se expande en círculos concéntricos partiendo de sus colaboradores más cercanos para finalmente no ser más que su propio hedor, «un soso

---

72 J. Zalamea, *El gran Burundún-Burundá ha muerto*, p. 129. Y continúa su andanada más adelante: «Hijos del moho, bastardos del polvo, duendecillos de la basura; orín de las cuchillas de afeitar, liendres de los poderosos; ladillas de los botarates; caspa, sudor, hedor de los que mandan; lívidas efímeras de las pesadas aguas de las alcantarillas», p. 130.

73 *Ibid.*, p. 102. Curiosa similitud con la figura del dictador Augusto Pinochet, por ejemplo.

74 J. Zalamea, «La consolación poética», p. 138-139. Los pelotones de la Policía Urbana y Rural del Gran Pesquisante hieden igualmente: «De sus ajadas ropas se desprendían -con cierta nauseabunda regularidad- vaharadas de moho y gasolina, de sudor y de semen, de caries y frías flatulencias, de papel sellado y resobada miga de pan». J. Zalamea, *El gran Burundún-Burundá ha muerto*, p. 92-93.

olor de matadero». Este olor a cadaverina cunde a la distancia: «El hedor no era ya la olisca que se desprende, con más o menos discreción, de un animal o una persona. Sino una emanación incontenible de todas las cosas. La fetidez de un mundo que se descompone. El husmo de la vida misma», se lee en *Zalamea*<sup>75</sup>. La muerte ronda y los carroñeros asoman la nariz. Cada vez será más fuerte, hasta la muerte, inevitable, inatajable. Recuérdese la apoteosis final del Patriarca en la novela de Gabriel García Márquez (1927-2014), que morirá «a su hora y en su sitio de muerte natural durante el sueño como lo habían predicho desde el principio de sus tiempos los lebrillos de las pitonisas»<sup>76</sup>. Su Excelencia, incapaz de escapar al olor pestilencial que lo acosa, termina por dejar la ciudad y volver al campo, a los bosques y al aire puros donde en una evolución de licantropía purificadora, antesala de la muerte, se convierte en una bestia antes de morir quemado vivo<sup>77</sup>. El sátrapa, hombre ya maduro, sufre una «metamorfosis de inexplicable encanto», pero posee «la sutil inteligencia de una bestia que acabara de comunicarse con un mundo misterioso»<sup>78</sup>. Tirano y bestia son finalmente el mismo y uno solo. *Zalamea* evoca a menudo en su creación este efecto licantrópico que Rodríguez Ayala denomina Zoomorfización<sup>79</sup>.

En la mente del tirano la muerte es un evento permanente y hereditario, pues «la muerte del hombre desposeído no acababa en la tumba ni se traslada al otro mundo, sino que se prolonga sobre la tierra, repitiendo su agonía en el hambre de una viuda o contagiando

---

75 J. Zalamea, *La metamorfosis de Su Excelencia*, p. 59. Ver también Lafourcade, *La fiesta del rey Acab*, p. 24.

76 Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca*, Barcelona, Debolsillo, 1999, p. 31.

77 Sobre la metamorfosis propiamente dicha, véase el análisis de José Manuel Camacho Delgado, «*La metamorfosis de Su Excelencia*, de Jorge Zalamea. Entre el relato mítico y la denuncia política», in *Magia y desencanto en la narrativa colombiana*, prólogo de Trinidad Barrera, Alicante, Universidad de Alicante, 2006, p. 135-154.

78 J. Zalamea, *La metamorfosis de Su Excelencia*, p. 48.

79 F. Rodríguez Amaya, *Ideología y lenguaje en la obra narrativa de Jorge Zalamea*, p. 111-114.

de su miseria a un racimo de hijos»<sup>80</sup>. ¿Y el propio cadáver del «partero de tantos cadáveres»? En el desfile final no cesa de reír el caballo que lleva el féretro de su Burundún-Burundá: «¡No le cabía al animal tanta risa en el cuerpo»<sup>81</sup>. El equino presiente la escena cuando será abierto el adornado y sacralizado ataúd del muerto que debe recibir los últimos honores:

¡Cómo expresar, con simples vocales, con el mero apoyo de simples consonantes decir, repetir, ese gemir de espanto, ese ulular de miedo que nació en las tripas y subió a las gargantas del pueblo mudo al ver, al cerciorarse, de que dentro del ataúd no estaba —muerto— el Gran Burundún-Burundá! Sino que irreverente, misteriosa, amenazadoramente, yacía allí un gran papagayo, un voluminoso papagayo, un enorme papagayo, todo él henchido, rehenchido y aforrado de papeles impresos, de gacetas, de correos de ultramar, de periódicos, de crónicas, de anales, de pasquines, de almanques, de diarios oficiales.<sup>82</sup>

Este desfile final con toda su pompa es una evocación final del dictador y de las necesarias alianzas establecidas para que la tiranía subsista, una tríada de militares, eclesiásticos y civiles. Es evidente que, en el entierro del tirano, los sucesores comienzan a soñar con el puesto aún caliente, «aventajando ya en la imaginación las poezas de su amo». A rey muerto, rey puesto, opina el pragmático refrán popular: la historia de la satrapía no se detiene. A pesar de haber sido escrita a mediados del siglo XX, la visión de Zalamea continúa vigente ya que algunos de los personajes cómplices de la satrapía son idénticos entre sí, «como cabezas intercambiables: grandes peras sin

---

80 J. Zalamea, *La metamorfosis de Su Excelencia*, p. 54.

81 J. Zalamea, *El gran Burundún-Burundá ha muerto*, p. 100 y 99, respectivamente.

82 *Ibid.*, p. 136. Ver igualmente las p. 61-62.

gracia, lívidas y pecosas; con ojos planos, incoloros y acuosos, como dos leves magulladuras»<sup>83</sup>.

En *El sueño de las escalinatas*, la voz del poeta emancipador, «el hombre en cuclillas que soy yo, tu cantor y acusador», hace eco de la voz de los humillados, de los miserables acallados, *scum of earth*, de «mis hermanos, mi más inmediata semejanza»<sup>84</sup>. A orillas del Ganges, el poeta convoca a gritos una audiencia: «Solo quiero ahora la palabra viva hiriente que, como piedra de honda, henda los pechos y, como el vahoroso acero desenvainado, sepa hallar el camino de la sangre». Innegablemente, la audiencia solicitada no cesa de crecer ante la explotación inmisericorde: «A cada vuelta de siglo, se hacen más distintas en el clamor de sus criaturas palabras, quejas, gemidos, gritos, alaridos de hambre, reclamos de justicia y paz»<sup>85</sup>.

Este extenso poema critica y convoca a todos aquellos «defraudadores del hombre», y a todos sus secuaces que viven «tratando de imitar el lenguaje humano con sus breves ladridos y sus horrendos balbuceos pueriles». Son convocados los militares cómplices de la satrapía: «la bestia militar que tuvo tantas estrellas como pezuñas»; de nuevo los periodistas y la prensa, pues son cómplices de «la voluminosa y cotidiana tergiversación de vuestra vida, fabricada en las grandes rotativas según sus propias conveniencias»<sup>86</sup>. Todos convocados, todos presentes en el juicio, el poeta furibundo anuncia que «la primera exigencia fiscal en esta audiencia es vuestra desdénosa ignorancia y el definitivo repudio de esa hora que pretende asemejarse al hombre»<sup>87</sup>. Zalamea fallecerá sin ver la horda de golpes de Estado que instaurará sus satrapías militares en la casi totalidad del continente suramericano y cuyos imitadores continúan sacando hoy el hocico.

---

83 *Ibid.*, p. 118 y 86-87, respectivamente. Con las cabezas, Zalamea se refiere aquí a los Territoriales e igualmente a los Sacerdotes Unificados.

84 J. Zalamea, *El sueño de las escalinatas*, p. 36 y 29, respectivamente.

85 *Ibid.*, p. 14 y 23, respectivamente.

86 *Ibid.*, p. 37, 39, 30 y 55, respectivamente.

87 *Ibid.*, p. 41.

«LE LLAMARÉ DE NUEVO MAÑANA»<sup>88</sup>

En su *Ensayo sobre la libertad*, Francisco Ayala afirma: «Quise mostrar que la libertad constituye una exigencia indeclinable del espíritu humano y un supuesto incondicional de la dignidad del hombre»<sup>89</sup>. Ello requiere entonces «una vigorosa actitud ética», una voluntad libre que en el fondo no es otra cosa que la consciencia del propio ser. Como corolario, arremeter obstinadamente contra lo que constriña esta libertad, coadyuvar a la demolición del déspota, historiografiar su existencia e insistir en la denuncia, solicitar una audiencia, es un obligado deber moral.

Gilles Deleuze y Félix Guattari consideran que los grandes poetas son elegíacos y que su queja o denuncia satírica es ciertamente política. Si bien Deleuze y Guattari se refieren a los esclavos liberados (en particular en el caso chino), su análisis permite una lectura según la cual es quien está fuera del sistema, « *C'est lui qui n'a plus de place* »<sup>90</sup>, el profeta<sup>91</sup>, que no comulga ni con la clase dirigente ni con el pueblo, quien puede o debe lanzar su denuncia con eficacia. El escritor catalán Ramon Vinyes i Cluet (1882-1952), exilado de la persecución del franquismo en Colombia, sostenía, como lo

---

88 J. Zalamea, *La metamorfosis de Su Excelencia*, p. 46.

89 F. Ayala, *Ensayo sobre la libertad*, p. 11-12.

90 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 561. En sus cursos del año 1980 ya se interrogaba: « *si l'élegie est vraiment la forme lyrique de la plainte, c'est-à-dire la forme sous laquelle la plainte apparaît à l'état le plus pur, qui est-ce qui se plaint dans l'histoire?* », y ofrecía como respuesta que es el esclavo liberado. Véase Gilles Deleuze, *Sur l'appareil d'État et la machine de guerre. Cours novembre 1979-mars 1980*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Editions de Minuit, 2025, p. 169.

91 Carlyle, en su ensayo sobre el héroe, evoca entre otros ejemplos al poeta y al profeta, y recuerda que « *dans nombre de langues anciennes, les deux termes sont synonymes* ». Thomas Carlyle, *Les Héros*, préface de Bruno de Cessole, traduction et notes de François Rosso, Paris, Maisonneuve et Larose & Éditions de Deux Mondes, 1998, p. 117. El título completo en inglés es *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (1848).

sintetiza Jacques Gilard, que «el poeta no puede ser el cantor de un poder, cualquiera que sea éste»<sup>92</sup>. Ser bardo íntegro es entonces negarse a la complicidad.

¿Es la distancia objetiva la que permite el humor, a veces negro, en ambos autores considerados? ¿Es una versión combativa y eficaz de la sátira? Reflexionar desde el exterior permite asumir una distancia que objetiva la visión, la universaliza y la atemporiza. En *Muertes de perro*, como se anotó, es más importante la atmósfera que la dramatización: «la intención del autor no es tanto historiar una dictadura, como mostrar el envilecimiento de la vida humana bajo la tiranía»<sup>93</sup>. Su búsqueda de la verdad puede ser vista como un necesario testimonio que corrobora el ambiente creado en la ficción.

Tanto en la obra de Francisco Ayala como en la de Jorge Zalamea es constante la presencia del humor, esa arcaica forma de resistencia pero eficaz catarsis colectiva contra el miedo. El sarcasmo, la ironía, la parodia y el absurdo mantienen el espíritu alerta y combativo, como un milenarismo que prometa la desaparición de esta tara histórica. Los dictadores, recuerda Alejo Carpentier, son a menudo tragicómicos personajes de opereta: «el dictador latinoamericano, sea civil o militar, es una ampliación en talla heroica, del héroe de la picaresca española»<sup>94</sup>. Y como un avatar de lo cómico, los dos autores contemporáneos ficcionalizan con recurrencia una bestialización o animalización, ya sea de sus tiranos, ya sea de algunos de sus colaboradores u otros personajes. Este efecto de licantrópía borra los límites entre el hombre y el animal y caracteriza un recurso narrativo a lo esperpéntico: la bestia resultante es claramente infrahumana y su gestación no ha terminado. Puede que ello aclare la presencia reiterada

---

92 J. Gilard, «Ramon Vinyes o la fecunda irreverencia», p. 80. Vinyes se refería aquí críticamente al poeta ruso Vladimir Vladimirovitch Mayakovski (1893-1930) en 1923.

93 G. Gullón, «Degradación y dictadura», en línea.

94 Cf. Ramón Chao, *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 108. Sobre el aspecto tragicómico en las novelas de Ayala, véase M. Baquero Goyanes, «Prólogo», p. 32-36.

en las 4 novelas de un mal olor, significativo y e insistente, evidente metáfora de la corrupción inherente a las dictaduras.

Sobre la acumulación de títulos grandilocuentes, tan propia de los dictadores, Ayala dice: «Si quisiera, podría ostentar por su turno, o combinados, el birrete de doctor, el espadín de académico, el bastón de mariscal, las charreteras de almirante y hasta ¿por qué no?, el capelo cardenalicio, como hacen otros muchos jefes de Estado»<sup>95</sup>. Zalamea en su sátira los hace liliputienses con ácido humor: «sublime modisto, pasmo del buen sentido, padre de la concordancia»<sup>96</sup>. Al presunto sucesor del Gran Burundú, por ejemplo, lo ve «preñado ya de su propia gloria; otorgándose ya a sí mismo, con graciosa munificencia, los títulos de Prócer, de Pacificador, de *Pater Patriae*»<sup>97</sup>. Alejándose de la literatura, como en una carrera de relevos, esta sucesión de pacificadores parece no tener final y ser inherente a las sociedades humanas. La permanencia del tirano como realidad y como personaje aprovecha ciertamente del olvido de los pueblos, cuya memoria es muy reducida, tristemente. Ello conlleva la necesaria reiteración de la denuncia. El viajero Bruce Chatwin recuerda:

La presencia de un núcleo de instinto inmodificable en el hombre significa que los lavadores de cerebro deben emprender su trabajo de deformación una y otra vez, con cada individuo y cada generación... y ésta es, al fin, una actividad muy extenuante.<sup>98</sup>

Se diría que en nuestros días los dictadores han sido suplantados por enfermizos populistas paranoicos<sup>99</sup>, y puede que esta categoría de novelas conozca un nuevo avatar pues populistas y tiranos comparten varias características. Pero la resistencia no ha cesado y a veces se manifiesta en desfiles y festividades, como se aprecia en las novelas

---

95 F. Ayala, *Muertes de perro*, p. 86-87.

96 J. Zalamea, *La metamorfosis de Su Excelencia*, p. 84.

97 J. Zalamea, *El gran Burundún-Burundá ha muerto*, p. 118.

98 Bruce Chatwin, *Los trazos de la canción*, traducido del inglés por Eduardo Goligorsky, Barcelona, Muchnik Editores, 1994, p. 256.

99 Sobre el populismo, véase F. Ayala, *Muertes de perro*, p. 40.

estudiadas, festividades hoy trocadas en novedosa encarnación, los ‘cacerolazos’, los festivales de poesía, el teatro callejero y otras formas. El antropólogo David Graeber los denomina *festivals de resistance*, afirmando que son organizaciones de acción de masa con carácter liberador: « *Pour ceux qui y participent, c’est comme si tout se passait à l’envers. Un soulèvement révolutionnaire débute par de batailles de rue qui, si elles sont remportées, donnent lieu à des débordements et des fêtes populaires* »<sup>100</sup>. Tras ello, insiste, viene la re-creación de la vida cotidiana. No obstante, Kenneth Rexroth es más crítico al referirse a estas nuevas formas de resistencia: «Es un error hablar de canción o de poesía protesta. La protesta implica una posibilidad de rectificación, se produce dentro de una cultura. Ahora que la larga historia de terror ha desaparecido, la protesta se ha convertido en alienación y la alienación en una separación total»<sup>101</sup>. Para terminar, es interesante recordar a Thomas Carlyle (1795-1881): « *Le Chant : nous l’avons dit plutôt, il est l’héroïsme du discours* ». <sup>102</sup> Pero el terror no ha desaparecido... La literatura tiene entonces que renacer una vez más de las cenizas y perseverar en la denuncia, una de sus vitales tareas como arma de resistencia heroica de los creyentes en la libertad.

---

100 David Graeber, « La révolution à l’envers », in *Révolutions à l’envers. Essai sur la politique, la violence, l’art et l’imagination*, traduit de l’anglais et présenté par Vassily Pigounidès, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2024, p. 145-146.

101 Citado por Ken Knabb, «Erotismo, Misticismo y Revolución. (Un estudio crítico sobre Kenneth Rexroth)», ensayo introductorio traducido del inglés por Esther Quintana, in K. Rexroth, *Desconexión y otros ensayos*, p. 61.

102 T. Carlyle, *Les Héros*, p. 129.





COLLECTION DU CENTRE D'ÉTUDES  
HISPANIKES D'AMIENS

Fondée par Carmen Vásquez  
Dirigée par Rica Amrán

2002

*Autour de l'Inquisition, Études sur le Saint-Office*  
Coordination : Rica AMRÁN

*Alejo Carpentier et Los pasos perdidos*  
Coordination : Carmen VÁSQUEZ

2003

*De judíos a judeo conversos, reflexiones sobre el "ser" converso*  
Rica AMRÁN

2004

*La civilisation en question*

*Actes des journées d'études de la Société des Hispanistes Français*

*Autour de l'armée espagnole (1808-1839)*

Coordination : Élisabeth DELRUE

*Autour de l'indigénisme. Une approche littéraire de l'Amérique latine*

Coordination : Ernesto MÄCHLER TOBAR

*Autour de Charles Quint et son empire, vol. II*

Coordination : Youssef EL ALAOU

*Autour de Charles Quint et son empire, vol. I*

Coordination : Rica AMRÁN

Introduction d'Augustin REDONDO

2006

*Paroles et musique dans le monde hispanique*

Coordination : Philippe REYNÉS & Bruce KOHLER

*Le roman picaresque espagnol du Siècle d'or.*

*Aspects littéraires, historiques, linguistiques et interdisciplinaires*

Coordination : Christian ANDRÈS

*Existe-t-il une gouvernance linguistique ? Regards sur le monde hispanique.*

*Actes de la journée d'études d'Amiens du CEHA & LESCLAP*

Coordination de Philippe REYNÉS

*Autour du Libro de buen amor*

Coordination : Rica AMRÁN

*Goya, image de son temps, de l'Espagne des Lumières à l'Espagne libérale*

Coordination : Élisabeth DELRUE

2007

*Un nom confisqué : Élisée Reclus et sa vision des Amériques*  
Introduction et choix de textes : Ernesto MÄCHLER TOBAR

*Écritures des dictatures/écriture de la mémoire.*

*Roberto Bolaño et Juan Gelman*

Coordination : Carmen VÁSQUEZ,  
Ernesto MÄCHLER TOBAR & Porfirio MAMANI MACEDO

*Robert Desnos, le poète libre*

Marie Claire DUMAS & Carmen VÁSQUEZ

2008

*Autour de La Celestina*

Coordination : Rica AMRÁN.

*Femmes et démocratie. Les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978)*

Coordination : Élisabeth DELRUE

*A Julia de Burgos. Anthologie poétique/Antología poética*

Choix de poèmes et traduction de Françoise MORCILLO

Études critiques de Carmen VÁSQUEZ et de Mercedes LÓPEZ-BARALT

*Autour de Los trabajos de Persiles y Sigismunda.*

*Historia septentrional de Miguel de Cervantes.*

*Études sur un roman expérimental du Siècle d'Or*

Coordination : Christian ANDRÈS

2009

*L'Espagne des validos (1598-1645)*

Coordination : Christian ANDRÈS

*Autour de Pedro López de Ayala*

Coordination : Rica AMRÁN

2010

*Le roman espagnol entre 1880 et 1920 : état des lieux*

Coordination : Élisabeth DELRUE

*Hommage à Alejo Carpentier (1904-1980)*

Coordination : Carmen VÁSQUEZ & Kevin PERROMAT

2011

*Violence et identité religieuse dans l'Espagne du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècles*

Coordination : Rica AMRÁN

*L'exil espagnol dans les Amériques*

Coordination : Ernesto MÄCHLER TOBAR

2012

*Voyageurs français dans les Amériques*

Coordination : Ernesto MÄCHLER TOBAR

*Hommage à Miguel Hernández (1910-1942)*

Coordination : Francisco AROCA INIESTA & Carmen VÁSQUEZ

2013

*Les minorités face au problème de la fidélité  
dans l'Espagne des XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*

Coordination : Rica AMRÁN.

Préface d'Augustin REDONDO

*Représentations de la réalité en prose et en poésie hispaniques (1906-2012)*

Coordination : Francisco AROCA INIESTA & Élisabeth DELRUE

2014

*Leer la obra poética de Antonio Colinas  
Lire l'œuvre poétique d'Antonio Colinas  
Hommage du Centre d'Études Hispaniques d'Amiens*

Coordination : Francisco AROCA INIESTA

2015

*Julio Cortázar : nuevas ediciones, nuevas narrativas*  
Coordination : Jean-Philippe BARNABÉ & Kevin PERROMAT

*La narrativa española (1916-1931).  
Entre historia cultural y especificidades narrativas*

Coordination : Élisabeth DELRUE

2019

*Releyendo Pedro López de Ayala diez años después*

Coordination : Rica AMRÁN

*Réceptions réciproques de la littérature française en Colombie  
et de la littérature colombienne en France*

Coordination : Catherine HEYMANN & Ernesto MÄCHLER TOBAR

2020

*L'Orient dans le monde Hispanique et lusophone,*

Coordination : Ernesto MÄCHLER TOBAR

*Antonio Colinas: entre inmanencia y transcendencia*

Coordination : Francisco AROCA INIESTA

*Penser les minorités dans le monde hispanique*

Coordinación: Rica AMRÁN

*La narrativa española y las artes visuales (1916-1935):  
interacciones e influencias*

Coordination : Élisabeth DELRUE

*Autour des concours*

Coordination : Rica AMRÁN

*Percepción de la Primera Guerra mundial en España y América Latina*

Coordination: Élisabeth DELRUE

2021

*Littératures et langues minoritaires en Amérique Latine*

Coordination : Benoît COQUIL

2022

*Representaciones literarias de las minorías  
en la narrativa española de la edad de plata (1898-1936)*

Coordination : Élisabeth DELRUE

2023

*Transiciones*

Coordination : Francisco AROCA INIESTA

2025

*Americanismos:*

*reflexiones sobre el lugar del español de América en el mundo hispánico*

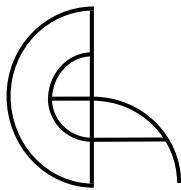
Coordinación : Fabiana ÁLVAREZ-EJZENBERG

2026

*La poesía como resistencia*

Coordinación : Francisco AROCA INIESTA





# LA POESÍA COMO RESISTENCIA

COORDINACIÓN: FRANCISCO AROCA INIESTA

Este volumen de la colección del CEHA reúne las contribuciones presentadas en la Jornada de Estudio «La poesía como resistencia», celebrada el 14 de octubre de 2024 en la Université de Picardie-Jules Verne. El encuentro se propuso reflexionar sobre en qué medida la poesía española e hispanoamericana contemporánea puede entenderse como una forma de resistencia: un espacio donde la subjetividad se reapropia de sí misma frente a las prohibiciones del mundo. Desde esta perspectiva, la poesía desestabiliza identidades y certezas desde el interior del lenguaje. Los estudios reunidos analizan obras de distintas generaciones de los siglos XX y XXI, entre ellas las de Blanca Varela, Vicente Aleixandre, Francisco Brines y Elisa Díaz Castelo, así como la reflexión sobre la figura del tirano en textos de Francisco Ayala y Jorge Zalamea. En conjunto, el volumen muestra cómo la exploración del cuerpo, del lenguaje y de la experiencia íntima abre en el poema un espacio de resistencia radical frente a las imposiciones exteriores.

[info@editionsorbistertius.com](mailto:info@editionsorbistertius.com)

[www.editionsorbistertius.com](http://www.editionsorbistertius.com)