

Haciendo solitarios con Adorno: en torno a *Cantos de concentración* de Pablo de Cuba

JULIO PRIETO
Universität Potsdam

Decía Proust que los libros que amamos están escritos “en una especie de lengua extranjera”¹ (Proust 2005: 297). Me parece que Proust apuntaba al hecho de que en los libros que nos importan sentimos que el lenguaje —ese instrumento más o menos rutinario, ahormado en la grisura de lo cotidiano— destella y nos toca de otra manera: nos lleva a ver y escuchar otramente, a ingresar en un mundo extraño. *Cantos de concentración* (2015), quinto poemario de Pablo de Cuba Soria (Santiago de Cuba, 1980)², es *prima facie* un libro inescrutable, escrito en una lengua enrarecida que de algún modo

1 Aquí y en lo sucesivo las traducciones de las fuentes citadas son mías.

2 Sus otros poemarios son: *De Zaratustra y otros equívocos* (2003), *El libro del Tío Ez* (2005), *Rizomas* (2010), *Inestable* (2011) y *Gago mundo* (2017). La obra poética de Pablo de Cuba ha sido incluida en varias antologías, entre otras en *Una escritura sin cualidades. Escritores cubanos de la Generación 0* (2016) y en la recientemente publicada en España, *Un país imaginario. Poesía latinoamericana 1980-1992* (2018). También ha publicado un libro de ensayos sobre poesía cubana, *La última lectura de Orlando* (2015) y un *Libro de College Station* (2016) que su autor define como “una especie de novela improbable”.

es castellano, pero también algo parecido al chino. Que el libro no esté escrito del todo en castellano no es un gran mérito, pues como dice el poeta y lingüista peruano Mario Montalbetti, no existe el castellano, como no existe “el lenguaje” —¿qué sería esa abstracción?—: “lenguaje lenguaje no hay” (Montalbetti, 2018: 17). Más meritorio es que por momentos su autor logre convencernos de que está escribiendo en una especie de chino. “Páginas escritas en un idioma de sus renglones abortado, sin permitir siquiera las resonancias del eco”, dice uno de los poemas (105). Y otro precisa: “Dicta les resonancias en el mismo idioma desde otra lengua” (142). Y sí, se diría que Pablo de Cuba escribe en la resonancia de otra lengua, tal vez en chino, pero no en verdadero chino —y no solo en una rara variedad de castellano chino— sino en el chino imaginado por Ernest Fenollosa, ese orientalista hijo de un pianista malagueño que como sabemos tanto influyó en la poética de Ezra Pound y a través de él en la poesía del siglo xx.

“Al pan Pound, y al vino Eliot”: el método ideogramático de Pablo de Cuba

En *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, ensayo editado por Pound en 1919 a partir de un manuscrito de Fenollosa, se expone una teoría del ideograma chino que no por ser en gran parte imaginaria dejó de influir decisivamente en la poesía moderna, primero en el movimiento imaginista anglosajón y después en el “método ideogramático” perfeccionado por Pound en sus *Cantos*. Hoy sabemos que las descripciones del chino aventuradas por Fenollosa —que sobre todo era japonólogo— solo lejanamente corresponden a la realidad, pero eso importa menos que la huella que dejó en uno de los poetas más influyentes del siglo xx y, a través de este, en la obra que aquí nos ocupa. En síntesis, el método ideogramático se basa en la idea de que el chino clásico funciona a partir de la yuxtaposición de signos (ideogramas) con escasa o nula conexión gramatical, de manera que el lector debe inferir el sentido considerando en cada caso las relaciones entre lo que los signos representan. A su vez, cada ideograma está compuesto por una serie de subunidades pictográficas, cada una de las cuales tiene su propia etimología, de manera que el significado del ideograma viene dado por la relación

entre las subunidades que lo integran. En el ideograma que significa “árbol”, Pound ve por ejemplo el “dibujo” de los troncos —una interpretación tan personal e imaginaria como puedan serlo las etimologías de san Isidoro: una “gloriosa malinterpretación”, como dice el crítico Hugh Kenner, uno de los primeros exploradores de los *Cantos* (Kenner 2006: 177)—. Esto, unido al carácter fuertemente visual de la poesía china, es la base del método ideogramático desarrollado por Pound, el cual opera a partir de la yuxtaposición de dos o más imágenes, omitiendo los conectores sintácticos. El procedimiento de yuxtaposición de imágenes concretas, sin explicación abstracta, se amplía mediante lo que Pound llama “*networking repetition*” (Mancuso 2006: 66) —es decir, mediante un procedimiento de “repetición conectiva” que propone una estructura de larga duración comparable a la estructura musical de una fuga—. En su diferimiento del sentido y su abandono de la ilación gramatical, este procedimiento potencia la materialidad de la lengua, sin reducirse enteramente a ella. Por medio de la repetición conectiva, la dispersión de múltiples fragmentos heterogéneos va generando un patrón de sentido —una “figura en la alfombra”, como diría Henry James—, un poco a la manera de la “rosa de limallas de hierro” dibujada por el imán —la imagen favorita de Pound para describir el método ideogramático de los *Cantos*, que evocan los hermosos versos finales del canto LXXIV (el primero de los cantos pisanos):

Hast' ou seen the rose in the steel dust [...]?
so light is the urging, so ordered the dark petals of iron (Pound
1998: 477).

El método ideogramático de Pound se actualiza con brillantez en estos *Cantos de concentración*. Si bien podemos situar este libro en la línea de un *trobar clus* que tuvo uno de sus momentos álgidos en la poesía neobarroca del siglo xx, y si bien su escritura se inscribe en la estela de poetas cubanos asociables a esa corriente como Lezama, Kozer o García Vega, en realidad difiere bastante tanto del verbo torrencial y el filigranado flujo barroco de los dos primeros como del minimalismo y la micronarratividad alucinada del último —aunque de los tres es con García Vega, en la medida en que este se autodefine como origenista disidente y neobarroco “impedido”, con quien más tendría en común—. En un poema que funciona como

irónico manifiesto —un “manifiesto gagofónico”— nuestro autor se distancia tanto de la poesía neobarroca como del minimalismo de García Vega, si bien se diría que el gesto de distanciamiento implica ya una forma de afiliación (no en vano este texto remeda en gran medida el estilo de García Vega):

Escribe García Vega, Lorenzo, de su imposibilidad de ser neobarroco: “minimalizar siempre ha sido mi tentación”, por lo que ha soltado pelota de ping-pong sacada de cajita de Cornell. Yo, tampoco, puedo ser neobarroco: el neo, neón, neófito, provoca taquicardias, y el gago siempre cancanea en g. Yo, tampoco, puedo ser minimalista: se modula un gago que, si caben dudas, cuando suelta resonancias hecha piezas [sic], mal partidas, mal llamadas, se zumba hacia qué desnervado entreparéntesis (De Cuba 2015: 109).

Sin embargo, con ninguno de estos autores dialoga tanto esta poesía como con Pound, y no solo por la referencia del título a los “Cantos” del poeta norteamericano, y por los numerosos guiños y alusiones a la obra y la biografía del “signore Sterlina” (como lo llamaban a Pound los hijos de Joyce), sino por el acierto con que renueva su método ideogramático³. Una renovación que no es por cierto exclusiva de este autor, ya que podemos vincularla a una serie de poéticas del “remixeo, la reescritura, la remasterización y el patchwriting” (Medo/Arteca 2018: 12) que constituyen una de las tendencias más visibles de la última poesía latinoamericana. “Al pan Pound, y al vino Eliot” (De Cuba 2015: 105), recomienda otro poema, lo que bien podría ser el lema del libro y en gran medida de esas poéticas.

Pero si estos *Cantos de concentración* siguen de cerca la filosofía de la composición de los *Cantos* de Pound, el libro de Pablo de Cuba está desprovisto de la dimensión misteriosa y trascendente de la poesía del norteamericano —ese “*connubium terrae [...]* misterium” (Pound

3 A la impresión de idioma extranjero que produce el libro contribuyen el recurso a una extrema parataxis y el extrañamiento que instala el gesto de escribir los pronombres enclíticos separados de sus nombres y en itálicas, como si adquirieran sustantividad y vida propia —por ejemplo: “En letra corrida suelen mostrar *se*” (De Cuba 2015: 92) o “No se pudo escribir *la*” (De Cuba 2015: 25)—. Aquí hay un vínculo notorio con Pound, cuyo desdén por los conectores gramaticales, lo que lo lleva a trabajar la “elocuencia de la frase aislada” (Kenner 2006: 35), comparte en gran medida Pablo de Cuba.

1998: 546) que fundamenta la dicción críptica de los *Cantos*, cuyo objetivo último, en palabras de su autor, sería recuperar “a lost kind of experience” —una unidad de la experiencia perdida que se lograría por obra y gracia de la poesía (Carne-Ross 2006: 201)—. En la base del método ideogramático y del emblema de la “rosa de limallas de hierro” está la creencia de que la miríada de partículas dispersas en el poema y en el mundo se reunificarían finalmente en una figura cósmica —“leaves on one tree, trees in one forest, forests in one world”, como certeramente lo expresa Hugh Kenner (2006: 172)—. *Cantos de concentración* pone en juego un “método ideogramático”, pero despojado de esa fe en una unidad cósmica. Más próximo en ese sentido a García Vega, que lleva a cabo una sardónica desmitificación del orfismo lezamiano, Pablo de Cuba está lejos de la ambición metafísica de lo que Alain Badiou llama la “edad de los poetas” (Badiou 2016: 29), es decir, la época de la poesía occidental que empezaría con Hölderlin y vendría a acabar en Paul Celan: época en que la poesía toma el relevo del proyecto filosófico de develar el ser del mundo, y en la que habría que incluir a Pound y a Lezama (aunque Badiou no considere a ninguno de los dos en su visión más bien centroeuropeizante de la poesía moderna). Es que Pound (diría Heidegger) es un poeta de la apertura del ser, en tanto que Pablo de Cuba (diríamos parafraseando a Badiou) es un poeta del “tacto de la lengua” (Badiou 2016: 16). Si Pound es un poeta de la era de la “legibilidad del mundo” (Blumenberg 2000), Pablo de Cuba, como García Vega, es un poeta de otra época: la época del ocaso de los grandes relatos, y como tal aborda con no poca sorna (si no con un muy cubano choteo) el gesto misterico y el discurso poético-metafísico de la tradición moderna.

De Pound a Adorno: lógicas de la concentración

En cierto modo, aunque toda una veta del libro remite a la tradición filosófica y estética en lengua alemana —Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein y sobre todo Adorno y su célebre reflexión sobre la escritura de poemas “después de Auschwitz” (Adorno 2008: 25)—, Pablo de Cuba ensaya en este libro una serie de “solitarios” que se juegan no tanto (o no solo) con la baraja de Adorno sino sobre todo con la de Pound: “Sobre las marcas cercanas del poema: esas

pounds que debes (sigues) y no pagas” (De Cuba 2015: 139). Todo el libro puede leerse como una reescritura *sui generis* de los *Cantos* del poeta norteamericano, ya desde el título⁴. Pues si en el juego de palabras que sustituye los “campos” por los “cantos de concentración” está remitiendo al tema adorniano de la problemática relación entre poesía e historia —y en particular a la espinosa cuestión de cómo escribir poesía después de Auschwitz—, también está actualizando un principio básico de la teoría poética de Pound, quien en *The ABC of Reading* afirma que la poesía es “concentración” (Pound 1991: 36).

El mayor hallazgo del libro radica en el rico arco polisémico que se abre a partir de este doble deslizamiento del título: el que va de los “campos” a los “cantos”, y el que implica un doble sentido de la “concentración”, asociado a las figuras de Pound y Adorno; “concentración”, en el sentido poetológico de “condensación”, *Verdichtung*, y a la vez en el sentido biopolítico de “espacio carcelario” o “técnica de control humano”, ya sea en la forma de los campos de exterminio nazis —a los que remite explícitamente el “Canto” de “Auschwitz-Birkenau”, el segundo de los tres “Cantos” que integran la primera parte del libro—, o en la forma colonial de la “reconcentración” puesta en práctica por el general español Fernando Weyler en la guerra de Cuba, a la que remite el título del primer Canto, “Weyler”: un método de guerra y control colonial que dejó un saldo de cientos de miles de muertos (de ahí el sobrenombre de “carnicero Weyler” con que suele conocerse en la historiografía cubana).

4 La estructura tripartita del libro (“I. Cantos”, “II. Res adentro”, “III. Res cantable”) y en particular de la primera parte, cuyos tres cantos (“Weyler”, “Auschwitz-Birkenau”, “St. Elizabeth”) remiten a tres espacios históricos de confinamiento —los campos de exterminio nazis, la “reconcentración” del general Weyler durante la guerra de Cuba, y el hospital psiquiátrico de St. Elizabeth, donde fue recluido Pound al concluir la Segunda Guerra Mundial—, recuerda la estructura ternaria de la primera edición de los *Cantos* del poeta norteamericano: la edición de 1925, *A Draft of XVI Cantos for the Beginning of a Poem of Some Length*, cuyos dieciséis cantos se enfocan en tres escenarios de guerra —la guerra de Troya, los *condotieri* de la Italia del Quattrocento y la Primera Guerra Mundial—. Asimismo, los cuatro poemas que integran el tercer canto ostentan títulos notoriamente poundianos: “Melopoeia”, “Phanopoeia”, “Logopoeia” y “A Lume Spento” aluden a tres conceptos centrales de la teoría poética de Pound y al verso de la *Divina comedia* que escogió como título de su primer poemario, publicado en Venecia en 1908.

En este libro se produce a la vez que se reduce al absurdo una específica lógica de la “concentración” poética y biopolítica, lo que es especialmente patente en los diez poemas que integran el Canto de Auschwitz-Birkenau. Estos poemas trazan un escenario de amores crueles, atravesados por la violencia del *Lager*, por donde retorna la figura siniestra del “Hombre de la Casa” de la “Todesfuge”, el famoso poema de Celan. Poema que remeda y recuerda la voz del Señor del *Lager* ordenando a “sus judíos” cantar y cavar su propia tumba en tanto se deleita románticamente en la evocación del “dorado bucle” de su amada Margarete —escena que varios de estos poemas evocan a través del verso citado en alemán “ay *dein goldenes Haar*”. Probablemente no haya un poema más cruel en la poesía moderna —y es en esa crueldad donde radica su eficacia política y estética, en virtud de lo que José Ovejero llama la “ética de la crueldad” (Ovejero 2019)—. La “Fuga de la muerte” de Celan sería en ese sentido el modelo que inspira la larguísima y prácticamente intolerable sección de los feminicidios en 2666, la “Parte de los crímenes” de la novela de Bolaño, o *Saló* (1975), la película de Pasolini sobre el nazismo, que en cierto modo pone en práctica lo que propone Godard en un artículo publicado en 1963 en la revista *Cahiers du Cinema*:

El único verdadero film que podría hacerse sobre los campos de concentración —que no se rodó y que no se rodará jamás porque sería intolerable— sería filmar un campo desde el punto de vista de los torturadores, con sus problemas cotidianos [...] lo insoportable no sería el horror que destilarían tales escenas, sino, por el contrario, su aspecto perfectamente normal y humano (cit. en Gómez Toré 2015: 47).

Este es precisamente el punto de vista que adoptan de manera tan inquietante como intermitente el breve poema “Cuando poesía volvió a escribir los” y otros del Canto de Auschwitz-Birkenau. En una suerte de prolongación del sadismo del Señor del *Lager* de Celan, este texto erotiza a las víctimas e imagina la humillación más extrema: presentar el exterminio como algo que los judíos (y en particular las judías) *desean*. Algo análogo a la brutal ironía del “Hombre de la Casa” de la “Todesfuge”, el cual, tras exhortar a “sus judíos” a danzar y tocar el violín “más oscuro”, les propone como consuelo que en la “tumba entre las nubes” estarán más “cómodos” [*dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng*] (Celan 2007a: 63-64). Es decir, que entre los gases de su propia cremación ya no estarán “tan

estrechos” como en los barracones del *Lager*, lo que en cierto modo evoca la sanguinaria ironía del lema que presidía la entrada al campo de Auschwitz: *Arbeit macht frei*, “el trabajo os hará libres”. Veamos el poema de *Cantos de concentración*:

CUANDO POESÍA VOLVIÓ A ESCRIBIR LOS

[Perdidos unos, otros inspirados]

No se puede escribir la después de Auschwitz –
 Olía a vulva entre los pobres desnudos
 abrazados
 permutaban sus lenguas por amor de los gases:
 Ay Janecska Janecska ay *dein goldenes Haar* ay –
 Olía a *delirium* –
 No se pudo escribir la después de Auschwitz –
 Acaso lo intentas? (De Cuba 2015: 25).

Este poema introduce una vuelta de tuerca en la siniestra yuxtaposición que propone la “Fuga de la muerte” de Celan entre “el dorado bucle” y el “ceniciento bucle” —es decir, entre la amante aria del Señor del *Lager* y la víctima judía, entre la mujer viva y la mujer asesinada—. Aquí la nítida oposición nominal del pareado de Celan (“*dein goldenes Haar* Margarete / *dein aschenes Haar* Sulamith”) se funde en un solo nombre y un solo verso donde la amante es en cierto modo también la víctima —“Ay Janecska Janecska ay *dein goldenes Haar* ay”—, lo que multiplica la ambigüedad del poema, sobre todo por la ausencia de verbos que pudieran orientar el sentido. En cierto modo esa indeterminación semántica concuerda con el sinsentido del horror de los campos de exterminio mejor de lo que lo haría una voz que inequívocamente expresara un sentimiento de indignación, vergüenza o piedad por las víctimas, pacificando así el horror en un significado o una imagen que lo fijara de una vez por todas. La indeterminación semántica del poema nos demanda un continuo volver a la cuestión, una continua interrogación de un horror cuyo sentido último se nos escapa para siempre, lo que nos expone al deber interminable de la escucha. Pero más allá de esto, estos *Cantos de concentración* nos llevan a preguntarnos en qué medida el poema (no solo este, sino cualquier poema) puede dar cuenta del horror, lo que de inmediato nos reenvía a la famosa afirmación de Adorno de que “escribir un poema después de Auschwitz es barbarie”.

Conviene recordar el pasaje que contiene dicha afirmación, a menudo sacada de contexto cuando no drásticamente simplificada:

Cuanto más total es la sociedad, más cosificado está el espíritu y más paradójico en su intento de escaparse de la cosificación por sus propios medios. Hasta la conciencia extrema de la fatalidad amenaza con degenerar en palabrería. La crítica de la cultura se encuentra frente al último peldaño de la dialéctica de cultura y barbarie: escribir un poema después de Auschwitz es barbarie, y esto corroe también al conocimiento que dice por qué hoy es imposible escribir poemas (Adorno 2008: 25).

Como se ve, Adorno sitúa su reflexión en el marco de una crítica de la “cosificación” de la modernidad capitalista y la sociedad administrada en el sentido de Weber. Su afirmación sobre la poesía aparece de manera marginal como corolario de un argumento que concierne al conjunto de la sociedad capitalista de la posguerra, en el seno de un ensayo cuyo objetivo es la crítica cultural y no la crítica de poesía. Casi siempre se omite la frase que sigue a la afirmación de que “escribir un poema después de Auschwitz es barbarie” —una frase crucial, puesto que lo que afirma Adorno no es solo que sea “imposible” escribir poemas después de Auschwitz, sino que esa imposibilidad también corroe al “conocimiento que dice por qué es imposible”—. Es decir, que escribir poemas después de Auschwitz sería tan “imposible” como escribir filosofía, crítica cultural o teoría literaria, y por supuesto como cualquier forma de arte. Además, al situar su afirmación en el marco de una específica “dialéctica de cultura y barbarie”, Adorno está dialogando con una frase no menos célebre: la afirmación de Walter Benjamin de que “no hay un documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie” (Benjamin 1982: 111). En ese sentido, escribir poemas después de Auschwitz no sería sino un caso extremo de algo que afecta a *todo* documento de cultura. En otras palabras: es imposible, antes y después de Auschwitz, un documento de cultura que no esté implicado de uno u otro modo en el olvido de los muertos y los vencidos de la Historia, una forma de “civilización” que no esté construida sobre el sacrificio de los otros. Más que emitir una condena o una improbable prohibición, la afirmación de Adorno está apelando a un *deber*: no tanto a un *dejar* de escribir como al deber de escribir sin olvidar esa “imposibili-

dad”, sin olvidar la barbarie en la que está involucrada la escritura como todo documento de cultura.

Es justamente lo que hace este poema, y en general este libro, de manera singular. Aquí la poesía, la muerta, después de Auschwitz, no se puede escribir —“no se pudo escribir la”—, ni siquiera se intenta —“¿acaso lo intentas?”—. Y sin embargo, lo quiera o no el poeta, lo pueda o no, la poesía, la muerta, siempre vuelve. Poesía hace lo que siempre hizo poesía: volver a escribir(se), por más que enmudezcan el poeta y el poema. “Poesía volvió a escribir los”: los muertos, los versos —“perdidos unos, otros inspirados”, como los “pasos de un peregrino son errante” de las *Soledades* de Góngora, a cuyo comienzo nos remite el subtítulo:

Pasos de un peregrino son errante
 cuantos me dictó versos dulce Musa
 en soledad confusa,
 perdidos unos, otros inspirados (Góngora 2004: 71).

De Adorno a Celan: la ética de la escritura y la dialéctica del poema

Ahora bien, la “ética de la crueldad” resulta insuficiente para dar cuenta de la densa trama que tejen estos poemas. Para hacerles justicia debemos considerar cómo la ética de la crueldad se combina con lo que podríamos llamar la ética de la escritura. No se trata aquí tan solo de la dificultad que plantea la representación del genocidio —ya se trate de Auschwitz o de otros dolores y traumas históricos, pues como observa el poeta argentino Juan Gelman la cuestión de la poesía después de Auschwitz no es cuestión de un después: “estamos en un *durante*” (Gelman 2000). Para poder empezar a plantear esta cuestión, es preciso tener en cuenta una dificultad inherente a la lógica de la representación literaria —y en general a toda representación—. A eso alude el comienzo del poema “Danza húngara”, que sugiere que habría siempre un coeficiente de desvío, una fundamental descoincidencia entre el dolor y los distintos idiomas en que se dice —y aquí debería escucharse (aunque no se pueda) el clamor de los 400.000 judíos húngaros gaseados en Auschwitz, el mismo imposible clamor que resuena en la “danza de los judíos” del poema de Celan:

Tanto depende
de un escuchar
amarrando se
entre líneas:
yiddish
magiar
transilvano,
no pudieron precisar
el idioma del dolor (De Cuba 2015: 28).

Para volver al poema anterior, es interesante cómo se invierten aquí los términos de la cuestión planteada por Adorno, ya desde el título: “Poesía volvió a escribir los”. La reflexión adorniana se reformula al menos de dos maneras. En primer lugar, la cuestión no sería ya si es posible o no escribir poesía después de Auschwitz, sino en cierto modo si es posible escribir Auschwitz después de la poesía. Para poder “escribir Auschwitz” o cualquier otro hecho histórico hay que partir de que la palabra precede al mundo, de que toda representación de algo llamado “realidad” está de antemano determinada por el lenguaje. La palabra —y más aún si es palabra poética— no “refleja” el mundo: lo construye y lo crea. Todo intento de escribir una realidad histórica debe entonces imponerse como primera tarea atravesar el lenguaje que necesariamente interviene en su construcción:

(Mi lengua era anterior, hizo cuanto pudo.)
Hay atajos de pensamientos cercados por la queja
por el goce que jamás acontece en lo que el acto
porque solo en nuestras propias complejidades es real (De Cuba
2015: 30).

De ahí la ironía del título “Una temporada en realidades”, y del que ostenta el poema que contiene los versos recién citados: “MARTA ABBA [Cuando hablaría inunda Auschwitz]”. Pues si vamos a tomar en serio la cuestión de si es posible o no escribir después de Auschwitz, hay que partir de que la reducción del discurso poético y/o filosófico a “palabrería” no sería algo que ocurre tan solo después de Auschwitz, tal como en principio plantea Adorno, sino que toda representación de lo real, antes y después de Auschwitz, está atravesada por la “habladuría” del lenguaje —esa hablaría es siempre anterior—.

Pero no estamos tan solo ante un problema de lenguaje, sino también y sobre todo ante un problema de poesía, lo que nos remi-

te a la segunda inversión operada en cuanto a la afirmación de Adorno. En este poema no hay un sujeto poético que articule un discurso o una voluntad de escribir después de Auschwitz, sino que el sujeto que aquí escribe es la propia poesía: “Poesía volvió a escribir los”. El título del poema recuerda aquel famoso verso de Alejandra Pizarnik: “Hablo como en mí se habla” (Pizarnik 1998: 134), que en cierto modo se reescribe aquí así: “Ay si yo grita *se*—” (De Cuba 2015: 53). Es decir, el poeta no habla exactamente desde un “yo” o un “nosotros” sino desde la impersonalidad de un “se habla” —el poeta solo habla en la medida en que *se habla*, en que es *hablado* por el lenguaje:

Cuando decir “yo” tiene la menor importancia
 (o por ende no decir lo)
 Cuando la materia se apea en los contornos del lenguaje
 ya en un afuera que es su propio centro (De Cuba 2015: 78).

El autor de estos poemas no propone una subjetividad en el sentido de una interioridad psicológica, no construye la figura de un “yo” coherente y unitario: más bien opera como una suerte de *medium*, un dispositivo de resonancia por el que retornan las voces de la lengua. Por lo cual no quiere decir que no haya aquí una agencia subjetiva o una voluntad creadora y un específico designio artístico. En esta poética de la impersonalidad —una poética de las “contrariedades del sujeto” (Piera 1993)—, la subjetividad no interviene en la forma de un “yo” centralizador, sino que se da de manera diseminada o nebulosa en el recorte de las voces que aquí se *sincronizan* —voces de la lengua y voces, sobre todo, de la tradición poética—. El volver sobre sí de la poesía es en gran medida un volver a ser recorrido por las voces de otros poetas, y en primer lugar por las voces de la tradición que a cada poeta le importan crucialmente. Cada poeta construye su propia genealogía, pues las voces de la lengua resuenan de manera diferente en cada cual, y es en el manejo de ese juego de resonancias —en la creación de una genealogía, de una comunidad de voces para el presente, más que en la instalación de la figura de un “yo”— donde radica lo esencial de la invención poética.

De ahí la dialéctica trans-subjetiva inherente al poema, que se da a la vez como actividad solitaria —como la mayor soledad que es posible experimentar en el lenguaje— y como entonación coral. Una dialéctica que en este libro se cifra en el entrecruce del “solo cantable” que da título a la tercera parte —o del “canto solitario”

que abre la primera por medio de la cita de Nietzsche—, y el “canto coral” con que se inicia la tercera a través de la cita bíblica del libro del Éxodo⁵. Es que en el poema no hay “soledad” sino, para decirlo con Góngora, “soledades” —un entreluzo de soledades que resuenan juntas, o bien eso que Blanchot llamara la “conversación infinita” (Blanchot 1969)—. Así, para un poeta que escribe en 2015, “escribir después de Auschwitz” no solo implica atravesar la “habladuría” propia al estado actual de la lengua y la cultura —lo que podríamos llamar el eje “sincrónico” de la escritura del poema— sino que, de manera muy específica, implica escribir desde el entramado coral de voces de la tradición poética e histórica que convergen en su escritura —su eje “diacrónico”, por así decir—. En el caso de Pablo de Cuba, la genealogía poética inferible de esa trama se podría sintetizar en la serie: Dante-Góngora-Pound-Celan-Lezama-García Vega. Es en ese sentido que dice, en el verso final del poema que abre el Canto de Auschwitz-Birkenau: “José Lezama Lima blande alta su batuta en Auschwitz” (De Cuba 2015: 22). Por más que a lo largo del libro haya un recorte paródico de la figura de Lezama en cuanto poeta “oracular” u “orquestal”, ello no impide que la de Lezama sea una de las voces fundamentales que determinan su escritura. Y así, escribir después de Auschwitz para el poeta Pablo de Cuba significa esencialmente escribir “Auschwitz” después de Lezama, a través del tamiz de las voces de Lezama y Góngora y Pound y Celan, es decir, a través de la específica visión del mundo y del poema que se destila en el entreluzo de esas (entre otras) voces.

Destrocadero de voces proféticas: Lezama, Hölderlin, Heidegger

Esta dialéctica de historia y poesía —de soledades y cantos “a coro”, o bien de “*Res mundana*” y “*Res melódica*” (De Cuba 2015: 58)— vertebró los dos largos poemas que cierran la segunda parte del

5 Las figuras del “canto solitario” y del “canto coral” aparecen en los epígrafes iniciales de la primera y la tercera parte: “Sobre ello podría yo cantar una canción, y quiero cantarla: aunque esté yo solo en la casa vacía y tenga que cantar para mis propios oídos” (Zaratustra); y: “No son gritos de victoria, ni alaridos de derrota. Cantos a coro es lo que oigo” (Éxodo 32:18).

libro, “Trocadero Lezama” y “Res adentro”. Transcribo algunos versos del primero:

DESTROCADERO LEZAMA

En unas pocas palabras la escritura de un país:
 gaguear el mulo de Lezama
 [...]

 la mía gaguera articulándose en los otros –
 Se desenlazan otras formas de los ahorcados
 Duran resonancias en analectas de contrarios
 [...]

 Así Pound con Walt Disney en instantánea de época –
 con quince de retraso y sin lengua posible
 un gagoabecedario destrocado en lo que el hueso,
 una lengua en producción de amores
 [...]

 Estoy en Carnaval al que nunca fuiste (yendo):
 Parteras coloniales pujándolo que Hambre
 Cuerdas silábicas que cancanean tes ceden –
 Quién se las arregla, entonces,
 con esta implosión de eufonías gagas en mi cabeza?
 En unas pocas palabras la escritura de un país (De Cuba 2015: 80-81).

Una poética del tartamudeo —una poética del “gaguear”, un “gagoabecedario destrocado”— no solo “destruca” aquí a Lezama (el “vate de la calle Trocadero”, como suele llamársele a partir de su legendario domicilio en La Habana) sino también a Heidegger y su visión de la poesía como “interpretación de la ‘voz del pueblo’” [*Auslegung der “Stimme des Volkes”*] (Heidegger 2000: 36), tal como lo formulara en su ensayo “Hölderlin y la esencia de la poesía”, con las inevitables connotaciones etno-nacionalistas que tiene el concepto de *Volk* en el momento en que escribe: en 1936, es decir, en la Alemania del nacionalsocialismo que Heidegger inicialmente apoyó desde su puesto de rector de la Universidad de Friburgo⁶. Más allá de carnavalizar lo misterico de la poesía lezamiana —de “gaguear el mulo de Lezama”, cambiándole

6 Originalmente leído como conferencia en Roma en 1936, el texto fue publicado en 1937 junto con otro ensayo en el volumen *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* [*Elucidaciones sobre la poesía de Hölderlin*], posteriormente ampliado con sucesivos trabajos en torno al poeta alemán. Es cierto que para entonces ya había renunciado a su cargo de rector, iniciando así su distanciamiento del régimen

el paso a aquel verso suyo: “Paso es el paso del mulo en el abismo” (Lezama 1985: 166)—, se pone aquí en duda que “unas pocas palabras” puedan contener “la escritura de un país” —y en última instancia se cuestiona la misma noción de “escritura” ligada a la noción de “país” (o a las de “nación” o “pueblo”). Como lo expresa irónicamente otro poema: “No hay comarca para tanto *lieder*” (De Cuba 2015: 77) —verso que como muchos otros de este libro propone un repliegue paródico de la ontología y la estética heideggerianas—. El Onto que “ronca” (De Cuba 2015: 74), la “comarca” que no hay para tanto “*lieder*”, remiten sardónicamente al vocabulario del filósofo alemán: a sus lecturas de Hölderlin y al apego al terruño que lo llevó a sintonizar —bien es cierto que desde muy distintos presupuestos— con la ideología nacionalsocialista del *Blut und Boden* [“la sangre y el suelo”].

En cierto modo, esta lengua “gagofónica” recuerda la poética del balbuceo de Celan, que en el poema que le dedica a Hölderlin, “Tubinga, enero” (1963), subraya justamente el devenir “balbuceo” de la palabra del vate profético: “Si viniera, / si viniera un hombre, / si viniera un hombre al mundo, hoy, con / la barba de luz de / los patriarcas: debería, / al hablar de este / tiempo, / debería / solo balbucir y balbucir / siempre-, siempre-, / asíasi” [nur *lallen und lallen / immer-, immer- / zuzu*] (Celan 2007b: 163). El trabajo de un tartamudeo que “destroca” lo misterioso o profético de la palabra poética —la de Lezama, en un caso; la de Hölderlin, en el otro— implica una reducción ético-política de lo estético —un desgarrón de la lengua por la que empieza a escucharse el rumor de los muertos, las violencias y carencias de la Historia. En Pablo de Cuba el “balbuceo” de Celan deviene “destrocadero” de “eufonías gegas”: el tartamudeo adquiere aquí una inflexión grotesco-carnavalesca por la que emergen intempestivamente los “ahorcados” y el “Hambre”, en virtud del imaginario poético-concentracionario que propone el libro. A lo largo de este se difuminan las fronteras entre la “concentración” poética y la “concentración” biopolítica: la reflexión poetológica y el discurso filosófico y estético-cultural se mezclan en una suerte de expansión difusa del universo concentracionario, que aquí incluye la historia del colonialismo europeo en América —a la “reconcentración” del ge-

nacionalsocialista, pero no lo es menos que nunca se retractó públicamente de su adhesión inicial y que cuando lee la conferencia sobre Hölderlin lo hace luciendo sobre su ropa la cruz gamada (Gómez Toré 2018: 160).

neral Weyler que aparece en la primera parte del libro corresponden aquí las referencias a los “mulatos aprendices de escuelas coloniales”, a las “parteras coloniales” y al “Hambre”.

De cantos y matanzas: escenas de la razón concentracionaria

En el siguiente poema, “Res adentro”, el escenario poético múltiplemente “destrochado” enlaza también con la carnavalización de la poesía profético-mistérica (encarnada por Lezama en el poema anterior, y por Hölderlin en la lectura de Heidegger). Pero aquí se han perdido las condiciones históricas de “audición” de esa poesía: “Ya no hay fondo No hay encuadre / Será que apenas oye Dante”. El poema nos sitúa en una escena clásica de invocación profética desde el epígrafe inicial de Paulo Leminsky: “*Os antigos abriam bois para ver futuro em estrutura de tripa [...]*” (De Cuba 2015: 82). De hecho, es una escena fundacional de la poesía occidental, que desde el libro XI de la *Odisea* pasando por Virgilio y Dante llega a Lezama y a Pound, el primero de cuyos *Cantos* es justamente una paráfrasis del episodio en que Ulises desciende a los infiernos y ofrece un sacrificio a los dioses para invocar la voz profética de Tiresias. Pero aquí asistimos al extravío de la voz profética, y lo que queda como resto de ese adelgazamiento del Significado místico-metafísico es la materialidad de las víctimas sacrificadas, de las “reses” abiertas y descuartizadas:

RES ADENTRO

Están las reses en su sitio para ser pensadas
 Oye las
 Aunque a veces por decreto se evaporen
 [...]
 Deja que la lengua se distancie de sentido Deja la
 [...]
 Mas no hay rastros de Metáfora
 Solo esta camada de seísmos tras los dientes apretando
 [...]
 El que vendrá después podría ocultar se
 justo aquí Hasta pegar oído a lo que dice Profecía
 Ya no hay fondo No hay encuadre
 Será que apenas oye Dante
 Solo masas de *lieder* en la boca endurecida

[...]

Enlenque he sentado a Significado aquí a mi diestra
para que abiertas las reses se le ofrezcan (De Cuba 2015: 82-83).

El título del poema, y de la segunda parte del libro —“Res adentro”—, es profundamente irónico, pues en estos *Cantos de concentración* pasamos de una visión trascendente de la relación entre poesía e historia —la que proponen, por ejemplo, los *Cantos* de Pound— a una interpretación literal de dicho sintagma en clave grotesca de ontología *carnicera*. En “Res adentro” se solapan continuamente el sentido filosófico y carnal de la “res” —doble sentido que vendría a ser la clave de bóveda del libro—. Si por un lado la “res” alude al animal que puede ser sacrificado o servir de alimento, así como a “la humanidad de las reses que por tales se muestran” (De Cuba 2015: 90) —es decir, a los seres humanos que devienen víctimas o son tratados como “ganado”, según la lógica biopolítica de la “concentración”—, por otro remite al vocabulario de una larga tradición filosófica que se remonta a la distinción cartesiana entre la *res cogitans* y la *res extensa* (i.e., entre la razón y la naturaleza, o entre el intelecto y la materia). Aquí la penetración poético-metafísica en la “cosa” implica su criminal descuartizamiento —de modo que cobra un sentido siniestramente literal la máxima hegeliana según la cual “la palabra mata la cosa” (Hegel 1993: 12)—, una “matanza” en la que no deja de retornar el espectro “invernal” de los campos de exterminio:

De las representaciones de las reses ajenas a la mente sabe
el carnicero: nieva largo en los oídos. Él está al corriente:
puede intuir las, descuartizar las doctamente hasta amputar
las realidades (coces) de sus voluntades últimas (De Cuba 2015: 141).

En “Res cantabile” se retoma otra imagen de la “Todesfuge” de Celan —la escena en que el Señor del *Lager* azuza los perros contra “sus judíos”— para figurar el proceso por el que la realidad, apresada por la razón, devendría música y canto. Aquí la música o el canto que se derivarían del lenguaje pervertido por la razón concentracionaria —su “sonar tan bien”, que no por nada se escribe en alemán: “es klingt so wunderbar!”— no puede darse sino en la forma degradada de “la oración del balbuciente” (De Cuba 2015: 140). El dolor del mordisco es irrepresentable sin la violencia de la operación de apresar, reducirlo a lenguaje —sin la violencia del colmillo clavado, no

ya en la pierna sino en la “lengua muerta”—. El dolor real —la cosa o “res cantable”: ese descarriado “buey” que aparece en el último verso— no puede ser “cantado”, no puede ir al encuentro del poema sin esperar ser sometido a un sacrificio cruento: “Entre los perros de caza le acomodas, / colmillo en lengua muerta. // Soy el buey que perdió sus arreos, y va a su encuentro” (De Cuba 2015: 140).

En la escena clásica de la invocación profética, el derramamiento de la sangre de la víctima es el requisito para que aparezca la voz trascendente; aquí, en una suerte de inversión carnavalesca —y es importante resaltar lo central de la carne en la noción de “carnaval”—, la propia aprehensión racional y el mismo acto poético de nombrar la “cosa” —la “res”— están indisolublemente ligados a su violenta desaparición. Si en la escena clásica de la invocación poético-profética el sacrificio de la víctima es la vía de acceso al plano trascendente, lo que se corresponde con una confianza clásica en el poder de la poesía para penetrar en la verdad del mundo, aquí el “holocausto” (en el sentido clásico y específicamente moderno del término⁷) deviene el emblema de una epistemología cruenta en la que el lenguaje necesariamente descuartiza, tortura y deforma la “cosa” en el mismo acto de nombrarla. Así habla el cantor-carnicero, “donde Penetración acompaña a Pensamiento” —con lengua suelta, que tajea para hacer hablar—:

Alcanzas te a clavar el gancho en la quijada,
donde res exterioriza hasta soltar la lengua –
como si de a poco penetraras, penetrando – (De Cuba 2015: 51).

7 Los continuos usos aberrantes de ese doble sentido ponen de relieve lo inapropiado del término “holocausto” para designar la “solución final”, como lo han observado Primo Levi, Emmanuel Lévinas y Giorgio Agamben entre otros. Ese término hace visible la pérdida de la condición humana en el *Lager* —la reducción del judío a “animal” sacrificable—, pero también le confiere al exterminio de millones de judíos una inquietante connotación sagrada, como si se tratara de algo inefable, algo del orden de lo no humano —cuando, como lo mostrara Hannah Arendt en su reflexión sobre la “banalidad del mal” (Arendt 2012), si algo es el *Lager* es justamente algo humano, terriblemente humano—. Lévinas señala “la desproporción entre el sufrimiento de Auschwitz y toda teodicea” (1991: 122) y Agamben se pregunta: “¿Por qué conferir al exterminio el prestigio de la mística?” (2010: 31). De ahí que el propio Eli Wiesel, a quien se atribuye la invención del término en su sentido moderno, acabara arrepintiéndose de haberlo puesto en circulación (Gómez Toré 2015: 64-65).

La lectura después de Auschwitz: el “amor verbal” en tiempos de biopolítica

Estos *Cantos de concentración* retoman a fondo la reflexión de Adorno en “Crítica de la cultura y la sociedad” (1949), pero lo que aquí se pregunta no es tanto si es posible o no escribir poesía —o escribir en general— después de Auschwitz, sino más bien *cómo se lee después*. En cierto modo Pablo de Cuba le devuelve la pelota a Adorno y pregunta: ¿es posible leer filosofía alemana después de Auschwitz? ¿Es posible leer a Nietzsche y a Heidegger después de Auschwitz o, ampliando la pregunta, es posible leer a Marx después de los gulags del estalinismo? ¿Es posible leer a grandes críticos como Hans Robert Jauss o Paul de Man sabiendo que fueron oficiales de las SS, o a grandes escritores como Céline o el mismo Pound a sabiendas de su antisemitismo? ¿Cómo seguir leyendo?

Veamos cómo responde otro de estos poemas, que no pertenece al segundo canto (“Auschwitz-Birkenau”) sino al primero, “Weyler”, nombre alemán que designa a un general español y que nos ubica en otro escenario “concentracionario”: el de la guerra colonial de Cuba —con lo que de entrada se retrotrae a la vez que se dilata históricamente la cuestión planteada por Adorno (algo que probablemente no le hubiera disgustado al autor de la *Dialéctica negativa*)—:

MÉTIER

[Ya cansada de copular, sílaba logra esterilidad]

Que *Das Kapital* fue escrito con amor no caben dudas –
 Sus sílabas copulan a todo dar,
 a tutiplén fornican para crear labor,
 y eso es génesis –
 Hasta preñar el Discurso estéril –
 En Tréveris, por amor de tu nombre –

Que *Sein und Zeit* fue escrito con amor no caben dudas –
 Unas a otras sus sílabas se aman,
 para educar pupilas sus sílabas se aman,
 y eso es bello –
 Hasta lograr poesía en Auschwitz –
 en hospital de Marsella, en el principio era el Verbo –

Acontecimientos de amor, no caben dudas (De Cuba 2015: 17).

Este poema introduce uno de los motivos centrales del libro: la figura del “amor verbal”, que sugiere la idea del poder creador de la palabra —de ahí la cita del Evangelio de san Juan: “En el principio era el Verbo”—. Esa figura de raigambre bíblica se aplica aquí a dos pensadores alemanes notoriamente ateos, cuyas obras no por ello dejan de evidenciar una específica potencia verbal, la fuerza engendradora de un “*logos spermatikós*”, como diría Lezama, cuya teoría de lo “hipertélico” de la imagen poética (Lezama 1977: 1215) subyace a este poema y a la carnavalización del discurso poético “oracular” que recorre el libro. Ahora bien, las grandes obras filosóficas producidas por estos discursivos “amores” —*El capital* y *Ser y tiempo*, a cual más influyente en la historia de los últimos ciento cincuenta años— son vistas a través del tenebroso contraluz histórico que arroja el hecho de que *El capital* desembocara en los *gulags* del estalinismo, así como *Ser y tiempo* en los campos de exterminio nazis —aun cuando en ello hayan podido intervenir no pocos desvíos y desbordes más o menos azarosos—. Entonces, retornaría la pregunta: ¿cómo seguir leyendo?

La respuesta que se propone aquí no es obviamente dejar de leer a Marx o a Heidegger —como en particular lo sugieren las múltiples referencias a la obra de este último a lo largo del libro—, como tampoco dejar de leer a Nietzsche o a Pound —autores que informan en buena medida la visión poética y filosófica que ponen en juego estos *Cantos de concentración*—. No podemos dejar de leer a Marx, a Nietzsche o a Heidegger, por más que sus ideas tuvieran derivas históricas ominosas, porque no dejan de ser extraordinarios filósofos que acuñaron conceptos aún vigentes y pensaron muchas cosas que debemos seguir pensando. No se trata, entonces, de dejar de leer (lo cual nunca es buena idea), sino más bien de incorporar a la lectura y a la escritura la conciencia crítica de las sombras históricas que arrojaron esos “acontecimientos amorosos” filosóficos.

En este poema, que no en vano alude desde el título al “oficio” (*métier*) de la escritura, se sugiere una específica tarea para la poesía “después de Auschwitz”: un trabajo de “esterilización” del *logos spermatikós*, una reducción de la palabra por la que esta dejaría de producir el tipo de “acontecimientos amorosos” en que abunda la tradición filosófica y poética moderna, desde Marx y Heidegger a poetas oraculares y visionarios como Lezama o Rimbaud, a quien se alude veladamente en la referencia al “hospital de Marsella” donde el poeta francés acabó sus días tras dedicarse al tráfico de armas y

esclavos en África; o como Pound, Hölderlin o Nietzsche, pues en este “hospital” resuenan otros espacios de confinamiento y convalecencia de poetas y filósofos “dementes” evocados en varios poemas de este libro: el hospital psiquiátrico de St. Elizabeth donde Pound estuvo recluso doce años, la torre de Tübinga donde Hölderlin pasó los últimos años de su vida sumido en la enajenación, o la casa de Sils-Maria, en la región alpina de la Alta Engadina, donde Nietzsche se retiró a convalecer de las múltiples dolencias que acabarían llevándolo a la locura y donde escribió *Así habló Zaratustra* y varias de sus obras fundamentales⁸.

El canto de la Sorda y la escucha del poema

En lugar de la palabra plena y potente del poeta “misterioso” —Rimbaud, Pound, Lezama, Hölderlin...—, lo que se trabaja en estos poemas es el “canto de la Sorda” —otro de los motivos centrales del libro—, canto paradójico que instala una específica paciencia de escucha. La tradición del “amor verbal” que asocia la palabra a una potencia creadora, trascendente o metafísica —tradición que iría desde el verbo engendrador del Evangelio (“En el principio era el Verbo”) y el “amor que mueve el sol y las estrellas” de Dante hasta la palabra hipertélica y el “*logos spermatikós*” que Lezama toma de san Agustín— se ve aquí carnavalescamente transformada en un erotismo grotesco. En estos poemas el “amor celeste” de Dante se reduce a la terrenal sexualidad de “beatrices en celos” (De Cuba 2015: 136), como lo sugiere el dantesco titulado “DEVULGARI ELOQUENTIA”.

La violencia biopolítica del *Lager*, la violencia de un específico “deseo de representación” que recorre la tradición poética y filosófica de Occidente, y la violencia heteropatriarcal de la modernidad capitalista están aquí oscuramente anudadas. Estos poemas revelan una perturbadora continuidad entre la lógica de exterminio del *Lager*, la violencia machista que cosifica a la mujer y una suerte de cruento “eros de la representación” donde el acto del conocimiento y la producción del discurso poético y filosófico, así como en general

8 Un verso del poema “Direcciones postales más allá del frío” liga de hecho a Nietzsche con Lezama a través de las direcciones de sus célebres domicilios: “7164 Sils-Maria / Trocadero 162, primer piso” (De Cuba 2015: 54).

la producción de belleza artística, en tanto que “acontecimientos de amor” que manifiestan la potencia engendradora del *logos*, se figuran en términos de penetración de la materia, términos que remiten a la metaforología de la sexualidad masculina y a un deseo de poder patriarcal. No en vano Celan alude a la “barba de luz de los patriarcas” cuando imagina el retorno de la voz profética de Hölderlin, y Pablo de Cuba hace algo parecido cuando reescribe el “Llamado del deseoso” de Lezama en clave carnavalesca, evocando al autor de *Paradiso* bajo la máscara de autoridad degradada de un “rabino”: “bendito él / deseoso el rabino con batuta en alto” (De Cuba 2015: 18).

En otro de los poemas del Canto de Auschwitz-Birkenau, “Teoría de las razas”, el eros siniestro ligado a la voluntad de representación y la crítica de la “industria de lo bello” están formulados en términos que remiten al vocabulario adorniano de la crítica de la industria cultural y del régimen de cosificación total del capitalismo —que para Adorno no es sino una forma de totalitarismo por otros medios—. No hay que olvidar que el crítico que nos conmina a no olvidar el genocidio nazi (ni en la escritura de poemas, ni en la filosofía, ni en ninguna otra práctica cultural “después de Auschwitz”) es también el crítico implacable de la cultura cosificadora del capitalismo de posguerra. Así como no debemos olvidar la tesis de Benjamin con la que dialogan Adorno y Pablo de Cuba: “no hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie” (Benjamin 1982: 111). En este poema es importante escuchar la siniestra polisemia del “nosotros” que aquí se pone en juego: es un “nosotros” en el que se confunden un “nosotros, señores del Lager” —nosotros que esperamos la llegada de los aliados, esos “bárbaros” poco dados al deseo (en un eco del famoso poema de Kavafis “Esperando a los bárbaros” que disloca los términos del binomio civilización/barbarie)—, con un “nosotros, los filósofos” y, sobre todo, con un “nosotros, los poetas” —nosotros, que nos ocupamos del “injerto de lenguas” y laboramos en una “industria de lo bello”:

TEORÍA DE LAS RAZAS

[Antes que lleguen los aliados, poco dados al deseo]

Desmantelemos las barracas a tiempo
 los talleres para injerto de lenguas:
 Ay dein goldenes Haar –
 Todo lo que representa una industria de lo bello –

Venustas, Venustas, por qué los pobres la tienen dura,
 así de a tanto se muestran tensas? –
 Desmantelemos a tiempo los manteles dorados
 la helada que hermosos conserva los cuerpos
 que eterniza los soles –
 Ay Venustas, por qué a nosotros,
*aggies arios*⁹,
 nos cuesta tanto sostener la? (De Cuba 2015: 27).

En este y otros poemas de *Cantos de concentración* la etérea altura del “amor celeste” de Dante y de la “belleza” artística o poética se confunde con una elevación de otro orden: la de los gases de los hornos crematorios —elevación que conculca con lo escalofriante, en este poema, de la “helada” que estetiza los cuerpos—. Aquí, “sembrar el amor” y “sembrar la belleza” son sintagmas perturbadoramente próximos, si no indistinguibles, del sintagma “sembrar el terror”: “Volvamos a sembrar el terror” es de hecho el verso que abre el libro, y el último verso de ese poema inicial insiste: “Rumbo a Canto, allí donde Belleza sembrará el terror” (De Cuba 2015: 15).

En este escenario asfixiante se abre una corriente de aire en la idea de que a través de un trabajo de “esterilización de la sílaba” —de desacople y despotenciación de la palabra poética, de ensordecimiento de su altura metafísica— sería posible escuchar el dolor que llega al oído. Sería un trabajo indispensable para que se dé esa escucha de lo enmudecido a la que se refería Simone Weil: “Los labios de los desgraciados se mueven y ningún sonido llega a los oídos” (Weil 1957: 36). El poema es un trabajo de paciencia de escucha —“un poco de paciencia, tanto de lengua” (De Cuba 2015: 126)—, un trabajo que contra toda lógica no abandona la creencia de que “entre tantas andaduras por lengua muerta” aún haya “pausas que resisten” (De Cuba 2015: 96). Si bien, como lo sugiere otro

9 “Aggie” es el apelativo coloquial con el que se conoce a los estudiantes de la Universidad de Texas A&M, donde el autor cursó estudios de doctorado en literatura hispanoamericana (es una apócope del “Agricultural” que está en el nombre de la universidad: University of Texas Agricultural & Mechanical). En el poema que abre el Canto de Auschwitz-Birkenau lo “agrario” de esa universidad se asocia ingeniosamente con la “*selva selvaggia*” de Dante (que, en otra deriva carnavalesca del “amor celeste”, aparece como procaz seductor de “novicias” y “*aggies arias*”): “Dante, Dante, por qué en la Texas *selvaggia* ya te adentras, / ofreciendo tu lengua entre novicias? –” (De Cuba 2015: 21).

poema, es una tarea difícil, siempre amenazada de caer en “habladuría” —esa “palabrería” en que amenazaba devenir toda poesía y toda filosofía “después de Auschwitz”, de acuerdo con Adorno—, por lo que toda “celebración” es prematura y no puede ofrecer otra cosa que “manos vacías”:

(Algunas formas se acumulan en la glotis
Atad las duro
Aprende a domar las cuando el gas se eleva
donde el oído duele)

Toda celebración es manos vacías

Bla

Bla

Bla (De Cuba, 2015: 31).

En este libro el Señor del *Lager* —el “Hombre de la casa” de la “Todesfuge”— se solapa inquietantemente con el poeta en cuanto heideggeriano “Señor de la lengua” —“El lenguaje es la casa del Ser”, decía Heidegger (2004: 313), lo que aquí retorna en un suplemento irónico: “En la casa del Ser, cerrada a falta de Lenguaje” (De Cuba 2015: 50)—. Entonces, si el poema se revela como el lugar de un poder vinculado con una serie de violencias históricas —y en concreto con una específica tradición moderna de violencia biopolítica y heteropatriarcal— se trataría de trabajar la potencia disminuida del poema en tanto que “canto de la Sorda”: una reducción estética por la que emerge un desgarrón ético-político, un desgarrón en la lengua que permita escuchar el dolor del mundo; eso que en otro lugar propongo pensar bajo la noción de “escritura errante” (Prieto 2016).

En definitiva, se trataría, para ponerlo en términos de Badiou, de inscribir una singularidad en el infinito del lenguaje, de hacer emerger una “impotencia inmanente al efecto de potencia del poema” (Badiou 2016: 75). Si en el poema que cierra *Cantos de concentración* el dictado de la “idea fija” parece conducir al poema a una mudez, también “hay escándalo en el oído del mudo”, y es justamente ese “escándalo” que acarrea “un pesar de vísceras ya histórico” (De Cuba 2015: 139), lo que abre la posibilidad de que a través de una voz balbuceante —en la travesía de su “sordera”— se produzca el acontecimiento poético, más allá del pensamiento y el deseo de significado —en su “reverso”—, de un “desplazamiento de los sentidos”:

Aquí la idea fija alejando lo que oímos
 Un antecedente de mudos en vilo
 De las mozas perdidas en el llano no hubo noticias
 Sí de las reses descuartizadas en cadencia metálica
 [...]
 Hay escándalo en el oído del mudo
 [...]
 El pensamiento se borra
 Toda intención es reverso –
 Tensan enterradores hasta alargar el frío
 El andamiaje alargando se en la médula –
 Asiste al desplazamiento de los sentidos (De Cuba 2015: 145-147).

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. (2008 [1949]): “Crítica de la cultura y la sociedad”, en *Prismas. Crítica de la cultura y sociedad I. Obra completa*. Vol. 10.1. Madrid: Akal, pp. 9-29.
- AGAMBEN, Giorgio (2010): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos.
- ARENDET, Hannah (2012 [1963]): *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Trad. Carlos Ribalta. Barcelona: Lumen.
- BENJAMIN, Walter (1982 [1940]): “Tesis de Filosofía de la Historia”, en *Para una crítica de la violencia*. Ciudad de México: Premiá, pp. 109-142.
- BLANCHOT, Maurice (2008 [1969]): *La conversación infinita*. Madrid: Arena.
- BLUMENBERG, Hans (2000 [1981]): *La legibilidad del mundo*. Trad. Pedro Madrigal Devesa. Barcelona: Paidós.
- CARNE-ROSS, D. S. (2006): “The Music of a Lost Dynasty: Ezra Pound in the Classroom”, en *Ezra Pound’s Cantos: A Casebook*. Ed. Peter Makin. Oxford: Oxford University Press, pp. 181-204.
- CELAN, Paul (2007a [1952]): “Fuga de la muerte”, en *Amapola y memoria. Obras completas*. Trad. José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta.
- (2007b [1963]): “Tubinga, enero”, en *La rosa de nadie. Obras completas*. Trad. José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta.
- DE CUBA SORIA, Pablo (2003): *De Zaratustra y otros equívocos*. La Habana: Extramuros.
- (2005): *El libro del Tío Ez*. Miami: Ediciones Itinerantes Paradiso.
- (2010): *Rizomas*. Lima: Tranvías.

- (2011): *Inestable*. Miami: Silueta.
- (2015): *Cantos de concentración*. La Habana: Letras Cubanas.
- (2015): *La última lectura de Orlando: ensayos sobre poesía cubana*. Miami: Silueta.
- (2016): *Libro de College Station*. Richmond: Casa Vacía.
- (2017): *Gago mundo*. Richmond: Casa Vacía.
- DÍAZ, Duanel (ed.) (2006): *Una escritura sin cualidades. Escritores cubanos de la Generación 0*. Richmond: Casa Vacía.
- FENOLLOSA, Ernest (2001 [1919]): *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. Ed. Ezra Pound. San Francisco: City Lights Books.
- GELMAN, Juan (2000): “Discurso Premio Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana y del Caribe 2000”, *Juangelman.net*. En: <<http://www.juangelman.net/premios/premio-juan-rulfo-de-literatura-latinoamericana-y-del-caribe-2000/>> (consulta: 03/03/2019).
- GÓMEZ TORÉ, José Luis (2015): *El roble de Goethe en Buchenwald: glosas en torno a un texto de Joseph Roth*. Madrid: Libros de la Resistencia.
- (2018): “Después de Auschwitz, después de Hiroshima”, en *Extramuros. Escritos sobre poesía*. Madrid: Libros de la Resistencia, pp. 148-164.
- GÓNGORA, Luis de (2004 [1613]): *Soledades*. Madrid: Cátedra.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1993 [1820]): *Doctrina del derecho*. Trad. Jorge Navarro Pérez et al. Murcia: Universidad de Murcia.
- HEIDEGGER, Martin (2000 [1937]). *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Trad. Juan David García Bacca. Barcelona: Anthropos.
- (2004 [1947]): “Brief über den Humanismus”, en *Gesamtausgabe*. Vol. 9. Ed. F.-W. von Hermann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, pp. 313-364.
- KENNER, Hugh (2006): “Inventing Confucius”, en *Ezra Pound’s Cantos: A Casebook*. Ed. Peter Makin. Oxford: Oxford University Press, pp. 161-180.
- (2006): “Ezra Pound”, en *Ezra Pound’s Cantos: A Casebook*. Ed. Peter Makin. Oxford: Oxford University Press, pp. 29-46.
- LÉVINAS, Emmanuel (1991): *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos.
- LEZAMA LIMA, José (1977 [1968]): “Confluencias”, en *La cantidad hechizada. Obras completas*. Vol. 2. Ciudad de México: Aguilar, pp. 1210-1211.
- (1985): “Rapsodia para el mulo”, en *La fijeza. Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas.
- MANCUSO, Girolamo (2006): “The Ideogrammic Method in the Cantos”, en *Ezra Pound’s Cantos: A Casebook*. Ed. Peter Makin. Oxford: Oxford University Press, pp. 65-80.

- MEDO, Maurizio y Mario ARTECA (eds.) (2018): *País imaginario. Escrituras y Transtextos. Poesía latinoamericana 1980-1992*. Madrid: Ay del Seis.
- MONTALBETTI, Mario (2018): *Notas para un seminario sobre Foucault*. Lima: FCE.
- OVEJERO, José (2019): *La ética de la crueldad*. Barcelona: Anagrama.
- PIERA, Carlos (1993): *Contrariedades del sujeto*. Madrid: Visor.
- PIZARNIK, Alejandra (1998 [1968]): “Extracción de la piedra de locura”, en *Obras completas*. Buenos Aires: Corregidor.
- POUND, Ezra (1925): *A Draft of XVI Cantos: For the Beginning of a Poem of some Length*. Paris: Three Mountains.
- (1991 [1934]): *The ABC of Reading*. New York: New Directions.
- (1998 [1970]): *The Cantos*. New York: New Directions.
- PRIETO, Julio (2016): *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- PROUST, Marcel (2002 [1908]). *Contre Saint-Beuve*. Paris: Gallimard.
- WEIL, Simone (1957): *La Personne et le sacré*. Paris: Gallimard.