

INTRODUCCIÓN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LA RETIRADA DE LO POÉTICO: ENTRE HEIDEGGER Y ARENDT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

mización de la visibilidad social: “everything that appears in public can be seen and heard by everybody and has the widest posible publicity. For us, appearance —something that is being seen and heard by others as well as ourselves— constitutes reality” (*The Human Condition* 50). Este principio de visibilidad no es exactamente la dialéctica del reconocimiento hegeliano, un agonismo interindividual o una voluntad resultante de su contraste con otra voluntad, sino que, puesto que no hay una individuación primordial, el individuo o la voluntad no preexisten a su aparición ante una pluralidad externa al término. Es un tipo de individuación radicalmente *secular* en el sentido que le da Charles Taylor: no se define en referencia a ninguna realidad externa o trascendente, ni siquiera la ley. El espacio público es efímero, y no puede identificarse con unas instituciones legales concretas, cuyo componente regulatorio y normativo, en el mejor de los casos, está en una tensión productiva con el espacio público. En gran parte, aunque no exclusivamente, el espacio público pone en cuestión qué significa ser un ciudadano, la pertenencia a una comunidad política; cuáles son los requisitos, los derechos y deberes de la ciudadanía. El espacio público es el lugar material o simbólico en el que definiciones incompatibles de lo público se cuestionan con resultados imprevisibles. Es una práctica independiente de las instituciones, aunque no necesariamente incompatible con ellas.

Desplazar el momento de individuación, que ya no es el principio de actuación, sino la exposición en el espacio público, habilita en Arendt la superación del subjetivismo de la tradición de pensamiento político, que ha tendido a privilegiar la interioridad, el espíritu, etc., o las entidades suprafísicas como Dios. El de Arendt es un gesto heideggeriano en la medida que, para el antijetivismo de este, la libertad no es una condición de la voluntad, sino una condición fenomenológica de la relación con el mundo; para el de Arendt, las intervenciones políticas no dependen de la voluntad del sujeto, sino de su aparición pública ante los otros. Esto es así porque, para Heidegger, la acción libre posee criterios internos, ya que el fenómeno se revela de tal o cual manera y no otra; para Arendt, los criterios de libertad política son inmanentes a la acción política, sin entidad trascendental (Dios, el Progreso, etc.) que los justifique. En ambos casos, se rechaza la premisa liberal de un sujeto autónomo; el sujeto es necesariamente un sujeto social. Pero es esa lógica compartida la que los lleva a soluciones políticas y filosó-

ficas diferentes. Arendt considera la de Heidegger como una posición meramente contemplativa que, en última instancia, lo condena a una concepción de lo político que podemos llamar “teórica” (a partir de su “Philosophy and Politics”), pero que el propio Heidegger podría tachar de “técnica”. En la ontología del espacio público de Arendt, la poesía preserva un espacio importante para la política, pero no la delimita.

Lo público es, además de condición de la individuación, la agregación colectiva de un público, un colectivo que reúne a sus componentes sin disolverlos en una síntesis, voluntad general, o cualquier otra subjetividad política más amplia. Reúne sin fusionar las voluntades agonistas pero plurales de una comunidad en un espacio público. En otro momento de inspiración heideggeriana, el mundo que instauro objetos como los poemas no es mero entorno con el que mantener una relación cognitiva, sino estar con los otros (*Mitsein*) (Benhabib 52-53). El actor público habita un mundo en el que los objetos, incluidas las obras de arte, son lo común, un mundo com-partido: un mundo de los objetos que, por un lado, une a ese actor con otros actores y, por otro lado, lo separa de ellos y lo individualiza. “To live together in the world means essentially that a world of things is between those who have it in common, as a table is located between those who sit around it; the world, like every in-between, relates and separates men at the same time” (*The Human Condition* 52). A ese estar con los otros y la negociación política que necesariamente supone corresponde la *acción*.

The Human Condition lamenta cómo el *trabajo* (*labor*) y la *obra* han ido ganando terreno en las sociedades de masas a la *praxis*. La existencia del espacio público es delicada y solo posible en determinadas circunstancias; su desaparición, dramática.

This space does not always exist, and although men are capable of deed and word, most of them —like the slave, the foreigner, and the barbarian in antiquity, like the laborer or craftsman prior to the modern age, the jobholder or businessman in our world— do not live in it. No man, moreover, can live in it all the time. To be deprived of it means to be deprived of reality, which, humanly and politically speaking, is the same as appearance (*The Human Condition* 199).

Por distintos motivos, Arendt y Heidegger llegan a cierto pesimismo para con la modernidad. Una época de asalariados no es propicia para lo público y, por tanto, *trabajo* y *obra* anegan no solo las posibilidades democráticas de las sociedades de masas, sino, en la medida que depende de la comparecencia pública, de la existencia. *The Human Condition* presenta el *trabajo*, la *obra* y la *acción* en tres capítulos sucesivos. La posición que ocupa la *obra*, separando los ámbitos del *trabajo* y la *acción*, es deliberada. Arendt diferencia tajantemente cada ámbito, una diferenciación quizá cuestionable. Ese empeño delata, en la práctica, que existen zonas grises entre uno y otro ámbito que Arendt intenta pintar blancas o negras. Provee ejemplos intersticiales que casi pertenecen a dos de las esferas de acción, pero en última instancia, solo demuestran su separación al pertenecer a una y no otra, como “pares mínimos políticos”. Tenemos aquí un deseo de autonomía que insiste en compartimentalizar lo político, que Arendt siente amenazado. Entre el *trabajo* y la *obra*, estaría el campo de cultivo, cuyo resultado es duradero, pero no constituye un objeto distinto del mundo. Por su parte, si alguna *obra* amenaza con invadir la autonomía de la *acción* es el poema (Honig).

El poema comparte con la acción política un carácter fundamentalmente lingüístico, relativamente independiente de cualquier soporte material y que los demás valoran. Así pues, la reificación del pensamiento en el poema es mínima: “Of all things of thought, poetry is closest to thought, and a poem is less a thing than any other work of art” (*The Human Condition* 170). Por ser “menos cosa” y más efímero, lo poético está más cerca de constituir una intervención en el espacio público que otras *obras*. Esto genera a Arendt una ansiedad particular. En *The Human Condition* podemos rastrear una doble relación entre poema, en tanto que *obra* y violencia. Primero, la *obra* operaría siempre violencia sobre la naturaleza, a partir de la cual produce el artesano su *obra* y levanta un mundo de cosas, según criterios propios. En el mejor de los casos, esto puede entenderse como una violencia secundaria, violencia contra la violencia mayor de la necesidad biológica y de la intemperie, pero de ninguna forma elimina una relación de poderío entre el *obrero* y el material sobre el que trabaja. Esto hace que, si se lo imita en la política, el modelo de la *obra* plantee el estado como material que someter a las decisiones del soberano, que *obra* una determinada comunidad.

Segundo, la violencia del trabajo en lo que concierne al arte verbal produce una paradoja. Para Arendt, la violencia siempre es muda, no significativa. “Only sheer violence is mute, and for this reason violence alone can never be great” (*The Human Condition* 26). Pero si el poema es cuasi-político es precisamente porque está hecho de lenguaje. En él, por tanto, tenemos la tensión de una violencia in-significante alojada en el discurso. Si la textualidad reifica el poema, es también porque es una reificación idiomática, lenguaje que se ofrece y, al mismo tiempo, resiste la apropiación no como intención autorial (o no necesariamente solo como intención autorial), sino como resistencia a la traductibilidad.

La cuestión se complica aún más en determinadas situaciones de pérdida casi absoluta del espacio público de *acción*. En *Los orígenes del totalitarismo*, Arendt distingue entre aislamiento (*isolation*), soledad (*loneliness*) y vida solitaria (*solitude*) (*Origins* 475-77). El artesano se aísla para poder confeccionar su *obra*. Lo mismo que lo separa de la *polis* es lo que lo mantiene en contacto con el mundo social. Solo despojado de esa posibilidad puede el campo de concentración radicalizar su soledad, su imposibilidad de construir un mundo social, relacionada por Arendt con la superfluidad biopolítica de las masas a partir de la industrialización. La famosa frase de su entrevista con Günter Gaus, la idea de que tras la barbarie nacionalsocialista “language remains” (“What Remains?” 12), la explica precisamente en referencia a los poemas que, casi no cosas, quedaban consignados en su memoria (13): entre la autonomía social y su inscripción en la comunidad, la memoria de y la afiliación afectiva hacia Friedrich Hölderlin que la separa de la gente es la que la reconecta con la comunidad que la intentó erradicar.

¿No resulta, por tanto, exagerada la separación entre poema y espacio público? Si Arendt distingue bien entre *trabajo* y *obra*, la identificación exclusiva de la *poiēsis* con la *tekhne* o trabajo de actualización de un modelo ideal-imaginario la lleva a asumir que la obra es el resultado reificado del “obrar” que la produce. Obvia el exceso simbólico de la obra que ni se identifica con el tipo o modelo que su autor tiene en mente, ni cuyo significado permanece autoidéntico conforme pasa el tiempo.

En la importancia que Arendt le da al poema como dispositivo de un mundo autónomo, como separación, pero también reunión de lo público, debemos leer un esfuerzo por separarse de Heidegger. El problema del

planteamiento de Heidegger está en una doble confusión, con atroces consecuencias. Si bien su “destrucción de la metafísica” muestra cómo la poesía puede ser un lugar donde se manifiestan las diferencias significativas de una cultura que puede o no alinearse con una comunidad política y servirle de punto de encuentro, Heidegger las identifica. Es decir, identifica mundo y Estado, convirtiendo la poesía (en su versión idiosincrática) en la estructura de lo político: este es, como la de arte, una *obra*, el producto de un *ethos* comunitario, un pueblo. Heidegger no solo muestra que el poema tiene un lugar en la *polis*, sino que la polis es un “poema” en tanto que producción estética; pasa de la estética como un espacio para la política a la estética como el origen de la política. Incluso en un pasaje en el que quiere distinguirlo y distinguirse de la violencia óptica “banal” del racismo biologicista, la forma política del estado es en Heidegger una producción de la voluntad y, por tanto, violenta e impositiva: “*La actitud violenta del decir poético*, del proyecto noético, de las configuraciones constructivas, del obrar político, no es una actitud propia de las facultades que posea el hombre, sino una sujeción y doblegamiento de las fuerzas en virtud de las cuales el ente se abre como tal al insertarse el hombre en él” (*Introducción a la metafísica* 145, la cursiva es mía). Ese paso despoja a la política de su función de intermediación de intereses plurales e incompatibles, central en un espacio público democrático. Lo que debería ser *Verwindung* (torsión y superación) del exilio platónico de la poesía se convierte en una inversión que corona al poeta-rey (Villa 252).

La confusión ontoteológica de lo político con la *tekhne* o *poiēsis*, un proceso deliberado de producción de la *polis* o comunidad política como si fuera una *obra* de arte, objeto de la voluntad, resulta en un modelo antidemocrático de política en Heidegger, a pesar de que sea él mismo quien provea el aparato conceptual para su crítica. El fascismo consiste, precisamente, en una estetización de lo político en tanto que lo político se convierte en una “ficción” o producto de la voluntad:

On comprend peut-être mieux dès lors, pourquoi le national-socialisme n'a pas simplement représenté, comme le disait Benjamin, une esthétisation de la politique (à laquelle il eût été suffisant de répondre [...] par une 'politisation de l'art': car de cela aussi un totalitarisme est parfaitement capable de se charger),

mais une fusion de la politique et de l'art, la production comme œuvre d'art (Lacoue-Labarthe y Nancy, *Le mythe nazi* 48-49).

Arendt rastrea lo político hasta su retirada óptica y, manteniendo gran parte de la descripción fenomenológica heideggeriana de la *poiēsis*, la desplaza al introducir la dimensión práctica de la *praxis* democrático-pública. Del espacio público que la alberga, la poesía se retira, pero nunca sin rastro. Es en los momentos en los que la *poiēsis* soberana desactiva el espacio público reduciéndolo a materia prima que ser procesada en *nación* (como *obra*) cuando la poesía abre un espacio de interacción precario, interrumpiendo la *poiēsis* soberana.

LA RETIRADA DE LO POÉTICO EN LA LITERATURA HISPÁNICA: EL LIBRO

De forma un tanto esquemática, podemos decir que Heidegger y Arendt ponen sobre la mesa el problema de la concentración de poder político en el soberano, definido como autoridad central y unitaria, absoluta y por encima de cualquier ley que, en cualquier caso, funda. Es incontestable e indivisible, lo que lleva a teóricos como el jurista nazi Carl Schmitt a hablar de teología política (*Concept*): a pesar de plantearse como un proceso de secularización, la modernidad erige una figura pseudo-divina en el centro de sus sistemas políticos. La deconstrucción heideggeriana desvela un trasfondo ontoteológico en la soberanía de la democracia liberal, pero donde Heidegger pide una forma nueva de soberanía, depurada de confusiones tecnológicas, Arendt localiza momentos de insurrección democrática que, antes que reclamarla, la abolen. Arendt recuerda lo que una concepción produccionista de la política olvida: lo político como instancias de inclusión social y, sobre todo, participación, mediación de intereses y metas incompatibles y comparecencia pública. Si un espacio público en el que dirimir opciones políticas plurales y una reevaluación de la conexión afectiva con el poder constituyente son condiciones indispensables de esos momentos de apertura democrática, el franquismo se levanta como su exacta negación.

Cuando hablamos de “represión franquista”, no estamos diciendo nada que el franquismo no se arrogara. La Ley sobre la Represión de la Maso-

nería (ese significativo vacío del enemigo interno) y el Comunismo la institucionalizaba; en su artículo 12 creaba un “Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo”, germen del Tribunal de Orden Público (1963-1977), que incautaba bienes, inhabilita a cargos públicos o pedía penas de hasta treinta años de reclusión a las “ramas o núcleos auxiliares” de la masonería y el comunismo “que fuera necesarios”, allanando el camino a las hostilidades de las fuerzas del Estado contra enemigos políticos y eliminando abiertamente la separación de poderes: “un Tribunal especial presidido por quien libremente designe el Jefe del Estado y constituido, además, por un General del Ejército, un jerarca de Falange Española Tradicionalista y de las JONS y dos letrados, nombrados todos del mismo modo” (“Ley sobre la Represión”). A ella hay que sumar la Ley de Responsabilidades Políticas, la depuración del país de aquellos que se hubieran alineado con la República:

Próxima la total liberación de España, el Gobierno, consciente de los deberes que le incumben respecto de la *reconstrucción espiritual y material de nuestra Patria*, considera llegado el momento de dictar una Ley de Responsabilidades Políticas, que sirva para liquidar las culpas de este orden contraídas por quienes contribuyeron con actos u omisiones graves a forjar la subversión roja... [y que] permita que los españoles que en apretado haz han salvado a nuestro país y nuestra civilización y aquellos otros que borren sus yerros pasados mediante el cumplimiento de sanciones justas y *la firme voluntad de no volver a extraviarse*, puedan vivir juntos dentro de una España grande (“Ley de Responsabilidades”, la cursiva es mía).

Se trata, en términos explícitos, de una estetización de la política en el sentido que le da Lacoue-Labarthe: producir una comunidad nacional como *obra* de la voluntad (por medio de depuraciones, prisión, ejecuciones, exilio), legitimada por la figura del soberano, que el franquismo llama “caudillo”. El franquismo sacraliza los principios de su matriz (literalmente, “por la gracia de Dios”), disuelve la separación de poderes, elimina el derecho de reunión, pone a un órgano no democrático al mando de la censura, anula el pluralismo mediante la designación de enemigos interiores que someter (rojos, separatistas, masones, etc.), excluye cualquier forma de participación ajena a las instituciones no representativas predeterminadas (el partido único, el

ejército) y tiene como propósito la producción de un sujeto nacional. Alieneada con la doctrina de Schmitt⁶, esta forma política ha sido investigada a fondo por William Viestenz:

Francoist Spain is an ideal representation of how consolidating sovereignty and projecting national identity through sacred imagining is liable to purifying, exclusionary violence. The Spanish Civil War transformed, during the dictatorship, into an ongoing “cruzada nacional” as a result of the ever-present spectre of the enemy’s re-emergence, justifying violent reprisals in the name of purity and unity (5).

El “espectro del enemigo”, pero también los “fantasmas” (Labanyi), “anacronismos” (Nadal-Melsió), “síndromes de abstinencia” (Vilarós), “rupturas” (Jiménez-Heffernan), “logofagias” (Blesa), “estelas” (Moreiras-Menor), “extemporaneidad” (Avelar) y “suspensión” (Villalobos-Ruminott *Soberanías*), son algunas otras de las figuraciones de una misma disyunción o imposibilidad de lo estético y lo político en ámbitos culturales postdictatoriales o, mejor, de que la “política de la forma” (Jameson) posttotalitaria es la política imposible y, por tanto, en retirada, tanto en narrativa como en cine o teoría. Si, como iré planteando en este libro, la poesía y sus figuraciones son la metonimia con la que el texto literario (poético o no) dirime su posición social, el corpus que aquí trabajo demuestra que en lo que aquellos (lúcidos) estudios aparece como agente externo o accidente histórico de la sustancia cultural, en el caso de la poesía, la imposibilidad es consustancial: se define por ella y la define; la encarna y la tematiza.

La retirada de lo poético investiga la difícil relación de la soberanía con un espacio público secular hostigado. Esta relación, junto con la mediación de las exclusiones del espacio público y los problemas de representación que estas conllevan, son los problemas principales que subraya mi investigación. Los casos que aquí me ocupan intentan escapar a la tendencia moderna a

⁶ A menudo defendida por su supuesta eficacia al concentrar el poder ejecutivo desde la *Realpolitik*, el convincente argumento de Lena Tähmassian es que, a pesar de que el decisionismo schmittiano permeó la teoría y la práctica del conservadurismo español desde los años cuarenta, fracasó a la hora de producir la comunidad sin fisuras, articulada en torno a un soberano central, que deseaba.

identificar lo político con una *poiēsis* que, sin embargo, estos textos no dejan de constituir. Los textos de César Vallejo, María Zambrano, Max Aub, Gabriel Ferrater o Roberto Bolaño articulan las tensiones del campo literario ante la disolución de un espacio público republicano. Podemos leerlos como una alegoría de lo político en que re-presentan una serie de comprensiones de lo político (la soberanía, en el primer capítulo), de tecnologías de control social (el campo de concentración, en el segundo), de exclusiones simbólicas y político-legales (las mujeres, la nacionalidad catalana, en el tercero) y de afectos resultantes de la experiencia política (las ansiedades del trauma posttotalitario, en el cuarto). Pero la iteración del tropo de la retirada de lo poético en poemas, así como narrativas, ensayos, etc., muestra que no es solo que, a partir de los totalitarismos, una nueva política que reafirma la autoridad soberana por sobre la división de poderes y el espacio público vaya de la mano de una nueva alegorización de lo político. El poema no solo asume la re-presentación de lo político, sino que se posiciona como su exterior constitutivo.

Para demostrar esta hipótesis, general, sin obviar la singularidad estética del texto ni la singularidad política de los acontecimientos, me centraré en un libro y una situación política particular en cada uno de los capítulos, con la excepción del primero, por razones que pronto atenderé. A pesar del rango geográfico y temporal de mi selección de autores, todos ellos se refieren a situaciones que, de un modo u otro, resultan de la Guerra Civil: no es el inicio de la única dictadura en el ámbito hispánico, pero el simbolismo del conflicto y su cronología y la cronología de la dictadura resultante, me permitían componer un corpus abarcador y, al mismo tiempo, referirme a lugares políticos concretos. De la misma manera, apoyándome consistentemente en la teoría de Arendt (a veces discutiendo sus puntos ciegos), reservo a cada texto un acercamiento conceptual específico. Que los problemas de participación y circulación pública de opiniones políticas plurales en una guerra civil, un campo de concentración, una larga dictadura y el neoliberalismo contemporáneo presentan preocupaciones específicas no necesita mayor justificación. Si bien cada una de esas coyunturas presupone a su manera un poder soberano que, con sus discontinuidades, permanece inalterable entre 1936 y 1975, la equiparación de matrices políticas tan diferentes no hubiera sido sino una estilización, en el mejor de los casos, “virtual” (en el sentido que vi-

vimos “virtualmente” en una lógica concentracionaria, según Agamben). El texto que me ocupa en cada uno de los capítulos de este libro me sirve como piedra de toque de las teorías y conceptos de la tradición postheideggeriana de pensamiento político que manejo, pero, si bien esta me permite delinear los agentes y metas políticos que determinan los textos, estos me descubren los éxitos y fracasos de la mediación literaria de intereses políticos. Cada uno de los cuatro capítulos debe entenderse como una iteración de un mismo impulso todavía en juego, antes que como la crónica evolutiva de un mismo caso. Ni Bolaño es el *telos* de Vallejo, ni este el *arkhé* de aquel. Para examinar las distintas coyunturas, utilizo autores que se han preocupado de ellas y, en la mayoría de los casos, plantean de manera explícita los límites expresivos de la literatura para tratarlas. En cada capítulo, aprovecho la filosofía política de Arendt o conceptos inspirados por ella (caso de Giorgio Agamben o de los deconstruccionistas franceses) para ayudarme a delinear el tipo de asociación y participación políticas implícitas en el texto literario. El aglutinante “Guerra Civil” permite la agrupación de autores en dos continentes y dos lenguas (y más: en algún momento René Char formó parte de este proyecto). El énfasis que Arendt pone en el carácter construido, artificial de la asociación política es ya una invitación a desnaturalizar la identificación de nación, lengua y cultura: lo que reúne a autores españoles fuera de España (y perseguidos por ella) y autores latinoamericanos en España (y perseguidos en Francia o Chile) es una posición y unas prácticas culturales comunes frente a unos mismos hechos históricos y unos mismos procesos políticos.

Así pues, el primer capítulo pone en diálogo la representación del sacrificio ante la República y la Guerra Civil en *España, aparta de mí este cáliz*, de César Vallejo, y *La tumba de Antígona*, de María Zambrano. Aunque los textos sean muy diferentes, presentan importantes puntos en común: la voluntad de renovar el tipo de discurso del que se sienten parte (poético y filosófico, respectivamente); la idea de que la República supone una innovación radical de las relaciones sociales y que es, al mismo tiempo, la víctima del sacrificio que las prefigura; la presencia de figuras con rasgos cristológicos sin que el discurso de ninguno de los dos obtenga su legitimación en Dios o en otras entidades transcendentales; y, por último, la reivindicación de la poesía a la hora de articular y memorializar a la víctima sacrificial junto a la constatación de la incompreensión generalizada del lenguaje poético.

Para intentar descubrir qué los une, me inspiré en la lectura que Hubert Dreyfus y Sean Kelly (que parten, a su vez, de Heidegger) hacen de Jesucristo. Según los filósofos estadounidenses, Jesucristo encarna una reconfiguración de las prácticas de fondo (principios ontológicos implícitos) que caracterizan a un “mundo”. En Vallejo y Zambrano la poesía media siempre un sacrificio: la ausencia trágica del voluntario republicano y Antígona. Pero esta pérdida en sus textos supone una transformación social, una reconfiguración similar a la del Jesucristo de Kelly y Dreyfus que, en el contexto de la Guerra Civil, sugiere una lectura política: la República sugiere un horizonte utópico e inédito de asociación política horizontal sin principios ni fines trascendentes. Las referencias a Cristo sacralizan la fundación de un nuevo tipo de poder republicano, intentando legitimar un tipo de poder secular, basado exclusivamente en la asociación de individuos en igualdad de condiciones. Aunque pueden encontrarse puntos ciegos en Vallejo (el género), Zambrano (la clase) y Arendt (la historicidad de la Revolución), los tres rechazan el fundacionalismo político (la idea de que haya un *arkhé* o un *telos* prepolíticos que legitimen el sistema) y sugieren que hay unos principios implícitos fundamentales que posibilitan nuestras ideas políticas que se pueden (y quizá se deben) transformar.

Tras la guerra, muchos exiliados españoles en Francia acabaron en campos de concentración. Max Aub fue uno de ellos y uno de los autores en español cuya obra ha trabajado mejor la compleja singularidad de la condición concentracionaria en obras como *Campo francés*, *Manuscrito cuervo* o *Diario de Djelfa*, del que me ocupo en el capítulo 2. Aub dice ceñirse en él a la representación documental de la experiencia biográfica del autor en el campo de concentración de Djelfa (Argelia). Las fotografías que acompañan el texto parecen corroborar la veracidad de este e ilustrarlo, pero terminan por complicar su estatuto ficcional. Un yo poético que se define por lo que ve, quién lo ve y las dificultades eventuales que encuentra para ver (lo borroso, lo indistinguible), refuerza y socava, alternativamente, el sentido de que la imagen provee un asidero más estable entre el libro y la realidad. Sin embargo, enmarcándolo en la obra de Aub, vemos cómo existe en el libro una tensión entre el intento de reproducción de una verdad inalcanzable (la experiencia de los que no sobrevivieron el campo de concentración) y la producción de “verdades” que no se corresponden necesariamente con la verdad factual (y que Aub entiende como ficcionalización).

Las paradojas del campo de concentración de Djelfa pueden resumirse en dos: primero, la voz poética conceptualiza su relación con el espacio de origen (España) y con el del campo (Argelia), mediada por los conflictos bélicos internacionales de la época, por medio de una topología marcada por la desorientación; segundo, la represión del campo de concentración (según la describen Arendt y Agamben, como explicaré) y el emplazamiento físico específico del campo de Djelfa producen una incertidumbre epistemológica que se traduce en un problema de representación. Desde la fenomenología política (Arendt) y la biopolítica (Agamben) podemos entender las paradojas políticas del campo de concentración como una espacialización de posibilidades políticas latentes en los sistemas políticos occidentales y que Aub transforma en relaciones visuales en el texto. Pero también podemos entender que el libro de Aub va más allá de la constatación pesimista de la imposibilidad de testimoniar lo real. La creación de ficciones tiene mucho en común con la acción política según la entiende Arendt; la imagen en Aub es también imaginación de un espacio común desde el que memorializar e introducir en el espacio público a los que fueron privados de él durante la Segunda Guerra Mundial.

En el interior de la dictadura, Gabriel Ferrater intenta reconectar con el ejercicio de la intelectualidad crítica e independiente desde el catalán, que la dictadura impide mediante el control de los espacios de debate público. Ante la persecución del catalán como lengua literaria, la poesía catalana se había ceñido a un estilo archiliterario, formalizado. Ferrater disuena en ese entorno como escritor de poemas que pueden ser elípticos y ambiguos, pero en los que destaca el lenguaje coloquial como norma. En el tercer capítulo estudio su “Poema inacabat” (al que acompaña una “Tornada”). Son textos largos, digresivos, en los que se entrelazan los temas: un cuento sobre el amor de dos jóvenes de Reus en el ambiente de la Cataluña provinciana de posguerra; la relación entre el yo poético y su pareja, Helena, en Barcelona; el comentario sobre la estructura del poema. Me interesa especialmente este último, aunque no se puede separar de las anteriores. Un poema “inacabado” comenta su propio inacabamiento, sin terminar de explicarlo.

Leo el inacabamiento del poema de Ferrater como el rechazo al acabamiento del debate público en el Estado español. Como intelectual crítico, Ferrater se imagina en una situación económica insostenible y apartada de la

modernidad cultural. El inacabamiento del poema sintomatiza la incapacidad de solucionar esa situación a través de la poesía. Pero, al mismo tiempo, el poema ataca distintas teleologías que implican fines (*teloi*) tácitos, sean económicos (maximización del beneficio frente al poema como “exvoto”), sociales (el matrimonio como relación privilegiada entre hombre y mujer), o la literatura (la conclusión o “cierre” del poema). A través del inacabamiento, el poema de Ferrater extraña (“corroe”, en los términos del propio Ferrater) distintas metanarrativas de la ideología dominante de su época, provocando la duda y la reflexión crítica sobre posibilidades alternativas.

En el último capítulo, paso de la poesía a las narrativas sobre poetas de Roberto Bolaño. Bolaño estructura la mayoría de sus novelas a partir de un poeta o varios poetas ausentes a los que los personajes principales buscan o sobre los que investigan. Cuando esos poetas se hacen presentes, perturban de forma inquietante o violenta la normalidad del resto de personajes, pero también revelan que la normalidad está fundada a partir de actos de violencia naturalizados. En distintos escenarios geográficos (Chile, España, París, México, etc.) e históricos (desde 1937 hasta el comienzo del siglo XXI), la poesía en estas novelas se define por estar siempre en otro lado.

La retirada de lo poético en la obra de Bolaño emblematiza lo que en el contexto de la filosofía política Nancy y Lacoue-Labarthe han llamado retirada de lo político: la conversación sobre lo político (el establecimiento de una comunidad, cómo decidimos quién pertenece a ella y a quién excluye, qué objetivos sirve, cómo la definimos, cómo participamos en ella) ha dado paso a la conversación sobre la política (cuál es la estrategia a seguir cuando han sido ya dados un Estado, unas instituciones, unos agentes y unas reglas) que invisibiliza la violencia que ha engendrado el presente que vivimos. Pero también supone la premisa de que hay un afuera del pensamiento hegemónico que define la normalidad y que lo puede perturbar. La retirada de lo poético es un afuera desde el que podemos repensar y redefinir nuestra relación con él.

La pregunta repetida una y otra vez, en Heidegger, por ejemplo, es: “¿Para qué poetas, en tiempos menesterosos?” (o “de necesidad”). Es Hölderlin (135) quien primero la plantea y se le han dado muchas respuestas, como la de Heidegger, pero también hay quien la ha replanteado en otros sentidos.

Por ejemplo, en una revisión que también ha tenido éxito, Brecht hablaba, en referencia al Tercer Reich, de “malos tiempos para la lírica” (331). Puede que lo fueran y que, de forma distinta o no, lo sigan siendo. Lo que me gustaría subrayar es que la inquietud por el sentido o el estado de la poesía incluye un indicio sobre la historia: es un problema epocal, sea metafísico (Hölderlin), político (Brecht) o político *porque es* metafísico (Arendt). En esa línea, Maurice Blanchot da un giro original y, quizá, más productivo, en cuanto que menos melancólico, a la pregunta de Hölderlin: “Sommes-nous encore dignes de la poésie?”. La ocurrencia de Blanchot es crucial: ¿y si la extemporaneidad de la poesía y su desajuste social no se deben a la poesía o a una historicidad que nos rebasa, desde fuera, sino a la articulación social que nosotros mismo conformamos? Treinta años después de la pregunta de Blanchot sobre si somos dignos o no de poesía, sigue tratándose de una pregunta importante, particularmente si nos planteamos qué significan la dignidad o la indignación. Blanchot nos invita a pensar la poesía no como la encarna un poeta (que, a fin de cuentas, poco significa en una sociedad), no como la encarna un poema (que, a fin de cuentas, puede no ser nunca recordado ni leído), sino como la circulación de voces, ritmos, idiomatismos, la singularidad de las voces; como exigencia de la traducción a la lengua común, compartida, de una diferencia inconmensurable, no intercambiable: “L'intraduction poétique est là, non pas dans le passage difficile d'une langue à une autre, mais au sein de la langue originale même, ce qui s'y dérobe tout en y travaillant, soit l'intransmissible de la trace antérieure qui toujours s'efface” (383). ¿Son malos tiempos para la poesía? Sí, pero no porque sean excepcionalmente trágicos, sino porque son banalmente “prosaicos”. Raramente alcanzamos a abrirnos a una diferencia incondicionada. La poesía no es la optimización de los recursos expresivos de una lengua o, si lo es, lo es en relación con aquello que no logra expresar, lo que queda en otro lado, pero también produciéndolo: ese resto de insignificación es su exterior y su centro.

De Heidegger, Arendt extrae una historia de la metafísica que revela la tecnificación de la vida y de la vida política en particular, un paradigma teleocrático total y totalizante sin cuyo reconocimiento toda democracia es incompleta. Heidegger permite, emprende y exige la destrucción de ese paradigma, que confunde lo político con su instrumentalización, sea bajo la de una optimización tecnocrática de los recursos (tecnocracia), la de la producción

deliberada de un sujeto político nacional (fascismo) y/o popular (populismo). El lector no dejará de advertir que si neoliberalismo, socialismo, socialdemocracia, fascismo y populismo son, en mi lectura, las variaciones sobre un mismo error ontopolítico y antipolítico, me arriesgo a una posición angélica según la cual todas las formas políticas realmente existentes lo expresan. Tengo tres respuestas a esa (auto)inculpación. La primera es que honestamente creo que de la lectura de este libro no se deduce el rechazo equidistante de todas esas formas políticas. La segunda es que, siguiendo a Arendt, no hay acción verdaderamente política sin posibilidad de error. Si pudiéramos decidir y predecir con total fiabilidad los resultados de la acción política, no estaríamos hablando ya de una decisión ni de una política, sino de la gestión biopolítica y económica de los cuerpos y materiales, potencialmente efectiva en lo que se propone, pero incapaz de transformación social. La tercera es que la retirada de lo poético, la desistencia del sujeto lírico, la mediación de diferencias inconmensurables, todas dibujan una *vía negativa*, una política del reconocimiento en la que la inscripción del ciudadano en la *polis* será incómoda, pero será y será sin referencia a denominaciones comunitaristas, pero sí a violencias reales; una política posthegemónica en la que la articulación de una totalidad política será siempre defectiva; una política republicana en la que la división de poderes no sea figura de debilidad, sino de participación popular; una política de redistribución en la que la reducción de la violencia, también económica, no sea el horizonte de lo político, sino su acicate y condición de posibilidad. Si esto no se traduce, por definición, a una ideología (o, mucho menos, un partido), no es porque sea traducible a cualquiera.